

## La *Salónica* de un dramaturgo frustrado: metaficción y exilio en *Morirás lejos*

CECILIA SALMERÓN TELLECHEA  
Posgrado en Literatura Hispánica  
El Colegio de México, México  
csalmeront@prodigy.net.mx

---

RESUMEN: La autora estudia la metatextualidad de *Morirás lejos* y su relación con textos que hablan de la diáspora judía. En este ensayo se analiza este fragmento, pues es el núcleo de significación fundamental en el texto, puesto que se trata de una obra dramática dentro de una novela, y no solo de una historia dentro de otra historia; la duplicación interior, en este caso, se ancla en los terrenos de la creación literaria; de este modo, las posibilidades metatextuales se potencian. El estudio de *Salónica*, tanto por la historia de su protagonista (Isaac Bar Simón o Pedro Farías de Villalobos) como por la presencia frecuente y literal, en este fragmento, de la palabra “exilio”, puede arrojar luz para una nueva lectura que integre este aspecto.

ABSTRACT: The author studies the metatextuality in *Morirás lejos* and his relationship with texts about the jewish diaspora. In this essay this fragment is analyzed, as the core of fundamental significance in the text, since it is a play within a novel, and not just a story within a story, the interior duplication, in this case, is anchored in the fields of literary creation; thus, the metatextual possibilities are enhanced. And because, although it is clear that the theme of exile runs across the entire novel, some approaches are missing from this focus. The study of *Salónica*, as much for the story of its protagonist (Isaac Bar Simón or Pedro Farías de Villalobos) as by the frequent and literal presence in this fragment of the word “exile,” can shed light on a new reading that integrates this aspect.

PALABRAS CLAVE: José Emilio Pacheco, novela experimental, novela mexicana siglo XX, exilio.

KEY WORDS: José Emilio Pacheco, experimental novel, 20th century Mexican novel, exile.

---

Sobre la estructura de *Morirás lejos*<sup>1</sup> —la extraordinaria novela experimental de José Emilio Pacheco— se ha escrito bastante. La metatex-

---

<sup>1</sup> Esta novela, escrita a lo largo de 1966, se publicó en 1967 (Joaquín Mortiz, México). Pacheco, asiduo a la revisión y corrección de sus textos, hizo modificaciones para su segunda edición (1977). Las variantes se concentran, sobre todo, en la última parte del texto; algunas son significativas para sus implicaciones metatextuales. Sin embargo,

tualidad desplegada en ella tampoco ha pasado inadvertida a los ojos de la crítica. Sin embargo, sobre el caso de la obra de teatro *Salónica* en particular (incluida en uno de los incisos correspondientes a las posibles identidades de Alguien), queda todavía algo por explorarse.<sup>2</sup> Me propongo aquí analizar este fragmento, pues lo considero núcleo de significación fundamental en el texto. Primero: puesto que se trata de una obra dramática dentro de una novela, y no solo de una historia dentro de otra historia; la duplicación interior, en este caso, se ancla en los terrenos de la creación literaria; de este modo, las posibilidades metatextuales se potencian. Segundo: aunque es evidente que el tema del exilio cruza la novela entera, faltan acercamientos desde este enfoque. El estudio de *Salónica*, tanto por la historia de su protagonista (Isaac Bar Simón o Pedro Farías de Villalobos) como por la presencia frecuente y literal, en este fragmento, de la palabra “exilio”, puede arrojar luz para una lectura que integre este aspecto.

#### I. BREVE DIGRESIÓN TEÓRICA

Los fenómenos de abismamiento y especularidad han sido casi unánimemente destacados por la crítica en el análisis de *Morirás lejos* para describir su estructura y los modos en que despliega la metaficción.<sup>3</sup> Su historia,

---

puesto que no afectan mayormente el fragmento que aquí me ocupa, no haré referencia a ellas en el presente ensayo. Utilizo la segunda edición y la cito siempre por la siguiente reimpresión: Joaquín Mortiz, México, 1986 (en adelante indico, entre paréntesis e inmediatamente después de la cita, la página correspondiente). Según me informa Yvette Jiménez de Báez, la novela está en proceso de una nueva revisión.

<sup>2</sup> En *Ficción e historia: La narrativa de José Emilio Pacheco*, Yvette Jiménez de Báez, Diana Morán y Edith Negrín señalan importantes implicaciones de este fragmento que me han sido de suma utilidad (178-179, 184-185 y 216). Margo Glantz también lo comenta en 1993: 232. Sin embargo, en ninguno de estos casos *Salónica* es el objeto central de sus estudios. Escribo *Salónica* (en cursivas) para referirme a la obra de teatro que “el dramaturgo frustrado” desea escribir; “Salónica” (entre comillas) cuando aludo al título constante de todos los fragmentos que integran el microrrelato 1 (que comentaré más adelante); y Salónica (sin comillas ni cursivas) cuando hablo de la ciudad griega.

<sup>3</sup> Aunque hablan de los mismos fenómenos, Y. Jiménez, D. Morán y E. Negrín prefieren, en su análisis, los términos de duplicación interior o puesta en abismo y paralelismos, respectivamente. Estudian este último a la luz de lo que en la cinematografía se conoce como “montaje paralelo” (1979: 178-179).

los matices de sus implicaciones y el muy diverso uso que se ha hecho de ellos exige unos párrafos para aclarar el modo en que aquí los entiendo.

Las definiciones de “metatextualidad” coinciden en señalar lo siguiente: la explicitación de una autoconciencia y la tematización del propio estatuto ficcional. Se habla de metatextualidad (como fenómeno o recurso) y metatexto (como texto o fragmento en el que se observa) para abarcar las posibilidades genéricas en las que puede darse: narrativa, teatro, poesía, y otras más fuera del campo literario como la cinematografía.<sup>4</sup> Los términos, más frecuentes en la crítica, de metaficción, metateatro y metapoesía, corresponden al trabajo metatextual ejercido en cada uno de los géneros mencionados, respectivamente. Su aparición en *Morirás lejos* puede nombrarse metaficción pues se trata de metatextualidad narrativa.

Ahora bien, dicha auto-conciencia de los textos no se logra siempre siguiendo los mismos caminos. La tipología de los modos en que puede surgir la metatextualidad es amplia y compleja;<sup>5</sup> no pretendo aquí abordarla exhaustivamente, sino señalar tres tipos —aquellos a los que Pacheco recurre en el caso de *Morirás lejos*.

a) Comentario literario. La metatextualidad se identifica, a veces, con un proceso de hibridación genérica mediante el cual, dentro de una obra de ficción surgen fragmentos ensayísticos. Las reflexiones sobre el fenómeno literario se encapsulan en esos fragmentos; muchas veces ocurre en escritos de los personajes (cartas o diarios) o bien en conversaciones entre ellos. Tal es el caso de los diálogos entre supuestos narradores y lectores en *Morirás lejos*. En ellos se debate sobre características del relato representando así, en la novela, el fenómeno de su recepción crítica. De los tres tipos de metatextualidad, este es el más sencillo o, mejor dicho, el que puede ser más fácilmente identificado por el lector, el que salta a su vista sin mayor problema, el menos velado. Esto se debe a que aparece en trozos de estructura ensayística asimilados dentro de la ficción, pero no en estructuras netamente ficcionales.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Esta noción de metatexto coincide con la acuñada por Gérard Genette (bajo la misma terminología) y no debe confundirse con otra acepción del término que, siguiendo las reflexiones de Walter Mignolo, entre otros, se refiere a una realidad extratextual y pre-textual, a una serie de coordenadas que condicionan o guían la producción de un texto para que este pueda pertenecer a cierta clase.

<sup>5</sup> Para una propuesta de tipología sobre metaficción, véase Linda Hutcheon 1991.

<sup>6</sup> Esta modalidad del “comentario” es la más cercana a lo que Gérard Genette definió como metatexto (1989: 13). En su estudio sobre la transtextualidad, Genette destaca la

b) Exposición de los propios procesos compositivos. Hay casos en que la reflexión que sobre sí mismos llevan a cabo ciertos textos no tiene que ver con comentarios insertos en ellos que versen sobre el fenómeno literario (sobre los papeles del autor o del lector, o sobre su estatuto ficcional), sino que derivan de una especie de radiografía que el texto expone de sí mismo al desplegar sus procesos configurativos. El texto entonces parece invitar al lector a observar e incluso a participar en el proceso de su génesis; al darle claves sobre cómo se construye su andamiaje, le permite atestiguar los “ensayos” y no solo la versión final. En estos casos, se invita (e incluso obliga) al lector a ser co-creador; a tomar —junto con el narrador o incluso en contra suya— las decisiones necesarias para componer el relato. Como puede suponerse, este tipo de metaficción exige mayor trabajo por parte del lector para ser identificada y comprendida, pues aparece escondida en estructuras netamente ficcionales; funciona sin necesidad de hibridación genérica. La constante exposición de opciones para definir las identidades de Alguien y eme; el recorrido que con ellas se hace por distintos géneros novelísticos; el empalme entre ensayo y puesta en escena final, en *Salónica*; los múltiples proyectos creativos (como el del escritor aficionado o el dramaturgo frustrado) que se llevan a término o se quedan en el camino, son algunos ejemplos de esta modalidad en *Morirás lejos*.

c) Abismamiento y especularidad. En ocasiones, la metaficción no es ni comentario sobre literatura, ni explicitación del propio procedimiento compositivo, sino que se presenta por medio de una estructura de abismamiento, llamada comúnmente “caja china” o “técnica de la muñeca rusa”, la cual, al poner en juego diversos niveles de ficción, provoca: una conciencia de la misma y un cuestionamiento sobre las fronteras entre esta y la “realidad”, así como sobre los límites entre las funciones de autor, narrador, personaje y receptor. En *El relato especular*, publicado en 1977, Lucien Dällenbach estudió esta estructura, basándose en la categoría acuñada en 1893 por André Gide: *mise en abyme* o *mise en abîme* —la cual se ha traducido como puesta en abismo o abismamiento (1991).<sup>7</sup> Para Dällenbach, el abismamiento es una modalidad del

---

relación crítica que el metatexto imprime entre dos textos; lo que aquí interesa, en cambio, es la visión crítica que revela de un texto consigo mismo. En este sentido, la metaficción condensa los procesos de codificación y descodificación, funde creación y crítica.

<sup>7</sup> Partiendo también de Gide pero optando por el término “duplicación interior”,

reflejo; esto despliega paralelismos y permite que la estructura tenga una función desenmascaradora. Lo contenido en el nivel más interno de la “caja china” funciona como espejo donde se revelan características de su contenedor; un personaje puede ser espejo donde se reflejen características del narrador, o del lector; hablando de una situación, se puede estar aludiendo especularmente otra. Como se verá más adelante, dentro del enorme catálogo de abismamientos y especularidades contenido en *Morirás lejos*, *Salónica* es un caso privilegiado por su trabajo metaficcional.

## II. LA ESTRUCTURA DE *MORIRÁS LEJOS*: ENMARCANDO LA “CAJA CHINA”

Literatura de incisión, *nouveau roman*, novela de ruptura, ejemplo de la “escritura”, novela de lector, texto a componer, modelo para armar, rompecabezas... Estas y otras frases se han empleado para aludir a la estructura compleja de *Morirás lejos*. Su fragmentación es probablemente el primer aspecto que salta a la vista. Sin embargo, no se trata de un texto caótico: el receptor va distinguiendo poco a poco los ejes alrededor de los cuales se ordenan coherentemente los fragmentos: “esta visión de conjunto se obtiene mediante el reconocimiento y la identificación de una serie de claves disgregadas a través de la escritura. Estas funcionan a nivel alegórico y simbólico para permitirnos combatir [o mejor, superar] la fragmentación del texto” (Graniela:16).

La paradoja entre fragmentación y unidad ha sido descrita por Carol Clark D’Lugo como tensión entre *choice* y *sameness*: la novela despliega constantemente multiplicidad de opciones, pero cualquiera que sea la elección del lector, lo conducirá inevitablemente a enfrentarse con un mismo eje: la oposición dominador/dominado (406).<sup>8</sup> Juan Bruce-

---

León Livingstone ya había comentado sobre el fenómeno “trama dentro de la trama”. Como implicaciones fundamentales de esta estructura, destaca: “el cuestionamiento de los límites entre la realidad y la idealidad” (164) y “la combinación simultánea de creación y reflexión sobre el origen y la manera de crear” (169-170).

<sup>8</sup> También se ha acudido a la metáfora del laberinto para hablar de *Morirás lejos*. Sin embargo, la descripción que hace Clark D’Lugo de su estructura deja en claro que el laberinto en Pacheco es muy distinto del borgeano puesto que, aunque aparentemente bifurca las posibilidades, las hace confluír siempre en un mismo eje. Y. Jiménez, D. Morán y E. Negrín estudian otras similitudes y diferencias de esta estructura en Borges y Pacheco, por ejemplo el hecho de que, en este último, el laberinto está siempre asociado a una crítica social, generalmente del capitalismo y sus efectos (257-259).

Novoa, al comparar la estructura de *Morirás lejos* con la de obras de pintores contemporáneos a Pacheco y pertenecientes a la Generación de la Ruptura, llega a una conclusión similar. Habla de la mezcla entre lo serial o polivalente y un principio ordenador. Yvette Jiménez de Báez identifica también este principio estructurante el cual explica, en otro nivel, adoptando el concepto de ideograma de Krsiteva. Esta dialéctica permite que una estructura coherente muestre a la vez su mutabilidad:

En *Negaciones* de Vicente Rojo o *Mutaciones* de Arnaldo Coen o *El espacio múltiple* de Felguérez, vemos cómo las momentáneas innovaciones seriales que distinguen una obra de las demás en la serie aparecen dentro o alrededor de algún programa formal —la figura de una “T”, el cubo, y una serie de figuras geométricas respectivamente en las series mencionadas arriba— para dar cohesión interior a las piezas múltiples (Bruce-Novoa: 459).

De modo similar, las distintas historias en *Morirás lejos* pueden leerse como “variaciones sobre un mismo tema”: el binomio víctima / victimario.

Algunos investigadores han notado que el trabajo metaficcional en esta obra se inscribe dentro de una reflexión más amplia que abarca la dimensión ética: “Es claro que en *Morirás lejos* Pacheco no se limita a construir un mero juego literario de innovaciones formales, sino que proyecta su literatura a una dimensión superior, de profundo contenido ético” (Olea Franco: 492). Olea Franco se refiere a *Morirás lejos* como “una cima de la actitud ética visible en la escritura de Pacheco” y añade:

A veces se ha enfatizado más de lo debido la afiliación de la novela a la corriente francesa denominada *nouveau roman* [...]. Es verdad que *Morirás lejos* aprovecha las innovaciones estilísticas de esa tendencia, la cual propone superar el modelo narrativo tradicional (por ejemplo, Balzac), basado en la caracterización precisa de los personajes y en el desarrollo de un argumento coherente; creo, sin embargo, que la finalidad última de Pacheco se aventura hacia otros horizontes. En las novelas del *nouveau roman* leo una serie de dudas e interrogaciones cuya intención podría calificarse, en última instancia, como nihilista: imposibilidad de identificar a los personajes o de reconstruir una trama. En cambio, el hondo sentido ético de la escritura del mexicano [...] proyecta sus dubitaciones hacia otro nivel: el profundamente complejo carácter humano (480-482).

Si metatextualmente *Morirás lejos* reflexiona sobre la elección y la responsabilidad que esta conlleva (al revisar las funciones de autor, crítico y lector de cara a la empresa creativa), también lo hace en el ámbito histórico (¿en quién recae la responsabilidad, la culpa incluso, de las monstruosidades de la historia?, ¿en una persona, un sistema, una ideología...?, ¿es culpable también quien prefiere mantenerse al margen mediante la omisión?). Se trata de una novela preocupada por el trabajo estético, por la experimentación formal, pero no lo hace en el terreno del “arte por el arte”, en ese olvido del aspecto ético al que suele llevar el exacerbado relativismo de la posmodernidad. Por el contrario, al poner énfasis en el análisis de lo histórico-político-social, al adquirir un tono de denuncia —aunque no panfletaria—, recupera una sólida raigambre ética.<sup>9</sup>

*Morirás lejos* está dividida en tres partes, integradas por dos microrrelatos.<sup>10</sup> El microrrelato 1 (r1), que puede llamarse “de la ficción”, se desarrolla en las partes I, II y III; corresponde a las historias de eme y Alguien y se focaliza en el presente de estos actantes. El microrrelato 2 (r2) o “de la Historia” se desarrolla en la parte II y corresponde al pasado de los actantes. “Presenta, de acuerdo a una secuencia temporal progresiva, lineal [...], algunos momentos históricos de la persecución del pueblo judío [...]. Las partes agrupan siete segmentos, cada uno de los cuales se identifica mediante un ideograma y un subtítulo: ‘Salónica’, ‘Díaspóra’, ‘Grossaktion’, ‘Totenbuch’, ‘Götterdämmerung’, ‘Desenlace’ y ‘Apéndice’” (175-176). Cada uno de estos a su vez se subdivide para ir alternando fragmentos correspondientes a los microrrelatos 1 y 2. Los fragmentos de r2 van cambiando de subtítulo dependiendo del segmento al que corresponden; los fragmentos de r1, en cambio, llevan el subtítulo

<sup>9</sup> En este sentido, Raúl Dorra reflexiona sobre la categoría de “literatura comprometida” y sobre el modo en que puede (y no puede) aplicarse a esta novela: “*Morirás lejos* acepta la calificación de ‘literatura comprometida’ por la decisión ética que la sustenta y dinamiza pero se separa radical y críticamente de las obras que esta fórmula evoca porque es el espacio de acción de una esencial inseguridad” (239). La obra de Ricardo Piglia ha sido, para la crítica reciente, un aliciente para visitar *Morirás lejos*. Los análisis comparativos que han surgido coinciden en resaltar la preocupación ética/estética que, entre otras similitudes, hermana a estos autores. Véanse, por ejemplo: Anthony Stanton, (2000: 47-55) y C. Clark D’Lugo (401-410).

<sup>10</sup> Para la siguiente descripción general de la estructura, empleo categorías descritas en el esquema de Y. Jiménez, D. Morán y E. Negrín (175-180).

constante de “Salónica”. La relación entre el microrrelato 1 y el 2 es de alternancia, inclusión y, paulatinamente, fusión. Es decir,

a medida que r2 avanza en la progresión temporal histórica y se aproxima a r1 (presente de los actantes), ambos microrrelatos se van fusionando. La convergencia es evidente a partir de *Totenbuch* que por esta razón además de su colocación (es el centro de los siete segmentos) puede ser considerado nuclear en la estructura de la novela (177).

Aunque se ha escrito sobre los diferentes discursos incorporados en *Morirás lejos* (lingüístico, literario, sociológico, pictórico, alquímico, mítico, cinematográfico, etc.), hasta donde he podido revisar, no se ha visto, en las posibles identidades desplegadas para eme y Alguien, la parodia que Pacheco hace de diversos sub-géneros narrativos.<sup>11</sup> Es decir, en los incisos que corren desde la “a” hasta la “z”, además de exponerse posibles identidades para los actantes y, con esto, distintos rumbos por los que podría correr el relato, se muestran también diversos géneros a los que *Morirás lejos* podría adscribirse. Sin sujetarse a ninguno en definitiva, la novela los “devora” constituyéndose en un amplio catálogo de posibilidades narrativas. A continuación doy algunos ejemplos:

1) La dinámica del acecho, la estructura indicial de algunos fragmentos, la presentación de los personajes por medio de preguntas, el proceder detectivesco del narrador, y el lugar común de un hombre leyendo el periódico, camuflando su calidad de espía, son todos recursos que remiten al género policial. Desde el principio de la novela, la observación

<sup>11</sup> Siguiendo a Linda Hutcheon, entiendo parodia como una modalidad de la intertextualidad, “... un texto paródico es la articulación de una síntesis, una incorporación de un texto en otro para marcar la *diferencia*: la parodia representa a la vez la desviación de una norma literaria y la inclusión de esta norma como material interiorizado” (1992: 177). Si bien esta definición habla de un texto en particular que, mediante la imitación, se trae a colación en otro, más adelante la propia Hutcheon aclara que las convenciones literarias pueden ser también “blanco” de la parodia (178). Este es el caso de los ejemplos en *Morirás lejos* que destaco abajo; en ellos, Pacheco no alude a una obra literaria en específico, sino a los rasgos característicos de ciertos géneros o discursos. Como también señala Hutcheon, hay que tomar en cuenta que aunque la parodia suele tener un *ethos* peyorativo, al llamar la atención del lector sobre el texto o género que critica, conlleva hasta cierto punto también un homenaje (*ethos* paródico respetuoso o incluso reverencial) (180-186).

escrupulosa de eme, y sus especulaciones, se presentan como el modo de encarar un enigma (el de su probable perseguidor):

Probablemente eme no pueda distraerse con la adivinanza. Sin embargo no se trata de un juego: es más bien un enigma y le preocupa desde que llegó a vivir en el segundo piso de la casa... (1986: 11).

Insistamos, la adivinanza no es un juego: se trata de un enigma iniciado un mediodía de 1946 o 1947, cuando al bajar del taxi eme sintió en el parque el olor a vinagre (12).

La actividad detectivesca de eme, por un lado, y de Alguien, por otro —además— especularmente llaman la atención sobre el acto de leer. La decodificación del texto implica también la búsqueda de indicios o claves con las cuales resolver los misterios que la novela impone; o bien pruebas para sostener una u otra interpretación.<sup>12</sup>

2) Las técnicas de collage, yuxtaposición, fragmentación, desjerarquización; las enumeraciones dispares que conllevan un bombardeo de estímulos disímiles y simultáneos, en algunos pasajes, parodian la narrativa de vanguardia y su filiación a los recursos joyceanos. El siguiente ejemplo recuerda un fragmento de “El joven”, de Salvador Novo:

*Farben de México. Insecticidas, raticidas, fumigantes. Técnica alemana, acción inmediata. Tenemos el tamaño adecuado para sus necesidades [...] Investigaciones confidenciales, vigilancia, localización, solvencia, robos, conducta personas. Seriedad, eficacia, rapidez, honestidad, absoluta discreción. Consúlteme su caso. Precios bajos, autorización gubernamental... Pepe: vuelve. Mamá muy enferma ausencia tuya. Te ha perdonado todo... A prenda a manejar. Instructores ambos sexos... Attractive young American couple, recently arrived, wish to correspond and meet with couples and ladies who would like*

<sup>12</sup> He aquí una coincidencia más entre Pacheco y Piglia. Este último suele recurrir también a la figura del detective para definir las funciones de la lectura y de la crítica: “A menudo veo a la crítica como una variante del género policial. El crítico como detective que trata de descifrar un enigma aunque no haya enigma. El gran crítico es un aventurero que se mueve entre los textos buscando un secreto que a veces no existe. Es un personaje fascinante: el descifrador de oráculos, el lector de la tribu [ ...]. En más de un sentido el crítico es el investigador y el escritor es el criminal. Se podría pensar que la novela policial es la gran forma ficcional de la crítica literaria” (13).

*to get a little more out of life. Own home and very discreet. Photo and phone appreciated... Perrita cocker perdida... (13).*

Sin embargo, la deuda más clara de *Morirás lejos* con Joyce se aprecia en el monólogo interior o fragmento del libre fluir de conciencia con el que se narran, en “*Götterdämmerung*”, los últimos momentos en la vida de Hitler:

Tu risa en la hierba después mis dibujitos pornográficos las mujeres que me rechazaron mamá los hombres que se burlaron de mí los que humillaron a mi otra madre los que escupieron en mi patria alemana no te podrás quejar de mí mamá voy a incendiar el mundo mamá me vengaré de todos los cabrones mamá y nadie me pegará de nuevo Alois nadie me humillará jamás Alois aunque haya destruido a Berlín al Tercer Reich al reino milenario mamá no voy a dejar que me hagas nada Alois aunque la insignia roja ondee en el Reichstag no quiero ver a Clara Petacci o Klara Pözl en la hierba colgada de los pies escupida en Milán en Baraunau en Berlín no quiero ver qué le hacen a mamá a mamá (138).

3) En la presentación de Alguien como obrero (inciso “á”) la novela incorpora técnicas de caracterización realista y naturalista: la minuciosa descripción, la insistencia del narrador en la explotación social, la problematización en torno a la responsabilidad que tiene la sociedad y el sistema económico en la decadencia del personaje. En un fragmento de “*Totenbuch*” titulado “Patología de eme según sus gestos”, también puede leerse una alusión a las técnicas naturalistas de construcción de personajes: lista detallada de su físico, antecedentes genéticos patológicos, signos de locura, exploración psicológica...

MANOS: anchas y musculosas. Eminencias tenares y hipotenares muy fuertes. Dedos espatulados [...]. CARACTERÍSTICAS FÍSICAS: frías, secas, duras. Color ligeramente violáceo [...]. DIAGNÓSTICO CLÍNICO: a simple vista se diría paranoico por su evidente obsesión persecutoria [...]. INTERPRETACIÓN DE LOS GESTOS: abruptos, centrífugos, estereotipados (98).

4) La descripción de los síntomas experimentados durante el “renacimiento” de quienes, gracias a los experimentos de eme, se sometieron a la congelación para librarse de la muerte, incluye el discurso médico pero, además (al tocar el tema de la inmortalidad), no está exenta de imaginería correspondiente a la ciencia ficción:

Gracias a eme algunos de nuestros contemporáneos serán inmortales; no en sentido figurado sino en el sentido físico que devuelve su gravedad a la palabra. Somos la última generación de cadáveres. Dentro de pocos seremos en los estados terminales del cáncer o en el segundo infarto serán congelados y despertarán de su hibernación cuando la ciencia posea los medios para curar todas las enfermedades... (73).

5) Al invitarse al lector a participar en la elaboración de la trama, a veces no se alude al código policial sino que se adopta un tono identificable con las novelas juveniles, del tipo “construye tu propia historia”: “el narrador propone ahora un sistema de posibilidades afines con objeto de que tú escojas la que creas verdadera...” (72).

6) La narrativa de corte melodramático se parodia en la posible identidad de Alguien descrita en el inciso “d”: “por las reflexiones que impone una ética aprendida en telecomedias y fotonovelas: —¿tengo derecho a hacer que mi hogar se tambalee en aras de un capricho pasajero? —He encontrado el gran amor que pase lo que pase justificará mi triste vida” (24).

Como ha podido observarse, además de trabajar con varios tipos de discurso, *Morirás lejos* incluye, mediante la parodia, géneros narrativos como el policial, la novela realista y naturalista, la narrativa de vanguardia, la ciencia ficción, la narrativa melodramática, la novela negra y la narrativa juvenil, entre otros. Se constituye así en catálogo o vitrina que expone lo vasto y flexible que puede ser el género; en una especie de *aleph* novelístico que, aunque con matices diferenciadores, puede compararse, por esta intención abarcadora, con un proyecto como *Museo de la novela de la Eterna*. El uso de notas a pie de página para expandir aún más las posibilidades ofrecidas al lector, así como para incorporar la actividad crítica dentro del texto de creación, son técnicas que remiten también a Macedonio Fernández aunque probablemente, como ha notado Olea Franco, por intermediación de Borges: “con un artificio quizá aprendido en Borges, Pacheco decide acompañar el texto central con una serie de notas a pie de página que complementan la trama (una especie de segunda escritura que se superpone a la primera) o bien enjuician el propio texto, con lo cual este se abre a la ambigüedad extrema” (486).<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Desde una perspectiva distinta, R. Dorra ha llamado también la atención sobre el eco macedoniano en Pacheco: “Partiendo de un objetivo diferente, y casi opuesto, al que se propone el *Museo de la novela de la Eterna*, *Morirás lejos* se encuentra sin embargo

Dentro de los géneros asimilados por *Morirás lejos* está, por supuesto, el dramático, que se teje con el cinematográfico. A su análisis dedico el siguiente apartado.

### III. ¿TEATRO?: EL INTERIOR DE LA “CAJA CHINA”

La obra de teatro *Salónica*, que pretende escribir el “dramaturgo frustrado” —una de las posibles identidades de Alguien— se presenta en el inciso “u”, en uno de los fragmentos que llevan el título constante precisamente de “Salónica” y que forman parte del microrrelato 1 o “de la ficción”. Es en este microrrelato, aunque no exclusivamente, en donde se “problematiza el argumento fusionándolo con el proceso de producción de la novela” (Jiménez, Morán y Negrín: 175). No extraña, entonces, que *Salónica* —uno de los núcleos con mayor trabajo metatextual— se ubique precisamente en dicho microrrelato. Si bien Jiménez, Morán y Negrín han notado acertadamente que es a partir de “*Totenbuch*” cuando se hace evidente la confluencia de los microrrelatos 1 y 2, también es cierto que *Salónica* anuncia o prefigura, un poco antes, dicha fusión: aunque pertenece al r1, el episodio histórico que narra constituye el eslabón “perdido” en la secuencia histórica de r2. Es decir, la expulsión de los judíos de España en el siglo xv (aludida en el argumento de la obra de teatro) conforma el episodio-nexo que cronológicamente hilvana los fragmentos anterior y posterior en r2: la destrucción del templo de Jerusalén, en tiempos de los romanos, y los episodios más modernos del gueto de Varsovia y del Holocausto judío durante la Segunda Guerra Mundial. Puede decirse, entonces, que aunque presente textualmente en r1, *Salónica* pertenece en realidad a ambos microrrelatos. Al comentar la obra de teatro, Rafael Olea Franco también nota que esta “introduce un primer elemento que ligaría la serie ‘Salónica’ con el tema judío” (486).

Salónica es el nombre de una ciudad griega que fue centro importante para la Cábala y los estudios alquímicos, así como destino de los judíos expulsados de España en tiempos de los reyes católicos. Durante la Segunda Guerra Mundial se estableció ahí un campo de concentra-

---

con sus mismas exigencias y se encuentra por lo tanto en la misma línea de desarrollo estético” (247-248).

ción y exterminio de judíos. En la obra de teatro, es en esta ciudad donde el protagonista (Isaac Bar Simón o Pedro Farías de Villalobos —un judío expulsado de España) cobra justicia sobre su ex-torturador, quien había caído también en manos de la Inquisición y había huido.<sup>14</sup> He aquí una posible explicación del título “Salónica” otorgado a los fragmentos de r1; pues es ahí en donde otro posible judío (Alguien) salda cuentas con su posible ex-torturador (eme), quien también había caído en manos de la justicia (la de los Aliados, tras su triunfo sobre Hitler) y había huído. La Salónica griega de la obra de teatro es pues el sitio donde “muere lejos” (presumiblemente, pues el final de la obra queda abierto) el torturador español. Paralelamente, la Salónica del resto de los fragmentos de r1 (México), es el lugar donde “muere lejos” eme —el torturador alemán.<sup>15</sup>

De entre las múltiples muestras de especularidad concentradas en esta parte de la novela, hay una que toma la forma de “parábola histórica”. Esto es: al hablar de la España del siglo xv, se introducen ciertos guiños que permiten al lector distinguir que se habla también de la Europa del siglo xx. Nótese, por ejemplo, el paralelo entre la descripción de la Inquisición, como estructura de represión, y posteriores alusiones al nazismo; o entre la “pira de leña verde” de los autos de fe y la que emana después de las cámaras crematorias; o entre las galeras y los campos de concentración:

Isabel y Fernando lograron hacer de la Suprema y Real Inquisición el organismo represivo más notable de su época. ¿Quién podía estar seguro

<sup>14</sup> En la alusión a esta ciudad griega, así como en el apellido del protagonista, Y. Jiménez, D. Morán y E. Negrín han identificado un intertexto borgeano (el poema “Una llave en Salónica”) que comentan (261-262).

<sup>15</sup> Estas coincidencias entre el argumento y los personajes de la obra de teatro, por un lado, y de la historia de los actantes eme y Alguien, por otro, arrojan luz sobre la interpretación del signo iconográfico que acompaña los fragmentos de r1 (“Salónica”). Se trata de un “signo doble, representativo de la lucha y la división entre hombres, quienes se cruzan inarmónicamente bajo la primacía del poder absoluto [...] marca la relación antagonica y conflictiva entre los actantes (eme/Alguien)” (Jiménez, Morán y Negrín: 249). Las investigadoras basan su interpretación de los signos iconográficos en la novela, primordialmente, en el siguiente texto, que les fue proporcionado por el propio Pacheco: Rudolph Koch, *The book of signs*, Dover Publications, New York, 1930. Dicho signo se opone al reloj de arena, con el que se acompaña el “Apéndice”. El reloj de arena constituye un nuevo cruce de opuestos, pero ahora de forma armónica.

de que su existencia no iba a concluir en la pira de leña verde o en los campos oscilantes de concentración y trabajo esclavo: las galeras? (58).

Del paralelismo entre “el holocausto y el férreo control ejecutado por los fundadores de la Corona española” (y de tantos otros en la novela) se puede extraer una conclusión alarmante: “al contrario de lo que simplista y apaciguadoramente tendemos a creer, el genocidio nazi no fue algo excepcional, sino la consecuencia lógica de la organización de las sociedades, en donde el cotidiano sometimiento de una mayoría a manos de unos pocos poderosos no tiene límites en cuanto al uso de la represión y la violencia” (Olea Franco: 492).

Pero la especularidad entre la obra de teatro y la novela misma no se logra solo mediante los paralelismos descritos, relativos al espacio (*Salónica*), tema (relación víctima-victimario, responsabilidad o culpa histórica), argumento (itinerario del cobro de justicia) y a los protagonistas (Isaac Bar Simón-Alguien; ex-torturador-eme). Se logra, sobre todo, en el hecho de que ambas exponen sus procesos configurativos, confundiendo ensayo con escena; borrador con versión final. Se invita así al receptor a observar el proceso creativo de su composición: “El director hace algunos comentarios y pide que repitan el ensayo. La obra recomienza idéntica” (60).

La estructura abismada de este fragmento se explicita en él mediante un comentario crítico inserto en voz del narrador: “Teatro dentro del teatro nuevamente” (61). Se superponen así dos herramientas metatextuales: la duplicación interior y el comentario literario. Es importante señalar que en el abismamiento de *Salónica*, haciendo eco de un procedimiento shakespeariano (expuesto en *Hamlet*), se llama la atención sobre una paradójica característica del teatro: su poder desenmascarador. El teatro, como toda ficción, suele concebirse como fingimiento, como “irrealidad”, como el terreno de la máscara y el encubrimiento. Sin embargo, es precisamente el teatro el que desenmascara la identidad del monje impidiéndole fingir más, declarándolo culpable: “La escenificación fue una trampa, la obra una celada” (60).

He aquí un rasgo fundamental en la noción de literatura sostenida por Pacheco: la ficción nunca es inocente, sino que tiene el poder de desenmascarar la Historia, de señalar responsables; es un ámbito privilegiado mediante el cual se puede, incluso, reinsertar valores éticos en el devenir histórico. Esto conlleva una crítica a quienes consideran el arte como mero

divertimento inocente, como una forma de evasión momentánea de problemáticas “reales”. En los textos de Pacheco, los personajes que se acercan a la ficción con esta perspectiva (piénsese en el capitán Keller de “La fiesta brava”, o en el padre de Tony Waugh en “Civilización y barbarie”) descubren en ella mordaces señalamientos de sus culpas y, lejos de evadirse o divertirse, se ven forzados, por la ficción, a enfrentar su muerte.<sup>16</sup>

Hasta aquí hemos dicho que *Salónica* es una obra de teatro dentro de una novela (*Morirás lejos*). Sin embargo, esto requiere matizarse, puesto que no hay estructura dramática en este fragmento. El lector no tiene acceso a la obra en sí, que además “no existe” pues el “dramaturgo frustrado” desea escribirla pero no llega a hacerlo. A lo que tiene acceso es a un recuento, en discurso indirecto y en voz del narrador, sobre el supuesto argumento de la obra. Estructuras netamente dramáticas (que dan la voz a los personajes mediante el diálogo) sí se incluyen en la novela, pero en otros sitios:

En “*Totenbuch*”, en el juicio de eme (con la ironía implícita en el hecho de concebir el juicio como teatro):

FISCAL. – ¿Qué ocurrió tras el fusilamiento de los rehenes?

EME. – Por órdenes directas del Reichsfürer de la SS terminé mi gestión en el *Verfügungstruppe* y pasé al *Totenkopfverbände* a fin de encargarme de la deportación de los judíos griegos concentrados en Salónica (112).<sup>17</sup>

Además del discurso directo, hay también en este fragmento, como rasgo teatral, didascalias: “(eme alza los ojos y encuentra la mirada de los testigos)” (112).

b) El discurso dramático aparece también en otros diálogos en los que ciertas voces (identificadas con posibles lectores) cuestionan sus hipótesis a uno de los narradores (un rasgo también frecuente en *Museo de la novela de la Eterna*). Metatextualmente esto es importante pues repre-

<sup>16</sup> Esto mismo puede observarse, también expuesto mediante abismamiento, en el cuento “Continuidad de los parques” de Julio Cortázar.

<sup>17</sup> El juicio de eme, así como otros datos sobre su persona desplegados a lo largo de la novela y la mención de documentos bibliográficos reales, han llevado a la crítica a distinguir un personaje histórico que pudo inspirar, hasta cierto punto, al de ficción: Joseph Mengele, doctor de Auschwitz. Para más detalles véase Jiménez, Morán y Negrín (292-293). También se sabe que algunos juicios a altos mandos del nazismo se televisaron mundialmente en los primeros años de la década del sesenta.

senta, dentro de la novela, el proceso de su recepción crítica. Además, configura el acto de lectura como un juicio. Si la figura del lector había sido comparada, en los fragmentos de corte policial ya descritos, con la del detective, ahora se le compara con el juez. No exento de ironía, este procedimiento coloca al narrador (y quizá también al autor) en una posición paralela a la de eme (ambos comparecen a defenderse):

—No continúe. Olvide tantas imbecilidades. Adolf Hitler por sí solo no explica el nazismo [...]. Mejor díganos en qué basa su creencia de que eme es el destructor del gueto de Varsovia [...]. Jürgen Stroop está bien muerto. Cualquier libro lo dice [...]. ¿O no ha muerto?

—No: está allí tras la ventana, acechando.

[...]

—Su historia es inverosímil.

—Como todas las demás... (127-130).

En el inciso “v”, a las posibles identidades de Alguien se añade la del “escritor aficionado”. La función de juez adjudicada al receptor se deja también notar en este fragmento mediante las voces que, por vía telefónica, dan su opinión al escritor sobre sus colaboraciones:

—Esto ya no interesa —Lo hemos leído un millón de veces —Ya ni quién se acuerde de la segunda guerra mundial —Ahora hay problemas mucho más importantes —Está muy visto —Está muy dicho —Usted lo único que hizo fue resumir unos cuantos libros —Su enfoque no es nada objetivo —Es más de lo que aguantan nuestros lectores... (64).

Además, con esta estrategia Pacheco —escondido irónicamente tras el “escritor aficionado”— se adelanta a la posible crítica de su novela.<sup>18</sup>

c) En un fragmento de “Götterdämmerung”, la disposición de los segmentos cambia respecto de la constante que se había mantenido a lo largo de la novela. A los subtítulos empleados se añaden aquí “Pantomima” y “Zwischenakt” (entreacto). La inserción de estos y otros términos (como *gran finale*, ópera y telón) hace presente otras modalidades del teatro: “Adolf traicionado por todos abandonado por todos el funeral vikingo los cuerpos como antorchas entre las llamas del *gran finale* el gran incendio de Berlín cae el telón de la ópera el público aplaude de

<sup>18</sup> Sobre este aspecto véase Olea Franco: 491-492.

pie [...]” (145). El “gran final” alude aquí al cierre de la ópera (cae el telón) pero a la vez a la muerte de Hitler (el incendio de Berlín y el de los cadáveres del fúrer, Eva y su perro), y a la de eme cuyo suicidio acaba de referirse justo en el párrafo anterior.

Sin embargo, tampoco aquí los personajes, si bien tienen la voz en monólogos fragmentados, entablan diálogos con franca estructura teatral. El contenido de esta ópera (que se mezcla con discurso mitológico y alusiones a la épica germánica) se refiere, como en *Salónica*, mediante discurso indirecto y en voz del narrador. El fragmento alusivo a la muerte de Hitler, ya citado, constituye también un monólogo; sin embargo, más que monólogo teatral es un caso de libre fluir de conciencia.

Volviendo a *Salónica* —la obra de teatro. Hay en ella otros metatextos que focalizan su reflexión en la figura del autor (ya no del narrador) y en su quehacer escritural. Conviene, para analizarlos, considerar las semejanzas apreciables entre el “dramaturgo” frustrado y Andrés Quintana, un personaje de “La fiesta brava”.<sup>19</sup>

Quintana es también un “escritor frustrado”, aunque no en el mismo sentido que el dramaturgo. La frustración, en su caso, tiene que ver con su falta de éxito profesional, con el abandono de sus ideales (al que ha sido orillado por el sistema capitalista), con el tedio y las penurias económicas que marcan su cotidianidad, pero no con la incapacidad para escribir. Su cuento, “La fiesta brava” (interior de la caja china en la estructura abismada de “La fiesta brava” —cuento de Pacheco) sí se escribe y el lector sí tiene acceso a él. Pero las condiciones en las que lo

<sup>19</sup> Las coincidencias entre *Morirás lejos* y “La fiesta brava” son múltiples. Ambas constan de tres partes, dos de ellas subdivididas en fragmentos. El título de la obra dentro de la obra, en ellas, coincide con el título global o con el nombre de algún otro fragmento. En ambos textos México es el lugar en donde personajes extranjeros vienen a “saldar” las deudas que tienen por actos cometidos en eventos históricos marcados por el terror: el Holocausto y la guerra de Vietnam, respectivamente. México es en ambos el “lejano lugar” al que se acude a morir. La ausencia de puntuación o el uso peculiar de ella así como de otros recursos tipográficos, y sus funciones, también hermanan ambas obras. Las alusiones al sacrificio prehispánico, la importante presencia del periódico, las dinámicas de espera y acecho, así como el fluctuante binomio víctima/victimario como eje del relato, son también ejemplo de sus coincidencias. El análisis detallado de ellas excede los objetivos del presente ensayo. Sirva, sin embargo, su mención para mostrar que varios de los procedimientos metaficticiales apreciables en *Morirás lejos* son constantes (con variantes) en la obra de Pacheco. Su análisis se enriquece si se contextualizan dentro de la red intratextual que conecta varios puntos en la producción de este autor.

hace lo acercan mucho al dramaturgo de *Morirás lejos*. Ambos intentan escribir en un espacio que, siendo de encierro, paradójicamente les niega la privacidad necesaria para su trabajo:

En *Morirás lejos*:

El hombre es un dramaturgo frustrado que abandona el departamento de dos piezas en que el ruido de los hijos, las discusiones con su mujer, las voces en el corredor, le impiden concentrarse, escribir (56).

En “La fiesta brava”:

Andrés Quintana escribió entre guiones el número 78 en la hoja de papel revolución que acababa de introducir en la máquina eléctrica Smith-Corona y se volvió hacia la izquierda para leer la página de *The Population Bomb*. En ese instante un grito lo apartó de su trabajo: —FBI. Arriba las manos. No se mueva—. Desde las cuatro de la tarde el televisor había sonado a todo volumen en el departamento contiguo. Enfrente los jóvenes que formaban un conjunto de rock atacaron el mismo pasaje ensayado desde el mediodía (1997: 77).<sup>20</sup>

En ambos textos se dan datos sobre lo que podría llamarse las “manías del escritor” y especificaciones sobre los medios físicos con los que trabajan —que sirven además como datos para contextualizar geográfica y temporalmente la historia. Compárese el “papel revolución” y la “máquina eléctrica Smith-Corona” de Andrés con la “Esterbrook negra, modelo antiguo, tinta café, nunca bolígrafo” (56) del dramaturgo. En *Morirás lejos* se dan especificaciones sobre otra máquina de escribir: en el inciso “g” donde Alguien es un detective: “... y otros temas parecidos sobre los cuales informa en tres páginas de difusa escritura que él mismo teclea y llena de errores ortográficos en una Remington modelo 1936” (30).

Pero quizá el aspecto más relevante de la comparación entre *Salónica* y “La fiesta brava” es que en ambos casos el lector es testigo del proceso compositivo de los textos. El dramaturgo lo convoca al ensayo de su obra; Quintana lo invita no solo a observar la génesis de su cuento, sino también la elaboración de sus traducciones:

<sup>20</sup> Cito siempre por esta edición.

Meditó sobre el término que traduciría mejor la palabra *scenario*. Consultó la sección English/Spanish del *New World* [...] *En 1979 el gobierno de México* (¿el gobierno mexicano?), *último no-comunista que quedaba en América Latina* (¿Latinoamérica, Hispanoamérica, Iberoamérica, la América española?), *es reemplazado* (¿derrocado?) *por una junta militar apoyada por China* (¿con respaldo chino?). Al terminar Andrés leyó el párrafo en voz alta: —“que quedaba”, suena horrible. Hay dos ‘pores’ seguidos. E ‘ina-ina’. Qué prosa. Cada vez traduzco peor—. Sacó la hoja y bajo el antebrazo derecho la prensó contra la mesa para romperla con la mano izquierda (78).

La vacilación de Quintana, al traducir, es paralela a la vacilación del narrador en *Morirás lejos*, que salta de una a otra opción para configurar la identidad de sus actantes, por ejemplo. La actitud auto-crítica y la constante revisión y corrección en Quintana (como la del dramaturgo y la del director de escena en *Salónica*) también aluden especularmente al modo como trabaja José Emilio Pacheco, corrector obsesivo de sus propios textos.

Al catálogo de metatextos de autor, en *Morirás lejos* hay que añadir el caso del “escritor aficionado” —una más de las probables identidades para Alguien (inciso “v”)— que ya comentamos. Junto con el episodio del dramaturgo frustrado, su historia, expuesta también mediante una estructura abismada, es uno de los núcleos metaficcionales más importantes en la novela. Sirva como ejemplo la siguiente cita en la que asistimos a la génesis de su relato y, distinguiendo tras esta máscara al propio Pacheco, al trabajoso nacimiento de *Morirás lejos*:

Todo eso todo eso [...] redobla en él la voluntad de escribir sin miedo ni esperanza un relato [...], venciendo el inútil pudor de escribir sobre lo ya escrito y las dificultades para encontrar documentación en una ciudad sin bibliotecas públicas [...] y frente a ello una serie de palabritas propias y ajenas alineadas en el papel se diría un esfuerzo tan lamentable como la voluntad de una hormiga que pretendiera enfrentar una división Panzer en su avance sobre el Templo de Jerusalén... (66-68).

Como ha podido observarse, en unas cuantas páginas Pacheco condensa en *Salónica* un vasto catálogo de recursos metatextuales que incluyen ejemplos de los tres tipos de metaficción que describimos: el comentario literario, la radiografía del andamiaje textual y el abismaamiento, con sus múltiples implicaciones especulares.

## IV. COLLAGE DE EXILIOS

En *Morirás lejos* el exilio está presente desde el título. También desde ahí comienza a apreciarse la intertextualidad en la novela, pues Pacheco recurrió, tanto para su título como para su epígrafe, al libro *De los remedios de cualquiera fortuna* de Séneca, glosado por Quevedo. En el epígrafe Pacheco copia dos enunciados de la versión de Quevedo:

“Morirás lejos. Conmigo llevo la tierra y la muerte” que continúa en el texto: “Morirás lejos. El mundo es punto, la vida instante: ¿quién, si no es loco, hallará distancias en un punto? ¿Quién hallará espacios en un momento si es cuerdo? Sólo muere lejos el que en su propia casa se persuade que está lejos su muerte” (1979: 256).

Es importante la mención, en Quevedo, del instante. Recuérdesse que la historia del microrrelato 1, aunque desplegada textualmente a lo largo de toda la novela, en realidad condensa temporalmente solo un momento. Magistralmente, sin embargo, al aludir al pasado de los actantes mediante el microrrelato 2, Pacheco comprime en ese breve instante entre el crepúsculo y la noche de un miércoles, buena parte de la historia del pueblo judío. Si consideramos las líneas de Quevedo ya no citadas por Pacheco, como advierten Jiménez, Morán y Negrín, la frase “morirás lejos” expande su sentido (257). No se trata solo de morir en un sitio geográficamente lejano (con todas las implicaciones de exilio físico que están aquí aludidas); morir es también el hecho de estar fuera de sí mismo, lejos de sí, de evadir la propia realidad. Con esto la reflexión se abre para considerar también el encierro, en la novela, como metáfora del exilio interior. Evadir el encuentro consigo mismo (aludido también por la locura y todas las patologías, en el caso de eme) es un lento morir...: una “postergación de la sentencia de muerte”, frase que, por cierto, se aplica a la ficción en otro momento de la novela, al recordarse a Sherezade.<sup>21</sup>

Desde el título, pues, el lector percibe “un fallo que connota, tanto el tono público y profético de la aplicación del castigo divino, como la certeza de que la justicia poética habrá de llevarse a cabo al finalizar la obra” (Graniela: 16). Esta sentencia se reconoce, primero, como “maldición” dirigida en particular a eme, pues en “*Totenbuch*” se afirma: “Años atrás, en Leipzig, una mujer leyó las líneas de su mano y mirando a sus ojos sentenció: —Morirás lejos” (121). Pacheco, gran aficionado a los indicios y

<sup>21</sup> Recuérdesse que eme es “víctima de una paranoia que exagera el encierro” (12).

premoniciones, refuerza la sentencia con otro augurio. Al describirse la oficina de eme en el campo de concentración que dirige, entre los objetos que ahí conserva se menciona: “como una curiosidad, obsequio de la hermana que vive en un país de antropoides— una calavera de azúcar con el nombre de eme escrito sobre la frente en una banda de papel color guinda” (100).

El lector reconoce, poco a poco, que México es uno de los sitios de exilio, uno de los “lejos” aludidos en el título. También descubre, sin embargo, que no solo muere lejos eme, sino que lo acompañan en su destino buena parte de los personajes. Hay un momento, en “*Totenbuch*”, en donde la sentencia se enuncia con idénticas palabras para aludir al destino de los judíos, que en ese momento van en el tren, camino del exterminio:

Que nadie o casi nadie entre quienes *morirán lejos* de los lugares donde nacieron y han vivido admite la realidad del exterminio lo prueba la confusión babélica de objetos que se acumulan en el vagón y dificultan aun más el encontrar sitio para sentarse (87).

Hermanados por el exilio, cualesquiera que sean sus motivaciones, mueren lejos en la novela tanto víctimas como victimarios. También en *Salónica* el ex-torturador y su víctima, Isaac Bar Simón, se unen en el exilio, y mueren ambos fuera de España. Prácticamente no hay personaje en la novela que no sufra el exilio en alguna de sus facetas —lo que induce a pensar que este es, para Pacheco, rasgo de la condición humana—:

El obrero (Alguien en su identidad “a”) ha sido exiliado en su propio país en la medida en que ha sido excluido, por el sistema capitalista, de las posibilidades de desarrollo. A pesar de ser dominador y no dominado, Tito se ve obligado, por sus empresas bélicas, a salir de Roma. Eme (en una de sus posibles identidades) se exilia en México por haber tomado parte activa en favor del nazismo, su hermana lo hace por haber tomado parte pasiva en contra del mismo movimiento. Ludwig Hirshfeld, como tantos otros judíos, es también exiliado del mundo mediante el encierro impuesto: el gueto de Varsovia. Los ejemplos sobran. Mientras la oposición dominador/dominado perviva, todos estaremos condenados al exilio, a morir lejos —ya geográfica, ya metafóricamente: en una tierra lejana o bien lejos de nosotros mismos, enajenados.

En cuanto al tratamiento de este tema, también hay una diferencia fundamental entre los microrrelatos 1 y 2. Comparando la novela con

una cámara, podemos decir que esta enfoca el exilio, en el primer caso, mediante el *zoom*; y emplea el gran angular para el segundo. Es decir, en el microrrelato “de la ficción” predomina la exploración de exilios personales e interiores. Las posibles identidades de Alguien comparten todas una especie de frustración frente al mundo, frente a la vida, que las obliga a replegarse en su interior e imponerse un auto-encierro, ya sea con actitud resignada (como el padre que ha perdido a su hijo, el obrero o el amante despechado), ya acompañada de respuestas violentas (como el delincuente sexual). Todas, además, eligen el parque como el sitio físico que ha de reflejar su encierro interior. En el “microrrelato de la Historia”, en cambio, predomina la exploración de exilios colectivos (algunos incluso masivos) y geográficos que se abordan desde la perspectiva histórico-sociológica.

El fragmento dedicado a la obra de teatro *Salónica* es también, en relación con el exilio, fundamental. En él se concentran buena parte de las menciones explícitas del término (variantes o sinónimos) en la novela; cinco apariciones (que marco con cursivas) en solo tres páginas: “Isabel y Fernando promulgaron el Edicto de *Expulsión*” (57), “Pedro Farías de Villalobos fue uno de los cincuenta mil sefardíes que rechazaron el *exilio*” (57), “Sus amistades lograron del Santo Oficio que [...] la cadena perpetua se condonara por *exilio* definitivo” (59), “Farías de Villalobos fue *arrojado de la ciudad*” (59), “La obra comienza, se supone, una tarde hacia 1517, cuando Isaac y un compañero de *exilio*...” (60).

Isaac Bar Simón, además, funde en su historia varias facetas de este fenómeno: rechaza primero el exilio geográfico aceptando, tácitamente, otra de sus manifestaciones: la de vivir una doble identidad y ejercer su religión en secreto. Posteriormente, como consecuencia de delaciones, a ese primer exilio en casa, ha de sumar inevitablemente otros: el encierro en las galeras, el despojo de bienes y la migración forzosa a Grecia.

Al estudiar viajes y exilios en la narrativa argentina, Sandra Lorenzano describe un fenómeno que arroja luz sobre la tan discutida ciclicidad que aparentemente marca su desarrollo en *Morirás lejos*. Según advierte Lorenzano, existen exilios fundacionales que, decantados en la memoria colectiva, funcionan como modelos sobre los cuales se viven y se escriben los exilios posteriores. La inmigración europea en el siglo XIX, así como los desplazamientos hacia el mítico sur, son “viajes fundacionales que operan en el recuerdo de todo argentino que emprende el camino del exilio” (245). Este, entonces, no se vive ni se narra; se re-vive y se

re-escribe sobre la huella palimpséstica que han dejado en la memoria exilios anteriores. De modo similar, las expulsiones en la historia judía se viven como una “nueva destrucción del Templo de Jerusalén”, una “nueva salida de Egipto”. No en vano, en *Morirás lejos*, buena parte de los episodios de exterminio ocurren precisamente en el aniversario de la destrucción del templo.

Es muy importante advertir que la migración también está trabajada metatextualmente en *Morirás lejos*. Los desplazamientos de los personajes también refieren especularmente el viaje del discurso, de un texto a otro, implícito en la intertextualidad presente en la novela. Así parece confirmarlo la siguiente cita: “Todo esto, todo esto es un ejercicio tan lleno de referencias a otros libros que seguir su desarrollo es tiempo perdido” (44). Y refieren también el desplazamiento del lector por la textualidad misma de la novela, así como el recorrido del autor sobre su propio discurso en el proceso de su composición, revisión y reescritura. Los dos temas a los que he dedicado este ensayo, metaficción y exilio, en principio tan disímiles, finalmente se tocan.

En suma, podemos decir que el breve fragmento dedicado a la obra de un dramaturgo frustrado es fundamental y debe tomarse en cuenta para la interpretación de *Morirás lejos: Salónica* condensa varios recursos metaficcionales (comentarios literarios, exposición del proceso compositivo, abismamientos y especularidades); prefigura la fusión definitiva entre los microrrelatos 1 y 2, y hace especialmente evidente el tema del exilio. Al superponer ensayo y versión final, refleja el proceder vacilante de narradores y lectores a lo largo de *Morirás lejos*. Conectándose intratextualmente con otros “escritores frustrados” en la obra de Pacheco, ofrece una rica reflexión sobre la figura del autor y sobre las dificultades de su quehacer creativo. Al resaltar el poder desenmascarador del teatro, muestra el modo en que Pacheco concibe la ficción, enraizando su búsqueda estética en el terreno ético.

#### BIBLIOGRAFÍA

- BRUCE-NOVOA, JUAN. “*Morirás lejos* y la estética experimental de la ruptura”, en *La Torre: Revista de la Universidad de Puerto Rico* 33 (2004): 447-468.
- CLARK D’LUGO, CAROL. “Towards a Transatlantic Reading of Good and Evil in José Emilio Pacheco’s *Morirás lejos*”, en *La Torre: Revista de la Universidad de Puerto Rico* 33 (2004): 401-410.

- DÄLLENBACH, LUCIEN. *El relato especular*. Trad. Ramón Buenaventura. Madrid: Visor, 1991.
- DORRA, RAÚL. "Morirás lejos: la ética en la escritura", en Hugo J. Verani (selección y prólogo). *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Era, 1993. 238-248.
- ESPINOSA ESTRADA, GUILLERMO. "Silencio y escritura en *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco", en *La Torre: Revista de la Universidad de Puerto Rico* 33 (2004): 411-417.
- GENETTE, GÉRARD. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.
- GIORDANO, JAIME. "Transformaciones narrativas: *Morirás lejos*, de José Emilio Pacheco", en *Cuadernos Americanos* 1 (1985): 133-140.
- GLANTZ, MARGO. "Morirás lejos: literatura de incisión", en Hugo J. Verani (selección y prólogo). *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Era, 1993. 229-237.
- GLANTZ, MARGO. *Onda y escritura en México*. México: Siglo XXI, 1971.
- GRANIOLA, MAGDA. "La experiencia lectural como rasgo unificador y divergente en 'La escritura': José Emilio Pacheco y Salvador Elizondo", en *Texto Crítico* 40 (1989): 13-20.
- HUTCHEON, LINDA. "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía". Trad. Pilar Hernández Cobos, en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 1992.
- HUTCHEON, LINDA. *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. London: Routledge, 1991.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, YVETTE. "Morirás lejos: límite de la ficción y Babel de la Historia", en Hugo J. Verani (selección y prólogo). *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Era, 1993. 249-262.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, YVETTE; DIANA MORÁN y EDITH NEGRÍN. *Ficción e historia: La narrativa de José Emilio Pacheco*. México: El Colegio de México, 1979.
- LIVINGSTONE, LEON. *Teoría de la novela*. Madrid: Taurus, 1974.
- LORENZANO, SANDRA. "Viajes y exilios en la narrativa argentina", en Luz Elena Zamudio (coord.). *Espacio, viajes y viajeros*. México: Universidad Autónoma Metropolitana / Aldus, 2004. 239-262.
- OLEA FRANCO, RAFAEL. "La narrativa de Pacheco: una modesta y secreta complejidad", en Rafael Olea Franco (ed.) y Laura Angélica de la Torre (colab.). *Doscientos años de narrativa mexicana: Siglo XX*. México: El Colegio de México, 2010. 469-504.



- PACHECO, JOSÉ EMILIO. *El principio del placer*. México: Era, 1997.
- PACHECO, JOSÉ EMILIO. *Morirás lejos*. México: Joaquín Mortiz, 1986.
- PIGLIA, RICARDO. *Crítica y Ficción*. Buenos Aires: Universidad Nacional del Litoral, 1986 (Cuadernos de Extensión Universitaria, Serie Ensayos, 9).
- SÁNCHEZ PRADO, IGNACIO M. "Pacheco o los pliegues de la historia", en *La Torre: Revista de la Universidad de Puerto Rico* 33 (2004): 391-398.
- STANTON, ANTHONY. "Narrar la historia: ética y experimentación en José Emilio Pacheco y Ricardo Piglia", en *Norte y sur: la narrativa rioplatense desde México*. Rose Corral (ed.). México: El Colegio de México, 2000. 47-55.

FECHA DE RECEPCIÓN: 15 de febrero de 2011.

FECHA DE ACEPTACIÓN: 10 de mayo de 2011.



