

MORIRÁS LEJOS DE JOSÉ EMILIO PACHECO,
UNA NOVELA POR VENIR

ASUNCIÓN DEL CARMEN RANGEL LÓPEZ
UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

La única novela escrita y publicada por el poeta mexicano José Emilio Pacheco, *Morirás lejos* (1967), suele ser señalada como un texto narrativo experimental,¹ si se considera como tales aquellos textos literarios en los que la narración es interrumpida constantemente por la inserción de historias aparentemente divergentes o de una escritura que suele tomar la forma del ensayo. La novela de Pacheco ha sido llamada de esa forma porque su trama no se muestra ordenada, de manera lineal, es decir, si bien en la novela comienza a construirse una historia, esta será interrumpida por relatos que no abonan en la consumación de una sola narración, sino que generan otra o, inclusive, dicha inserción o interrupción suele negar la existencia de la narración anterior; en este tenor, puede estimarse que la historia de eme y Alguien –personajes medulares de una narración meramente ficcional en la que ni siquiera la identidad de alguno llega a configurarse absolutamente–, es presentada al lector de manera fragmentaria.²

¹ Véanse los estudios de Margo Glantz, Jorge Ávila Storer y Rafael Olea Franco apuntados en la bibliografía.

² La fragmentación de la novela implica un grado altísimo de complejidad en cuanto al análisis de la misma, dificultad que se acentúa por el hecho de abordar su estudio en un artículo, con las limitaciones de espacio que conlleva. Otro ejemplo de su complejidad o riqueza textual tiene que ver con que al final, en el intertítulo “Apéndice”, se proponen varios posibles desenlaces, en los que se indica que “todo es irreal en este cuento. Nada sucedió como se indica” (Pacheco, 1967: 157). Para efectos de la propuesta de lectura que aquí se sostiene sobre *Morirás lejos*, me

Las historias, en el sentido de narración, que presenta *Morirás lejos* tienen que ver con los personajes eme –escrito invariablemente con minúscula– y Alguien –siempre con mayúscula–, quienes actúan en un espacio bien definido, pero no sucede lo mismo con su ubicación en el espacio ficcional narrativo. Alguien está en la banca de un parque leyendo “El aviso oportuno” de *El Universal*, mientras eme, en una casa cercana al lugar, se percata de la presencia de Alguien. La acción que se narra, en cuanto a este aspecto de *Morirás lejos*, se refiere a que eme observa a Alguien mientras este lee el periódico. Este hilo narrativo no contiene alguna referencia historiográfica, es netamente ficcional, rasgo contrario a los otros hilos narrativos contenidos en la novela, en los cuales se da cuenta de ciertos momentos de la historia sobre la persecución del pueblo judío: la destrucción del templo de Jerusalén a manos del ejército de Tito Flavio Vespasiano hacia la década de los 70 del siglo I; el exterminio en los campos de concentración de Auschwitz-Birkenau, Belzec, Chelmno, Majdanek, Sobibór o Treblinka en la Segunda Guerra Mundial; la expulsión de los judíos de Toledo, España, hacia 1429; y el conflicto bélico en Vietnam.

Sin embargo, es posible advertir la presencia de otra historia contenida en la novela, a saber, la historia de su escritura, de su proceso de hechura. Dicha narración no está del todo contenida ni en los trazos de la ficción ni en los trazos historiográficos. Para reconstruir esta historia, estableciendo una ruta de lectura o de comprensión, es necesario detenerse en una serie de claves textuales que no pertenecen, en estricto sentido, al mundo narrado; tales textualidades están ubicadas al margen o en las periferias de la novela: el epígrafe y las notas al pie de página, pero también en los títulos.

Estos elementos, considerados por lo general accesorios o incidentales, son, en realidad, los ejes desde los cuales es factible señalar la existencia de un relato en el que se anuncian rasgos importantes de la configuración narrativa; entre ellos destacan los posibles personajes, los narradores potenciales y los espacios virtuales donde la narración perfila su desarrollo; rasgo que atribuye a *Morirás lejos* un estatuto de no-completitud, de no-consumación. Objetivar la propuesta de que la novela puede ser vista como una suma de notas o

ocuparé tan sólo de algunos de los aspectos de la misma en aras de poner en evidencia que la novela es “incompleta” o “no acabada”, es decir, se trata de un discurso que, conforme va leyéndose, se está escribiendo.

borradores, en el sentido de que es un discurso narrativo deliberadamente no-acabado, permite sostener la idea de estar frente a una novela de carácter no-conclusivo y que es, en consecuencia, una novela por venir, es decir, una novela que está escribiéndose. Ésta es, como se verá, la propuesta que se intenta demostrar en este artículo.

El título *Morirás lejos* ya anuncia, desde su condición de escritura al margen, una ruta de comprensión que puede rastrearse a lo largo de todo el discurso, la cual se define no tanto en la temática de la novela, sino en la estructuración de la misma.

Respecto a la relación que el título establece con el desarrollo temático de la novela, es factible señalar una función metafórica de la muerte y específicamente del morir como proceso paralelo al de la escritura, de allí que morir y escribir se mantengan en acción sin alcanzar nunca el término de esa actividad.³ Dado que dicha postergación es enunciada por el propio narrador *central*⁴ al insistir en los posibles desenlaces y en la inutilidad de buscar claves en otros libros para dar sentido a algo que se propone como inacabado, la muerte y la escritura de la novela se convierten en acontecimientos que podrían ocurrir en el futuro. Para los personajes destinados a la muerte no es ésta la que ocupa el espacio de la narración, sino la agonía en la que se instalan antes de la posibilidad de la muerte; sucede lo mismo con la novela: la escritura que busca una historia por contar se mantiene también en un estado agónico en tanto se retarda y oculta la enunciación de un final que resuelva la relación entre los distintos trazos que han venido desplegándose desde el principio y hasta el final de la escritura.

Sostener la idea de que *Morirás lejos* contiene la historia de su propia escritura, exige detenerse a observar la función de las textualidades colocadas al margen de la novela, para lo cual resulta pertinente acudir a algunas nociones del crítico y teórico francés Gérard Genette acerca de los *umbrales* del texto, esto, en su libro *Umbrables* (2001) y, adicionalmente, a algunas consideraciones del también francés Maurice Blanchot.

El umbral, a la luz de las consideraciones de Genette y del pensador Maurice Blanchot, podría definirse como una textualidad

³ Me ocuparé de este asunto hacia el final del artículo.

⁴ En adelante, llamaré de esta forma a la voz de la narración cuya enunciación predomina en toda la trama, la cual es generadora y organizadora de todo el discurso.

que está a caballo entre el adentro y el afuera del espacio literario, en un no-lugar desde el que puede trazarse una ruta de lectura que en *Morirás lejos* muestra una historia que está en los márgenes del texto, a saber: las notas al pie de página. Las escrituras al margen son aquellas que están físicamente en las orillas del libro y que, en consecuencia, no suelen ser consideradas como medulares en la recodificación⁵ de la novela con miras a una propuesta de comprensión de la misma. Se trata, entonces, de recodificar esos márgenes para colocarlos en el centro, entendido éste como la posibilidad de señalar la articulación de una historia o de un relato que si bien no ocupa un lugar central en el universo narrativo sí puede ser llevado de la periferia al eje del espacio poético.

1. LA ERRANCIA DEL MARGEN: HACIA LA RECODIFICACIÓN DE LAS PERIFERIAS Y EL CENTRO⁶ EN EL ESPACIO POÉTICO⁷

La narratología, apoyatura que resultaría fundamental para el análisis de una novela o de un cuento, puede ser considerada una continuación de las tesis de los formalistas rusos, en el entendido de

⁵ Me referiré a la codificación como a un procedimiento que acusa un modo particular de construir un texto, y a la recodificación como a un procedimiento de lectura que pone en juego las variadas posibilidades que un mismo texto sugiere a partir de sus elementos compositivos. Dicho de otro modo, la recodificación no construye una lectura siguiendo una línea convencional que va del centro a las orillas, sino que indaga, al menos, recorriendo inversamente esa línea: procede de la orilla al centro.

⁶ El centro puede ser entendido como núcleo, aquello de lo que no se puede prescindir en la constitución de algo. En lingüística, por ejemplo, el centro o núcleo de un sintagma es el elemento que ejerce una relación de dominio sobre los otros componentes que lo constituyen. El centro o núcleo no podrá variar y su dominio sobre el resto de los elementos se debe, además, a que será este el que dote de significado al sintagma. De esta forma, la noción de centro también puede ser entendida como un equivalente de significación, como el elemento indispensable en la generación de sentido en un sintagma, es decir, en un discurso.

⁷ La errancia es una manera en la que Maurice Blanchot se refiere a una forma del pensamiento que no se concentra en alcanzar un punto o una meta, sino que es dar vueltas sobre una misma cuestión. La errancia se asemeja a la tarea de Sísifo, quien tiene que regresar una y otra vez, en apariencia, al mismo punto a realizar su tarea: subir una roca a cuevas por una montaña. Por otra parte, el espacio literario es, para Blanchot, el lugar en donde sucede el hecho poético: la escritura.

que se ocupa del estudio de elementos nucleares o centrales en la articulación del texto literario y, específicamente, de aquel que contiene una historia, un relato. Narrador, personajes, narratario, perspectivas, espacios y temporalidades son, *grosso modo*, elementos vitales de un universo narrativo. Sin embargo, el texto literario puede presentar, en su modo de enunciación, énfasis en algunos de estos componentes: incluir en su composición fracturas temporales, indeterminaciones espaciales, presencia explícita o no de narratario. La presencia y el énfasis que en la estructura de la narración se hace sobre alguno de estos rasgos será capital en la propuesta de lectura que se elabore sobre el texto literario, esto es, en la formulación de uno de los posibles sentidos que estén contenidos en el texto.⁸

Sin embargo, existen dos elementos nucleares o centrales del mundo narrado y estos son la existencia de algo que se cuenta y de alguien que lo cuenta. En otras palabras, el núcleo o centro de la narración será la existencia de un relato y la presencia de una voz que lo cuente. Estos dos elementos aparecen y se relacionan en el discurso narrativo y es ahí en donde se genera el sentido del texto.

Los componentes de una narración no sólo adquieren su estatuto de centralidad porque de ellos se desprenden posibles sentidos; la posición espacial que tienen en el discurso les otorga una posición privilegiada respecto de otros elementos. Las partes capitales del universo narrativo se presentan en lo que se podría designar como centro material de la obra, esto es, la serie de enunciados narrativos que en conjunto dan forma al relato: desde el primero hasta el último de los sintagmas en los que alguien –un narrador– cuenta algo –un relato.

La diégesis, como conjunto de acontecimientos contenidos en un relato, comienza a confeccionarse desde la primera de las palabras que inauguran la narración y dicho proceso culmina con la última de ellas. Las posiciones donde se señala el inicio y final de la diégesis pueden ser fijadas por el primero y el último de los sintagmas narrativos, lo

⁸ No todos los textos literarios descubren la presencia, con el mismo énfasis, de todos los elementos mencionados. En algunos casos, la narración puede cimentarse a partir de la presencia del narratario, como sucede en “Acuérdate” o “Luvina” de *El llano en llamas* (1953) del mexicano Juan Rulfo; o el acento estará puesto en la construcción de un monólogo interior, una característica discursiva que restringe y regula la información al punto de vista de la interioridad del personaje, como en *Muerte por agua* (1965) de la escritora mexicana Julieta Campos.

que no significa que el relato esté completo o terminado. Las variaciones y modulaciones sobre el tiempo, el espacio, los personajes y la voz narrativa contenidos en el universo narrativo, en algunos casos, pueden poseer rasgos específicos que hacen que la diégesis no se presente de una forma convencional.

En el caso de *Morirás lejos*, el universo diegético se presenta de una forma que podríamos llamar mutilada, ya que esta no obedece una lógica regida por el orden, ya que la novela no sólo contiene un relato sino varios, los cuales constantemente se van interrumpiendo para dar paso a los demás. El atributo de no convencional de esta novela de Pacheco no sólo proviene de este rasgo, sino también de que, a pesar de haber sido analizada para reordenar los núcleos constitutivos de cada uno de los relatos y que este análisis ha mostrado la sucesión lógico-cronológica de cada uno (Jiménez, 1979: 175-243), la diégesis no puede ser reconstruida de tal manera que se ofrezca como acabada o concluida. Esto se debe a la presencia de ocho posibles desenlaces, los cuales agrupan motivos relacionados con los relatos que truncadamente se van presentando en la novela. A nivel de composición, una de las consecuencias que esto tiene se refiere a que a pesar de que la novela tiene un principio y un final, este último no es uno que deliberadamente se proponga en el discurso, sino que pareciera prevalecer un afán por dejar la diégesis en estado no-concluso. De esta manera, la noción de centro material de la novela se tergiversa y, por ello, se puede considerar que no es en la centralidad de la narración en donde habrá de resolverse una de las cuestiones que la misma novela va planteando desde sus márgenes: la historia de su escritura.

La idea de centro material de la obra, entendido como el desarrollo de la diégesis y como la ubicación espacial de la mancha tipográfica en la hoja, ayuda a considerar que si bien en el discurso se ofrece un primer y un último enunciado narrativo, la existencia de estos en *Morirás lejos* no supone que la novela adquiera la condición de acabada, ya que pese a la existencia de dos puntos diametralmente opuestos –en cuanto a la materialidad de la novela– en que se establece el inicio y el final de la narración, la trama puede ser reorganizada de varias maneras y esta reorganización incluye la consideración de que no existe un solo relato o un solo final.

Las narraciones ahí contenidas tienen que ver, como se apuntó, con eme y Alguien y una más que se refiere a la persecución del pueblo judío. A lo largo de la narración esos relatos van

intercalándose uno con otro de tal manera que algunos motivos del primero aparecen en el segundo y viceversa; en los ocho posibles desenlaces se involucran ambos relatos. Desde el primero hasta el último de los sintagmas narrativos de *Morirás lejos* –desde su centralidad material– pueden reorganizarse los elementos de cada relato para proponer una secuencia lógico-cronológica que permita ofrecer una propuesta de lectura de la novela.

La narración de *eme* y *Alguien* es presentada “por un narrador en tercera persona que totaliza la narración y crea las siguientes instancias: narrador-omnividente, narrador-lector y narrador-actante” (Jiménez, 1979: 212, 213); el relato concerniente a lo historiográfico es presentado por “varios narradores testimoniales: Flavio Josefo (en primera persona), otros narradores testimoniales (en primera y tercera persona)” (213) y uno más que “asume la narración como historiador” (213). Sobre las voces enunciativas es necesario remarcar que, como lo señala el estudio mencionado, todas son generadas por una sola figura cuya voz predomina en la novela, y esta corresponde a aquella que, además de generar las otras voces de la enunciación, es capaz de adquirir cierta movilidad no sólo en cuanto a los espacios narrativizados, sino que también puede ingresar y salir de la interioridad de los personajes para colocarse en diferentes puntos y narrar desde ahí.

Una de las voces creadas por el narrador *central* nunca asume la enunciación tal cual, no interfiere en el discurso para tomar la palabra o para delegarla a alguno de los personajes. Esta voz, según el estudio de Jiménez, Negrín y Morán: “es un narrador silencioso; se sabe de su presencia por medio de la voz de N1 [el narrador *central*]. Él lo caracteriza, de manera fragmentaria” (215). Este narrador es uno al que explícitamente se refiere el narrador *central* de la novela como “narrador omnividente”, mencionado en las páginas 51 y 148. Esta voz sólo es descrita en algunos momentos de la novela y el hecho de que nunca llegue a asumir la enunciación tiene como posible consecuencia el establecimiento de “un juego de narradores [que] produce el efecto de diferentes voces que el narrador modula a través de la suya como un sutil juego de espejos” (215).

El juego de espejos entre narradores es un procedimiento que en la escritura tiene como efecto el que el narrador *central* pueda mirarse, criticarse o evaluarse en tanto generador de la diégesis, poner en cuestión su estatuto a través de la generación del simulacro de una figura de su misma condición. El resultado de este procedimiento,

como rasgo fundamental en la composición de la novela, tiene consecuencias que, inclusive, son contempladas por ese narrador *central*: la puesta en evidencia de un juicio de valor que atañe a la escritura testimonial y a la escritura literaria, tal como se indica en una nota al pie de página: “inepta [se refiere a la escritura] desde un punto de vista testimonial y literariamente inválida” (105).

Los juicios de valor y la generación del narrador omnividente –que sólo observa y no narra– como una figura a través de la cual el narrador *central* se autocontempla y autocritica, no aparecen en los enunciados narrativos que conforman el mundo narrado, esto es, desde el primero hasta el último de los enunciados que dan forma a la novela. Si bien algunos de los momentos en que el narrador *central* caracteriza al omnividente figuran en los sintagmas narrativos, parte de los rasgos constitutivos de este estarán contenidos en notas al pie de la página, las cuales, más que aclarar o acotar las apreciaciones hechas por el narrador *central*, pueden fungir como generadoras de sentido.

El conjunto de notas al pie de la página, al margen de los componentes nucleares o centrales de la escritura, no sólo añaden o comentan información, estas también pueden ser vistas como elementos constitutivos de una línea de lectura, la cual pone en evidencia una historia contenida en *Morirás lejos* que, semejante al narrador omnividente, permanece en silencio, al margen de la diégesis. Esta historia está en las zonas limítrofes de la novela.

La condición al margen de esas textualidades no sólo proviene de estar colocadas físicamente en los límites del texto; ese estatuto secundario o accesorio se origina, además, por no pertenecer a los elementos nucleares del universo narrado. De esta forma, las textualidades al margen pueden ser consideradas como componentes centrales en la generación de sentido, o, en otras palabras, se propone una recodificación de las periferias y del centro. La consecuencia de este proceso crítico e interpretativo tiene como principal objetivo mostrar que además del relato de eme y Alguien y del relato de la persecución del pueblo judío, en *Morirás lejos* está contenida la historia de su escritura, la cual permanece silenciosa –o invisible– desde el punto de vista de los sintagmas centrales –o visibles–, pero que está esbozada en los componentes al margen de la novela.

2. LAS PERIFERIAS DEL ESPACIO POÉTICO

En *Umbrales*, Gérard Genette expone un análisis y descripción de los componentes verbales o no verbales que *presentan* al libro. Bajo el nombre genérico de paratextos –portada, portadilla, nombre del autor, título, dedicatorias, epígrafes, prefacio, intertítulos–, Genette estudia los rasgos espaciales y funcionales de esas textualidades. Para ello, retoma una idea de Jorge Luis Borges para construir su concepción, que llamará *umbral*:

El paratexto es para nosotros, pues, aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores, y, más generalmente, al público. Más que de un límite o de una frontera cerrada, se trata aquí de un umbral –según Borges a propósito de un prefacio–, de un “vestíbulo”, que ofrece a quien sea la posibilidad de entrar o retroceder. “Zona indecisa” entre el adentro y el afuera, sin un límite riguroso ni hacia el interior (el texto) ni hacia el exterior (el discurso del mundo sobre el texto) (2001: 7, 8).

El paratexto o el umbral es una textualidad que esencialmente se define por el lugar que ocupa en el espacio del libro, pero además es un punto en el espacio literario que funciona como una grieta que permite o restringe la entrada al mismo. De esta manera, no sólo se apela a criterios meramente formales, sino a pautas o códigos que toman la forma de esas textualidades, las cuales conceden u ocultan elementos que intervendrán en la generación de sentido del texto. El *umbral* puede ser visto no únicamente como una advertencia en la entrada de la obra, sino que el momento en que es posible entrar o no entrar en ella es ya comenzar a comprenderla, esto es, allanar la ruta en la búsqueda de la comprensión del texto literario.

Cabe destacar que el *umbral* o el paratexto anteceden a esos contenidos que están en espera de la comprensión y la ruta que seguirá esta puede o no obedecer al orden que la presentación del libro expone deliberadamente. Sin embargo, el hecho de que estas textualidades estén colocadas antes de los primeros sintagmas narrativos no puede pasarse por alto; es en este sentido que la recodificación de las periferias –umbral, paratexto– apunta a considerarlas como el germen u origen de la generación de sentido y no como textualidades accesorias o eventuales.

En el caso específico de las notas al pie de la página, Genette describe un tipo de notas que formal y funcionalmente operan de una

manera muy particular; se trata de textualidades que están colocadas, generalmente, en las zonas inferiores de las páginas del libro y en las cuales se explican, describen o acotan asuntos tocados en el cuerpo del texto.

Las notas que aparecen en las obras de Pacheco son de dos órdenes: las notas-prefacio que anteceden a la colección de cuentos *La sangre de medusa y otros cuentos marginales* (1991) y al poemario *Tarde o temprano* en su edición de 1980, por ejemplo; y las notas dentro de las páginas en donde se presentan las narraciones o los poemas. Las segundas, en *Morirás lejos*, cumplen funciones muy particulares, además de que tienen un tipo destinatario y destinador específicos. Las notas de la novela, enumeradas para fines de análisis, aparecen mediante un llamado al pie de la página que se señala con un asterisco:

* momento en que probablemente otro observador lo sustituye (12). [1]

* lo cual provoca la secreción de un líquido amarillo purulento (15). [2]

* ¿O apareció, o estaba sin ser visto o ha estado siempre en esa banca? (27). [3]

* ¿Quién es el narrador omnividente? uno de dos: eme o el hombre sentado a unos catorce o quince metros del pozo con “El aviso oportuno” entre las manos (51). [4]

* O tal vez Josefo aceptó la ignominia con objeto de sobrevivir para dejar un testimonio que de otro modo se hubiera perdido irreparablemente (67). [5]

* y gane la batalla de Stalingrado (79). [6]

* Las películas, hoy en poder de archivos ingleses, jamás serán exhibidas públicamente (91). [7]

* Paracelso, Bruegel y Wagner fueron desde su adolescencia las grandes admiraciones de eme, aunque sostenidas con menos fervor del consagrado a Hitler, Napoleón, César y Tito Flavio Vespasiano (103). [8]

* inepta desde un punto de vista testimonial y literariamente inválida porque no hay personajes y los que pudiera haber son juzgados por una voz fuera de cuadro, no viven ante nosotros, no son reales (105). [9]

* Los archivos nazis rescatados de la destrucción impuesta por Himmler no mencionan levantamientos en campos de exterminio ni hablan de SS muertos por los prisioneros (106). [10]

* eme aprendió rápidamente el castellano mientras lanzaba bombas contra España (140). [11]

* pero ya no hay teléfono: eme decidió suprimirlo por la angustia que le causaba escuchar la campanilla sin saber quién le respondería cuando levantara el auricular (148). [12]

* ¿Y no se han dado cuenta de sus cartas, visitantes, llamadas telefónicas? Por lo demás ¿a qué vino a México la hermana? ¿Fue amor, repudio del nazismo? ¿O su llegada en 1938 más bien se relaciona con los esfuerzos para que el petróleo mexicano, expropiado a las compañías británicas y norteamericanas, alimentase la maquinaria bélica de Hitler? (152). [13]

Las trece notas aparecen en diversos momentos de la novela, y cumplen, según su ubicación, funciones diferentes. En las notas al pie de la página, regularmente, se encuentran “definiciones o explicaciones de términos empleados en el texto, a veces la indicación de un sentido específico o figurado” (Genette, 2001: 278); tal es el caso de la nota [2] en que se especifica que los gusanos que eme vivisecciona y aplasta, secretan un líquido. Este dato sirve para contextualizar el espacio narrativo en el que vive eme.

Otro tipo de notas presentan “referencias de citas, indicación de fuentes, exhibición de autoridades de apoyo, informaciones y documentos confirmativos o complementarios” (278). Dentro de este régimen, las notas de la [5] a la [8], así como las [10], [11] y [13], presentan datos que si bien no son precisos, sí proporcionan cierta información que ayudaría al lector a relacionar lo narrado con algunos momentos o personajes historiográficos. Las notas mencionadas pueden pertenecer al régimen antes aludido; sin embargo, en su totalidad todas son “textos de ficción” (284):

Original, ulterior o tardía, la notación autoral de un texto de ficción o de poesía señala inevitablemente, por su carácter discursivo, una ruptura de régimen enunciativo que hace completamente legítima su asignación al paratexto. Hay que precisar que este tipo de notas... se aplica por lo general a textos cuya ficcionalidad es muy “impura”, donde abundan las referencias históricas o la reflexión filosófica: novelas o poemas cuyas notas se refieren precisamente, en lo esencial, a los aspectos no ficcionales (284).

Este es el caso de las notas de *Morirás lejos* porque la mayoría se refieren a los aspectos no ficcionales del texto: Josefo, Paracelso, Bruegel, Wagner, Stalingrado y Hitler, etcétera, y tienen que ver con

aspectos meramente históricos y culturales. Además, hay una ruptura en el régimen de enunciación de las mismas, ya que no corresponden a lo que puede considerarse la voz autoral, sino que son enunciadas por una voz al interior del relato y esta recae en dos de los personajes del universo narrativo de *Morirás lejos*, a saber, un dramaturgo frustrado o un escritor aficionado. Esta consideración coloca las notas de la novela en un régimen definido por Genette como autorales ficticias, “generalmente atribuidas a un personaje narrador... que simplemente dan a ese narrador una función autoral perfectamente verosímil” (293).

El artificio sobre el que las notas están articuladas no permite definir con certeza si la voz que las enuncia es la de alguna de las figuras de la narración, a saber, Alguien haciendo las veces de dramaturgo frustrado o de escritor aficionado, ya que según la ruta de comprensión propuesta, se indica que lo que está contenido en las notas, más allá de explicaciones o acotaciones, es más bien una muestra de la historia de la escritura de la novela, es decir, una serie de notas, en el sentido de borradores, que dan cuenta de ese relato. Las trece textualidades deben ser atribuidas a una voz autoral, que no es la de José Emilio Pacheco, sino un autor ficcional que documenta, explica y traza algunos de los motivos que estarían presentes en su relato, tales como la presencia y rasgos de su narrador, de sus personajes, de los elementos contextuales –tanto históricos como ficcionales– de la narración, aspectos relacionados con la construcción de sus figuras narrativas –el pasado de eme, sus admiraciones, fervores y angustias.

Desde esta perspectiva, las notas se convierten en notas autorales de ficción y en los elementos textuales que dan cuenta de un proceso de documentación, indagación o información que alguno de los personajes estaría ejecutando, es decir, la posibilidad de que *Morirás lejos* sea un borrador de una novela por venir recae en las figuras de eme o de Alguien, esto, cumpliendo, en tanto personajes, una función determinada en la novela.

La novela también sugiere varias identidades de las dos figuras medulares de los hilos de la ficción y dichas probabilidades afectan no sólo a lo fictivo, también influyen en el aspecto historiográfico:

Alguien

1. Un obrero desempleado
2. Un delincuente sexual
3. Un padre que perdió a su hijo sentado
4. El amante de una mujer casada
5. Un nostálgico
6. Una alucinación
7. Un detective privado
8. Un padre de familia
9. Miembro del SS (Servicio Secreto)
10. Un chantajista
11. Una posibilidad (“en la banca donde pudiera estar el hombre”)
12. Alguien que imagina
13. Un producto de la imaginación
14. Un ser indiferente
15. Un hombre inofensivo
16. Un dramaturgo frustrado
17. Un escritor aficionado
18. Alguien que espera
19. Una víctima a punto de consumir su venganza

Eme

1. Un fantasma: no existe
2. Una leyenda: el ser hibernante
3. Una función: A vigila en la banca de un parque, B lo observa tras las persianas
4. El apóstol de la medicina futura
5. El Dr. Med. SS
6. Un científico
7. El técnico de la solución final, un criminal de guerra nazi
8. Un paranoico, un demente
9. Un fervoroso lector
10. Un oficial de la Gestapo
11. Un capitán
12. Un general
13. El escriba de Hitler
14. Es el sobreviviente: el führer

20. Un actor (Graniela-Rodríguez, 1991: 105).

Las veinte posibles identidades de Alguien y las catorce de eme⁹ irán presentándose mediante el uso de letras del alfabeto en español o los nombres de algunos números en alemán. De la letra *a* a la letra *z* se indican los roles de ambos, pero se hará énfasis en los rasgos de Alguien; y, cuando el alfabeto termina, se introducen los nombres de los números *eins, zwei, drei, vier, fünf, sechs, sieben, acht, neun, zehn, elf, zwölf*. El número de letras en español no determina el número de posibles identidades ni de Alguien ni de eme, ya que en algunos de los fragmentos introducidos por las letras, se apuntan tres posibilidades, como sucede en el segmento [g]. Existen fragmentos en los que no se hace alusión directa a los personajes, sea para referir otra identidad sea para negar todas las que se han mencionado, sino para exponer posibilidades de los hilos narrativos que incumben a la ficción o a la historiografía:

[k] El pozo no existe, el parque no existe, la ciudad no existe (Pacheco, 1967: 36).

[l] Las hipótesis anteriores son falsas. El olor a vinagre flota en el parque. El pozo en forma de torre, el chopo ahíto de inscripciones, poblado de gusanos, existen: cualquiera puede verlos. En cambio las persianas de la casa 1939 no están entreabiertas (37).

En el caso de [l], la clave que comunica al fragmento con los hilos de la historia es el año, el cual sugiere ir a otras partes de la novela en que se detalla algo más que la fecha de construcción, esto es, el lugar que habita eme, asunto que proporciona elementos configurativos del personaje, y este espacio textual a donde puede reconducir el segmento es el inicio de la novela, en donde, luego de que se presenta el espacio en donde están ambos personajes, el narrador habla de la casa aladaña al parque: “fecha de construcción: 1939. Patio interior sin plantas de ninguna especie. Escalera de

⁹ Para Graniela-Rodríguez, las identidades ocho, nueve y diez de Alguien aparecen en el fragmento de la novela en que se asegura, en un primero momento, que este sea un detective privado; en el caso de eme, las identidades once y doce, se proponen cuando se asume que el personaje es un miembro de la Gestapo y las tres aparecen en un fragmento del texto.

caracol. Azotea prensada entre los nuevos edificios. Cuarto que debió ser de criados aunque allí vive eme que ahora acecha a un hombre sentado en una banca” (11-12).

La insistencia en señalar fechas de sucesos es una constante en la novela y no solamente en lo que respecta a la narración ficcional, sino, como es de esperarse, a lo historiográfico. La mención al año 1939 será un referente de vital importancia, ya que el dato da la certeza de la existencia de la casa en donde viviría eme, sea cual fuere la identidad de este: un científico o el escriba de Hitler. El hecho y el registro del mismo es lo que le interesa a esa voz que enuncia las fechas y, oblicuamente, se interesará por la identidad de quienes participan en el evento o si estos, efectivamente, existieron.

Sobre la mención explícita de una fecha, en el caso del relato de los testigos de la lucha entre judíos y nazis en el gueto de Varsovia, el relato de un testigo presencial abre con la fecha del hecho que se está contando: “El lunes 19 de abril de 1943 Jürgen Stroop ordenó rodear el gueto de Varsovia” (Pacheco, 1967: 54, 55). “Götterdämmerung”, otro de los segmentos que constituyen la novela, también inicia con el referente temporal en cuanto a la historiografía:

En una fecha que aproximadamente puede situarse entre el martes 24 de julio y el domingo 5 de agosto de 1888, los elementos comenzaron a aglutinarse en progresión por virtud del encuentro nocturno, ocio dominical, de un modesto y sobornable aduanero: Alois, servidor de los Habsburgo en Austria alemana: Braunau-am-Inn frente a Baviera, y Klara Pölz, su mujer. Un óvulo penetrado por un espermatozoide formó un cigoto que cavó un reducto en la pared uterina. Y el sábado 20 de abril de 1889 nació un niño como todos: dolorido, tumefacto, semiasfixiado. Si otro espermatozoide entre los millones emitidos aquella noche en Braunau-am-Inn hubiera hecho una elección distinta entre los millones de óvulos a su alcance, quizá estas palabras no existirían ni la espera ni el cerco ni el acecho. (128)

El párrafo no pertenece, en estricto sentido, a los hilos ficcionales, al igual que la entrada correspondiente a la letra [I]; sin embargo, gracias a algunas claves de lectura se advierte la proximidad entre las dos narraciones. Mediante el énfasis puesto en las fechas, la voz que enuncia en el párrafo se refiere, aunque no lo hace explícitamente, a Adolf Hitler.

En la cita anterior, también se advierte una proximidad entre las narraciones de la ficción y la de la historiografía. Me refiero al

momento en que la voz que enuncia justifica la existencia de “estas palabras”, sin las cuales “no existiría ni la espera ni el cerco ni el acecho”. Las palabras a las que se refiere son esas que aparecen en la página 128 de la novela. La persecución y captura podrían aludir a la toma del templo de los judíos, pero también es posible advertir otro tipo de lectura de aquello que textualmente se ofrece (con lo invisible del texto) y esta tiene que ver, primero, con el acecho entre eme y Alguien y, segundo, las palabras pueden referirse a aquellas que constituyen la totalidad de la novela. Esta lectura que se funda en la sugerencia, en aquello que permanece invisible a lo que textualmente se ofrece, permite señalar que este es uno de los rasgos que validan la posibilidad de entrever la historia de la escritura de *Morirás lejos*.

En esta tesitura, es necesario traer a la argumentación algunos de los posibles roles que, como personaje, puede cumplir Alguien, ya que si alguna figura, en tanto personaje, asume la actividad de escribir, esta sería Alguien en algunas de sus facetas. Uno de los rasgos que lo configuran como detective privado, dramaturgo frustrado o escritor aficionado, es el poder que tiene de escribir. En el primero de los casos, Alguien escribe informes sobre “la soltería de un pretendiente con rasgos inequívocos de casado; la existencia o evanescencia de una firma comercial –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). Estos elementos son proporcionados por una voz enunciativa, cuya perspectiva domina los fragmentos de “Salónica” y que es capaz de ingresar a la interioridad de los personajes para mostrar rasgos de su cotidianidad, pero que también es capaz de permanecer en calidad de observador y sólo dar cuenta de lo que ve.

La otra posible identidad de Alguien escribiendo se introduce en el segmento “Grossaktion”, y esta corresponde a la de un dramaturgo frustrado, quien acude al parque “donde el rumor del mundo se vuelve estímulo y no obstáculo para meditar tramas, desarrollos, parlamentos” (56). La movilidad de la perspectiva de quien narra, muestra parte de la cotidianidad de Alguien como dramaturgo frustrado, pero también permite mostrar cierta proximidad entre lo meramente ficcional y lo historiográfico; en ese desplazamiento se filtra parte de la historia de la escritura de novela:

[u]

[. . .]

El dramaturgo no ha tenido éxito, no ha logrado publicar ni ver sus obras en escena. Tal vez ni siquiera escribirlas, atareado en trabajos opuestos a lo que considera su vocación, anhelo y esperanza. Basta mirar sus gestos para advertir que no deja un instante de tregua a la imaginación. Actor nato, escucha interiormente a sus personajes y los representa, los hace hablar en silencio, antes de sentarse a la máquina o tomar la pluma –Esterbrook negra, modelo antiguo, tinta café, nunca bolígrafo; el artista es dueño de sus manías.

Lectura del pensamiento por disciplina indostánica, adivinación por el vuelo de las aves o las entrañas de los gusanos, las líneas frontales, los sedimentos del té que eme dejó enfriar sin llevarse a los labios –o simple arbitrariedad del personaje no identificado, el narrador omnividente: algún medio permite el conocimiento innecesario de que este hombre piensa en una obrita en un acto, no muy ambiciosa ni original, que podría llamarse por el lugar donde se desarrolla “Salónica” (56).

Los asuntos relacionados con el anhelo y la esperanza son vistos desde una perspectiva que no puede ser otra más que la de un narrador omnisciente –omnividente, en términos de la novela–. Pero esa perspectiva se transforma cuando quien enuncia parece tomar distancia y colocarse como un observador que sólo mira los gestos de Alguien mientras está sentado en la banca del parque. Luego, el narrador vuelve a entrar al personaje para dar cuenta de que este imagina actuar a los personajes de sus obras y la invasión al interior de Alguien es tal, que quien enuncia es capaz de decir que este hace a sus personajes hablar en silencio. Enseguida, la movilidad de la perspectiva del narrador *central* vuelve a presentarse cuando habla de aquello que desde la exterioridad puede ver: las manías de Alguien al momento de escribir, es decir, lo relacionado con la tinta café y el bolígrafo.

El párrafo que va de “Lectura del pensamiento” hasta la referencia al lugar en donde se desarrolla la obra que imagina Alguien, corresponde a la perspectiva de la misma voz enunciativa. Sin embargo, cuando expone lo relativo al narrador omnividente, cabe preguntarse por la identidad de ese narrador al que se refiere, y las conjeturas que de ese fragmento se desprenden pueden ser, primero, que se trata de la voz móvil que habla de los pensamientos de Alguien respecto de su obra de teatro; o, segundo, de la perspectiva que Alguien tiene sobre los personajes que habitan en su mundo

imaginario. Además es posible hablar de una tercera posibilidad: el narrador omnividente del que se habla en el fragmento no es más que aquel que está organizando el todo discursivo de *Morirás lejos*, y que ahí, vela parte del proceso de producción, del germen de la escritura que deberá tener como fin no la obra del dramaturgo frustrado, sino un texto en que Alguien pueda ser un personaje que “escucha interiormente a sus personajes” y en el que eme sea el “personaje no identificado”.

Finalmente, Alguien puede ser un escritor aficionado, quien acude al parque y hojea el periódico en busca de un “trabajo menos contrario a sus intereses que le permita dedicar algunas horas a sus proyectos” (63). El proyecto del escritor aficionado tiene que ver con escribir “sobre un tema único que le atañe y le afecta como si fuera culpable de haber sobrevivido a una guerra lejana” (64). La guerra sobre la que versaría su proyecto es, como era de esperarse, la Segunda Guerra Mundial. Esto permite decir que Alguien, en su papel de escritor aficionado, sería una de las figuras sobre las que recaería la responsabilidad de documentar, organizar, configurar espacios y personajes, los cuales darían forma a *Morirás lejos*, una novela por venir.

Los personajes de *Morirás lejos* siempre están en constante construcción, conforme se avanza en las páginas de la novela estos van cambiando de identidad e, incluso, se llega a negar su existencia, incluyendo el espacio narrativo en donde, se supone, habitan.

Otro de los elementos que en el discurso permanecen en ciernes, que únicamente comienza a configurarse, es el narrador omnividente, ya que el narrador *central* solamente menciona cuáles serían las características de este y a cuál de los personajes le correspondería esta función; sin embargo, en ningún momento eme o Alguien asumen totalmente esa tarea, ya que algunas partes de la novela son enunciadas desde una perspectiva que no podría corresponderle a, por ejemplo, Alguien en calidad de delincuente sexual o amante de una mujer casada. Cabe recordar que este narrador “inventa o contempla” (51) y, en este sentido, Alguien asume esas funciones cuando se dice que puede ser un dramaturgo o un escritor, pero, además, eme también poseería la capacidad de contemplar, cuando en la novela se narran los momentos en que este observa el tormento y la tortura en, por ejemplo, los campos de concentración. Dado el juego de posibilidades sobre la identidad del narrador omnividente, tampoco es posible hablar de la consumación en la construcción de esta figura, lo que

permite decir que, al igual que los personajes, esta es una posibilidad que también adquiere un estado germinal, siempre en ciernes, siempre por venir.

Los elementos periféricos o escrituras al margen revelan las claves de lo que constituirá la narración o la historia de la escritura de *Morirás lejos*. En estas textualidades, como ya se vio mediante algunos ejemplos, se presentan los elementos indiciales a partir de los cuales se constituiría una narración que estaría siempre por venir: rasgos y características de los personajes, del narrador, del espacio narrativo en que las figuras estarían alojadas, tiempo socio-histórico que serviría como un componente contextualizador de la narración, momentos en que la enunciación sería asumida por uno de los personajes. Además, las notas al pie de las páginas, y sobre todo las relacionadas con Josefo, las películas y los archivos nazis, contienen posibilidades de lectura que permiten señalar que esa voz que organiza los borradores está valorando la información con la que cuenta para construir su historia.

La ruta de comprensión o trayecto de lectura que señalan estas textualidades al margen o en el umbral no identifica la configuración plena de una historia que inicia y culmina con sus respectivos personajes, diversos narradores y espacios-tiempos como elementos constitutivos del universo narrado; al contrario, reclama un estatuto inacabado, en el sentido de que se mantiene como una promesa.

3. LA PROMESA DE LA MUERTE O DE LA AGONÍA DE LA ESCRITURA

Para finalizar, considero significativo indicar, en aras de abonar en la idea de que *Morirás lejos* es una novela por venir, la procedencia del título –otra escritura al margen– de la novela.

El título es tomado de otro libro, *De los remedios de cualquier fortuna* escrito por Séneca y glosado por Quevedo.¹⁰ Esta información es proporcionada al lector en el epígrafe de la novela. *Morirás lejos* es una construcción que, por los accidentes gramaticales que presenta,

¹⁰ El texto fue escrito originalmente por Séneca y forma parte de un conjunto de epístolas que el filósofo cordobés escribió para su amigo Galión. En *De remedios...* Séneca le aconseja sobre las desdichas que, producto de la fortuna, generan dolor o sufrimiento al hombre, como son la muerte, la pobreza, el destierro, la pérdida de los amigos o de la familia. El texto fue traducido por Francisco de Quevedo, pero más que una simple traducción, Quevedo agregó, a manera de comentario, algunas glosas al documento (consultado en mayo de 2011, véase bibliografía).

advierde una sentencia de muerte en un lugar lejano. La muerte será un tema que atraviese toda la novela, de ahí que el título sea un homenaje a la importancia de algún contenido en el texto; pero, además, la muerte es *rematizada* (o configurada semánticamente)¹¹ en todas y cada una de las páginas de la novela de Pacheco.

En la novela se habla de la muerte en dos momentos. En primer lugar, de la muerte de los judíos en el plano historiográfico, esto es, durante la persecución de este pueblo a lo largo de la historia; además, de las condiciones en que se daría la muerte de uno de los personajes: eme. La muerte es *rematizada* en la diégesis de la siguiente manera: se habla de las circunstancias en que el personaje podría morir: suicidándose o asesinado por Alguien. En el plano de la diégesis lo que sucede es que la muerte de eme nunca puede darse por certera, ya que el lector nunca sabrá si efectivamente eme murió asesinado, suicidándose o en un campo de concentración ruso. Esto permite considerar que *Morirás lejos* es el relato de la imposibilidad de la muerte de eme. El tema es la muerte y la *rematización*, es decir la predicación, es todo lo que se dice de la muerte, incluido aquello que habla de su imposibilidad o llegada. El *rema* es, de este modo, la imposibilidad de la muerte, por lo cual lo único que tenemos de ella es la agonía.

Esta *rematización* es un principio estructurante de la novela. Si la muerte es vista como una metáfora de fin, límite o término, y no sólo como tema, la imposibilidad es, más bien, por llegar a ese fin, límite o término. En este sentido, la novela también se presenta como un texto que no tiene un fin o un término en su estructura, ya que al final, como ya se ha mencionado, se ofrecen ocho posibles desenlaces que restringen la posibilidad de considerarla como acabada o conclusa, sino que deliberadamente propone su no-fin o no-término. Asimismo, no es gratuito que se hable de un morir en el futuro; el

¹¹ El tema es de lo que se habla y el rema lo que se dice del sujeto del discurso. “El tema o *topic* es, pues, el objeto del que se habla: una de las tareas descifradoras del receptor consiste en la individualización del *topic* o *topics* de un texto, es decir de la isotopía fundamental o de las isotopías ocasionales del discurso. Se puede definir este «trabajo» como una operación pragmática que procede (por ejemplo, en un texto escrito) mediante hipótesis descifradoras que, partiendo del enunciado, se amplían a los párrafos, a los capítulos, al libro entero” (Marchase, 1986: 346). El enunciado descifrador, en el caso de *Morirás lejos*, sería el título de la novela que, junto al epígrafe, funcionan como una sugerente clave de lectura, la cual es develada al lector que ha sido capaz de incorporar los textos de la periferia al desarrollo de la trama.

morirás como una promesa o una sentencia que debiera cumplirse pero que no llega a finiquitarse. La novela, de este modo, es una agonía, entendiendo agonía como un proceso que distiende o que prolonga el final de un proceso. La agonía, como metáfora de proceso que persigue un fin, se materializa en la escritura de *Morirás lejos* si se considera que todas las páginas y componentes de esta son una distensión de la llegada al final de la narración que supone la conclusión de la misma, que no se consuma dada la existencia de múltiples posibles desenlaces.

De los remedios de cualquier fortuna reúne un conjunto de pensamientos sobre la muerte, aunque no es el único tema que contiene. La parte de donde se extrae el epígrafe y el título de la novela de Pacheco está agrupada bajo el subtítulo *Morirás lejos* y tiene como constante la idea de que la muerte es un suceso al que tarde o temprano se somete el hombre. Respecto del léxico que Séneca emplea para referirse a la muerte, Joaquín Beltrán Serra explica:

El tema de la muerte ocupa un buen número de páginas en la obra del filósofo cordobés. Si en las *Consolaciones* tiene referencias obligadas a ella, el *Epistolario* está salpicado de alusiones, sin olvidar que algunas epístolas desarrollan como tema capital el suicidio. No se trata de describir su esencia, con definiciones por lo general negativas (*mors est non ese*, 54, 4), sino de alcanzar con ella la libertad, de erradicar ese temor visceral a morir. Se debe aprender a morir, por tanto, despreciando la muerte y meditando a lo largo de toda la existencia las circunstancias que nos permiten aceptarla placentera y sosegadamente” (Beltrán, 1993: 30).

De los remedios de cualquier fortuna, específicamente en el apartado con subtítulo *Morirás lejos*, consiste en la descripción de esas circunstancias que podrían hacer de la llegada de la muerte un fenómeno en el que el sufrimiento cesa para convertirse en algo, como lo indica Beltrán, placentero y sereno. Se trata, en suma, de un discurso persuasivo, que incita o convence al destinatario de esas palabras a concebir la muerte y el morir de formas muy particulares. La posible relación de sentido que se puede establecer entre la novela de Pacheco y el texto de Séneca/Quevedo tiene que ver con una concepción de la muerte como un proceso no terminado, esto es, entender la muerte como la culminación de la vida si y sólo si en vida se es consciente de que ese momento va a llegar. En otras palabras, la vida es el proceso y la muerte es la meta, el fin, el límite de la vida. De

esta forma, la muerte se implica y relaciona directamente con la vida, pero además, la vida puede ser vista como una agonía: no estar muerto, pero sí encaminarse hacia ese estado. Al respecto, en el texto de Séneca/Quevedo, se indica: “*Morirás lejos*. Quien muere en sí cada día se acerca más a su muerte” (133). De esta manera, morir cada día es vivir, pero, también, agonizar, estar más cerca de la muerte.

Si se reconsidera lo antes dicho respecto de la muerte como metáfora de culmen en la novela de Pacheco, tenemos que la muerte puede ser vista como la culminación o fin de *Morirás lejos*. El vivir la agonía —morir cada día—, puede estar representado por la escritura y la lectura de la novela, y mientras esta se va presentando desde su primera hasta la última de sus páginas se puede decir que se está frente al proceso de vida de la escritura que, conforme se va avanzando, se acerca a su final, a su muerte. Este es un proceso agónico: inicia en la primera página y conforme la diégesis se va agotando la novela está muriendo, llegando a su término. Para decirlo de otra manera: el lector asiste a la agonía de *Morirás lejos*, al encaminarse a la muerte de la novela que, huelga decir, nunca terminará por llegar.

BIBLIOGRAFÍA

- Ávila Storer, Jorge (1998), “El canto del cisne en la narrativa de José Emilio Pacheco”, en *Juan García Ponce y la generación del medio siglo*, Xalapa, UV, pp. 417-423.
- Beltrán Serra, Joaquín (1993), “Terminología para la muerte y el suicidio (Lucrecio, Séneca, San Agustín, Sidonio)”, en *Cuadernos de filología clásica. Estudios latinos*, 4, pp. 27-37.
- Blanchot, Maurice (1992), *El libro que vendrá*, trad. Pierre de Place, Caracas, Monteávila.
- (1991), *El espacio literario*, trad. Vicky Palant y Jorge Jinkis, Introd. Anna Poca, Barcelona, Paidós.
- Díez, Luis Alfonso (1976), “La narrativa fantasmática de José Emilio Pacheco”, *Texto crítico*, 5, pp. 103-114.
- Genette, Gérard (2001), *Umbrales*, trad. Susana Lage, México, Siglo XXI.

- Graniela-Rodríguez, Magda (1991), “José Emilio Pacheco”, en *El papel del lector en la novela mexicana contemporánea: José Emilio Pacheco y Salvador Elizondo*, Potomac, Maryland, Scriptia humanistica, pp. 100-142.
- Jiménez de Baez, Yvette, Diana Morán y Edith Negrín (1979), *Ficción e historia: la narrativa de JEP*, México, COLMEX.
- Olea Franco, Rafael (2004), “José Emilio Pacheco: el principio de lo fantástico”, en *En el reino de lo fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*, México, COLMEX/ CONARTE, Nuevo León, pp. 122-154.
- Pacheco, José Emilio (1967), *Morirás lejos*, México, Lecturas mexicanas.
- Quevedo, Francisco, “De la muerte”, en *De los remedios de cualquier forfunta; desfdichas que confuela Lucio Aneo Séneca*, en <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/p228/12826952008067182976624/ima0000.htm> (mayo de 2011).