



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE QUERÉTARO

FACULTAD DE LENGUAS Y LETRAS

MAESTRÍA EN LITERATURA CONTEMPORÁNEA DE MÉXICO Y AMÉRICA
LATINA

EL ACTO ESCRITURAL COMO UNA TOMA DE CONCIENCIA
METALITERARIA EN LA NOVELA CORTA *EL PRINCIPIO DEL PLACER* DE
JOSÉ EMILIO PACHECO

TESIS

Que como parte de los requisitos para obtener el grado de
Maestro en Literatura Contemporánea de México y América Latina

Presenta:

MA. CECILIA VELÁZQUEZ PONCE

Dirigido por:

M. en Lit. Araceli Rodríguez López

SINODALES

M. en Lit. Araceli Rodríguez López

Presidente

Dra. Ma. Esther Castillo García

Secretario

Dra. Ester Bautista Botello

Vocal

M. en Lit. Ma. Eugenia Castillejos Solís

Suplente

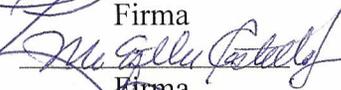
M. en Lit. Yolanda Sánchez Alvarado

Suplente

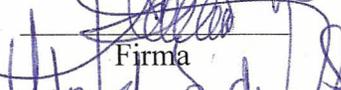

LLME. Verónica Núñez Perusquía

Director de la Facultad de Lenguas y Letras

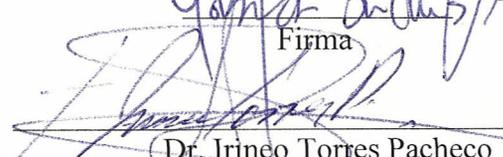

Firma


Firma


Firma


Firma


Firma


Dr. Irineo Torres Pacheco

Director de Investigación y Posgrado

Centro Universitario
Querétaro, Qro., julio 2012
México



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE QUERÉTARO

FACULTAD DE LENGUAS Y LETRAS

**MAESTRÍA EN LITERATURA CONTEMPORÁNEA DE MÉXICO Y AMÉRICA
LATINA**

**EL ACTO ESCRITURAL COMO UNA TOMA DE CONCIENCIA METALITERARIA
EN LA NOVELA CORTA EL *PRINCIPIO DEL PLACER* DE JOSÉ EMILIO
PACHECO**

TESIS

Que como parte de los requisitos para obtener el grado de
Maestro en Literatura Contemporánea de México y América Latina

Presenta:

MA. CECILIA VELÁZQUEZ PONCE

Dirigido por:

M. en Lit. Araceli Rodríguez López

SINODALES

M. en Lit. Araceli Rodríguez López

Presidente

Dra. Ma. Esther Castillo García

Secretario

Dra. Ester Bautista Botello

Vocal

Mtra. Ma. Eugenia Castillejos Solís

Suplente

M. en Lit. Yolanda Sánchez Alvarado

Suplente

Firma

Firma

Firma

Firma

Firma

LLME. Verónica Núñez Perusquía
Director de la Facultad de Lenguas y Letras

Dr. Irineo Torres Pacheco
Director de Investigación y Posgrado

Centro Universitario
Querétaro, Qro., julio 2012
México

RESUMEN

“El acto escritural como una toma de conciencia metaliteraria establece el *modus operandi* en la novela corta *El principio del placer*, de José Emilio Pacheco”. Desde el título seleccionado reflexiona sobre las relaciones que se establecen entre la literatura y la escritura, teniendo como objeto de estudio los problemas de la representación en tanto fenómeno semiótico y comunicativo. Este espacio eminentemente textual tiende a la ruptura en el que se sobrepasa la razón de la escritura dejando de operar sólo como representación de la lengua, para emerger como metaforización del acto escritural. *El principio del placer* forma parte de la tendencia escritural calificada como metaliteratura porque al ficcionalizar su proceso de creación, el acto escritural se establece como un espacio literario en donde intervienen la copresencia del objeto escriturario y del sujeto que lo señala; el acto de escribir y producir un significado. Abordar el acto escritural como una toma de conciencia metaliteraria advierte el rasgo que ofrece una literatura reflexiva que da cuenta del proceso escritural o de la escritura dentro de la escritura. La metaliteratura es abordada desde distintos críticos y teóricos, no obstante, la propuesta más relevante en esta Tesis parte de Jesús Camarero en su libro *Metaliteratura* (2004), circunscrita al paradigma de *Estructuras formales literarias*. A ésta se agregan otras perspectivas de teóricos que enriquecen la investigación como son: Roland Barthes, Jacques Derrida, Mijaíl Bajtín, Gérard Genette.

(Palabras clave: José Emilio Pacheco, ficción, semiótica, procesos intertextuales).

SUMMARY

"The scriptural act as an awareness metaliterary sets the *modus operandi* in the novel *The Principle Pleasure*, Jose Emilio Pacheco". From the selected title reflects on the relations established between literature and writing, aiming to study the problems of the representation in both semiotic and communicative phenomenon. This eminently textual space tends to rupture which exceeds the rate of writing leaving to operate only as a representation of the language, to emerge as the act of metaphorization scriptural. *The Principle Pleasure* is part of the trend described as metaliterature scriptural because fictionalize his creative process, the scriptural act is established as a literary space where the object involved the comprehension of scriptural and the subject that points out; the act of writing and produce a definition. Addressing the scriptural act as a metaliterary conscience warns the feature that offers a reflective literature that realizes scriptural process or the script within the script. The metaliterature is approached from various critics and theorists, however, the most important proposal in this thesis from Jesus Camarero's, book *Metaliterature* (2004), limited to the literary paradigm of *Formal structures*. To these are added other theoretical perspectives that enrich the research such as: Roland Barthes, Jacques Derrida, Mijaíl Bajtín, Gérard Genette.

(**Keywords:** José Emilio Pacheco, fiction, semiotic, intertextual processes).

A Leslie, Aarón y Karen por su amor infinito.

A mis padres por su amor, ayuda y paciencia.

A mis maestras por su amor a la Literatura.

Con admiración, respeto y gratitud a todas
aquellas personas que me brindaron
su ayuda y conocimiento.

ÍNDICE

	Página
INTRODUCCIÓN	6
I. José Emilio Pacheco: un escritor de Medio Siglo	11
1. La producción literaria	15
La década de los sesentas... Los inicios	16
La década de los setentas... La mayor producción literaria	17
La década de los ochentas... Retorno a la poesía	18
La década de los noventas... Reinvenciones	19
Siglo XXI... la novedad	20
2. La <i>Generación de Medio Siglo</i>	23
3. La poética de J.E. Pacheco en la <i>Generación de Medio Siglo</i>	29
II. Acto escritural y conciencia metaliteraria en <i>El principio del placer</i>	38
1. La metaliteratura en <i>El principio del placer</i>	44
2. El acto escritural en <i>El principio del placer</i>	65
3. La intertextualidad como parte de la conciencia en <i>El principio del placer</i>	73
Textos literarios: Diario y Carta	77
Adolescentes culto versus adolescentes incultos	78
La pérdida de la inocencia en algunos personajes	80
Los nombres de los personajes	
Los lugares	81
El desamor y el engaño	
Los adolescentes como personajes principales	82
La crítica de la vida política de México	
La iniciación al mundo adulto	83
Las clases sociales	
La muerte	
4. La architextualidad: la organización del texto [Las modalidades discursivas en diálogo]	85
Nouvelle o novela corta	87
Diario íntimo en <i>El principio del placer</i>	91
Género epistolar	104
CONCLUSIONES	108

INTRODUCCIÓN

La presente investigación es una propuesta de lectura sobre el proyecto literario de José Emilio Pacheco, abordado desde el acto escritural como una toma de conciencia *metaliteraria* en la novela corta *El principio del placer* publicada en 1972. Esta pesquisa surge de una reflexión sobre las relaciones que se establecen entre literatura y escritura, teniendo como centro de la indagación los problemas de representación que emergen de la comprensión del texto pacheco como un fenómeno semiótico y comunicacional. En un espacio que tiende a la ruptura en el que se sobrepasa la razón de la escritura dejando de servir sólo como representación de la lengua, emergiendo como *metaforización* en el acto escritural.

El inicio de la carrera escritural de Pacheco se vincula al movimiento literario denominado *Generación de Medio Siglo*, grupo integrado por escritores mexicanos que nacieron alrededor de los años treinta, vivieron la “modernidad” de la Ciudad de México y sus producciones escriturarias se caracterizaron por un nuevo enfoque discursivo a partir de nuevas estrategias comunicativas: una narrativa auto-reflexiva de su propio acto de escritura, creando de esta manera una conciencia estética. Además de proponer que desde el proceso *metaescriturario* –sentido de la escritura y su proceso de realización– aparece la *metaforización*, mostrando que desde la literatura se sobrepasa la razón de ser de la escritura, que había sido hasta ese momento; representar la lengua¹. Representar la realidad. Como lo afirma Carlos Fuentes en su ensayo *¿Ha muerto la novela?*²: “La exigencia realista nos decía que la novela debía ser el reflejo fiel de una supuesta realidad que, de serlo, debería bastarse a sí misma sin necesidad alguna” (Fuentes, 1975: 16).

La aparición de autores con propuestas escriturales que generaron una literatura capaz de darse a sí misma un código específico ofrece un rasgo relevante de la Modernidad: la toma de conciencia y la activación de la reflexión de la ficción. El escritor pone en abismo su propia

¹ Desde la obra instituida por Ferdinand de Saussure *Curso de lingüística General* centra la lengua como sistema (1945:72) la única razón de ser de la escritura es representar la lengua, pero en la literatura moderna contemporánea se ha demostrado claramente que la escritura puede funcionar al margen de la lengua y más allá. Saussure organiza y sistematiza a la escritura, llega a establecer las razones del prestigio alcanzado por ella en detrimento de la lengua: su imagen gráfica es permanente, sólida, genera unidad, aunque es artificial, la escritura literaria tiene diccionarios, gramáticas, códigos, ortografía. Sin embargo, Enfocando el “problema del lenguaje”, y el texto literario como principal objeto de estudio, se han sucedido aportaciones de la gramática, la retórica, la semiótica (Barthes, Trabant), la filología, la comunicación lingüística (Jakobson, Riffaterre), y de escuelas / corrientes como el formalismo ruso, la estilística idealista (Dámaso Alonso), el estructuralismo, el *new criticism*, la hermenéutica.

² Fuentes, Carlos. “¿Ha muerto la novela?” en *Geografía de la novela*. México. D.F: FCE.1995.

creación, incluso a sí mismo, a partir de esto, se puede suponer que el texto ficcional es una figuración de la manera como su autor se logra identificar dentro de un contexto histórico.

Por otra parte, al hablar de autonomía literaria, *El grado cero de la escritura* (1953) de Roland Barthes puso de manifiesto que la proliferación de las escrituras desde 1850 se presenta como uno de los indicios más elocuentes de la institucionalización del sector literario. Este gesto tiene su origen en la ruptura que se consume a lo largo del siglo XX con la Modernidad surgida del Humanismo renacentista (siglo XVI), neoclásico (siglo XVII) y sobre todo, Ilustrado (siglo XVIII) que exige una reactualización y una ordenación del sentido histórico del verdadero significado de las cosas en nuestra era moderna, en tanto ruptura a la tradición. Ante una escritura que aporta cambios en la estructura literaria en la que el texto se refiere al mismo texto, una literatura que se construye en el proceso mismo de la escritura y con los materiales de la propia escritura, conjunto de maniobras *metatextuales* que quedan incorporadas al texto como un elemento más del sistema de delación programada de la obra literaria. Esta ruptura supone una operación semiótica de expansión del significante literario, por un lado, y al mismo tiempo una transgresión en la estructura en la medida en que se introducen géneros canónicos como el diarístico y epistolar como meros pretextos del acto escritural, para escribir el proceso de la escritura dentro de una obra de ficción. Así, en la mitad del siglo XX se produce un cambio en el paradigma de la literatura respecto a la representación³ y las estructuras que regulan y hacen posible el funcionamiento de la obra.

Es a partir de la segunda mitad del siglo XX que en México comienzan a vislumbrarse obras literarias que manifiestan cambios estructurales, narrativos, espaciales, temporales y del lenguaje. En este contexto la escritura se convierte en un medio de transgresión de la narrativa dominante, pues la reflexión sobre el proceso escritural permite explorar y proponer nuevas relaciones entre la literatura y la escritura. La *Generación de Medio Siglo* se opuso a un tradicionalismo narrativo y optaron por el afán cosmopolita de su escritura, consideraban la literatura como un valor en sí mismo. La autonomía literaria fundamenta una narrativa interesada en los procesos estéticos de la escritura; de aquí que lo metaliterario, la recepción

³ Idea asumida como "lugar común" que enlaza al lenguaje y al mundo.

lectora y la narratividad sean fundamentales. Pacheco, origina en *El principio del placer* la hipótesis sobre su propia naturaleza literaria, por eso afirmamos que su propuesta, al cobrar existencia como una reflexión del proceso de la escritura, justifica en sí misma una toma de conciencia que refleja tanto la necesidad de una identidad como la de su replanteamiento.

En este escenario, Pacheco es precursor de una re-inventada narrativa donde se evidencia una posición que aporta un proyecto escritural propio dentro de la llamada *Generación de Medio Siglo*. Este razonamiento encuentra su justificación en la comprensión de los procesos *meta escriturarios*, en relación con su generación, cuya propuesta es no sólo *contar historias* sino implicar proyectos de escritura, donde radica la importancia de esta reflexión *metaliteraria* en que se inserta en la producción narrativa de la mitad del siglo XX como una actualización de una serie de propuestas escriturales, en relación con un *horizonte de expectativas* sobre el que el escritor codifica sus textos y que interactúan con el respectivo horizonte de expectativas de los lectores. José Emilio Pacheco formó parte del proyecto, logrando una reflexión metatextual glosada en *El principio del placer*, donde el acto escritural se establece como una toma de conciencia *metaliteraria*, espacio literario en donde concurre la copresencia del objeto escriturario y del sujeto que lo señala. La novela ofrece un proceso *meta escriturario*, que en términos generales consiste en denotar el proceso de su elaboración para enfatizar su proyección escrituraria. El trazo escriturario ejercido por el protagonista, que se vincula a una cierta concepción del sujeto, del tiempo, de la memoria, además el sentido de la escritura y su proceso de realización dan como resultado una *metaforización*. En *El principio del placer* existe una estructura específica en la que determinados mecanismos de la referencialidad producen un texto de diferente tipología estructural y, por tanto, significante e interpretante. Lo cual permite una reflexión sobre el proceso de la interpretación en la época moderna. De esta manera, en palabras de Julio Ortega⁴, Pacheco convierte su obra en una hipótesis sobre su propia naturaleza literaria: el texto pregunta por sí mismo en el espacio de la lectura, su referente es la literatura y a él regresa. Esta es la gran contribución de Pacheco, una conciencia formal del texto literario es un compromiso con la inteligencia del lector y con la responsabilidad social del uso de la palabra. Establece principios básicos de los usos y

⁴ Ortega, Julio. "José Emilio Pacheco: despedidas". *Taller de la escritura*. México: Siglo XXI. 2000, pp.388

funciones del lenguaje, creando un proceso narrativo que da cuenta del acto escritural. Lo que según Barthes, en *El placer del texto*, es la palabra la que adquiere su propia realidad y en cuanto es la que proporciona el placer estético. La importancia de la narración está en el placer de escribirla, leerla y contarla.

La escritura de la presente investigación se compone de dos capítulos: José Emilio Pacheco: un escritor de Medio Siglo; y Acto escritural y conciencia metaliteraria en *El principio del placer*. El primero conformado por tres apartados, tiene la finalidad de evidenciar cómo Pacheco logra ofrecer una obra distinta a su época y cómo crea un mundo narrado que desafía la forma escritural establecida hasta entonces. Ofrece antecedentes biográficos de José Emilio Pacheco, comenzando con el contexto histórico del autor y su producción literaria, sin pretender profundizar en aspectos históricos, se trata de ubicar al autor y a su obra ofreciendo las constantes propias que muestran la inserción en diversos géneros literarios. En el desarrollo de la investigación se considera, a manera de contrapunto, la propuesta escritural de la *Generación de Medio Siglo* para ofrecer una reflexión sobre la modalidad metaliteraria como fenómeno literario que refleja la ficcionalidad cultural como se ha llegado a entender la propuesta original de la generación. Se abordan a estos autores porque iniciaron una innovación en la literatura contemporánea mexicana con textos *metaliterarios* que rompieron con las normas y cánones estéticos del momento. Sus obras representan el modelo más avanzado de la modernidad literaria mexicana a lo largo del siglo XX en el contexto general de la escritura. Este principio permite entender un proceso literario en el cual el escritor muestra su práctica literaria como innovadora respecto al horizonte vigente en el inicio del siglo XX.

El segundo capítulo, titulado Acto escritural y conciencia metaliteraria en *El principio del placer*, aborda los rasgos generales de la escritura, comienza por la clarificación del significado y la definición de lo que se entiende como escritura, para luego, proceder a relacionar los rasgos que permiten caracterizar a un texto como metatexto y que éste se convierta en la conciencia de la escritura en un proceso escritural, sirviendo para ello la vinculación de la teoría de la escritura con la novela *El principio del placer*, se abordan dos teóricos: Jacques Derrida y Roland Barthes. Posteriormente se muestra una pequeña reflexión

de la escritura desde la escritura, la metaescritura y sus modalidades: diario íntimo, género epistolar (carta), recado y anónimo. Para finalizar el capítulo, se revisa el término intertextualidad, clave para verificar que el acto escritural-utilizado por Pacheco en algunas de sus obras es un juego intertextual con el acto escritural, ya que los protagonistas de sus narraciones ejercen la escritura con diversas finalidades. El análisis de la función de la escritura en los textos es desde la metaliteratura de acuerdo a Jesús Camarero, quien clarifica el término como toma de conciencia.

I. JOSÉ EMILIO PACHECO: UN ESCRITOR DE MEDIO SIGLO

José Emilio Pacheco Berny nació el 30 de junio de 1939 en la Ciudad de México. En el inicio de una de las épocas de bonanza económica para México, basta con recordar que durante el mandato de Lázaro Cárdenas (1934-1940), se sentaron las bases para la creación de una industria moderna por medio de la construcción de grandes obras de infraestructura y la nacionalización o el control de los sectores básicos para la industria: el petróleo y la electricidad. En este periodo tuvo lugar el proyecto de desarrollo e impulso nacional industrial; se instituyó el repartimiento de tierras; se nacionalizó el petróleo en México, PEMEX (Petróleos Mexicanos), siendo el primer país en nacionalizar la industria petrolera. Estas acciones dieron como resultado un crecimiento económico y una estabilidad política en las sucesiones presidenciales de Manuel Ávila Camacho (1940-1946), Miguel Alemán Valdés (1946 – 1952), Adolfo Ruiz Cortines (1952 – 1958), Adolfo López Mateos (1958 – 1964) y Gustavo Díaz Ordaz (1964 – 1970).

Se puede afirmar que los cambios socioculturales en la población urbana impactaron en la imaginación de Pacheco, prueba de ello *Las batallas en el desierto* en la cual se muestran algunos cambios:

Me acuerdo, no me acuerdo: ¿qué año era aquél?; Ya había supermercados pero no televisión, radio tan sólo: Las aventuras de Carlos Lacroix, Tarzán, El Llanero Solitario, La Legión de los Madrugadores, Los Niños Catedráticos, Leyendas de las calles de México, Panseco, El Doctor I.Q., La Doctora Corazón desde su Clínica de Almas. Paco Malgesto narraba las corridas de toros, Carlos Albert era el cronista de fútbol, el Mago Septién transmitía el beisbol. Circulaban los primeros coches producidos después de la guerra: Packard, Cadillac, Buick, Chrysler, Mercury, Hudson, Pontiac, Dodge, Plymouth, De Soto. Íbamos a ver películas de Errol Flynn y Tyrone Power, a matinés con una de episodios completa: La invasión de Mongo era mi predilecta. Estaban de moda Sin ti, La rondalla, La burrita, La múcura, Amorcito Corazón. Volvía a sonar en todas partes un antiguo bolero puertorriqueño: Por alto esté el cielo en el mundo, por hondo que sea el mar profundo, no habrá una barrera en el mundo que mi amor profundo no rompa por ti. (1981: 2)

La cita recrea una visión en perspectiva de los cambios que se dieron en la ciudad de México, aludiendo al fenómeno de la migración campo-ciudad que surge en las grandes urbes. Según el historiador Enrique Krauze en *Historia de México* (2001) entre 1940 y 1970 México pasó de tener una sociedad mayoritariamente rural a una urbana, a este periodo se le denomina

el “milagro económico mexicano”, además en sólo una década de 1960 a 1970, la ciudad de México pasó de los 5.2 millones de habitantes a 8.9 millones.

En la década de los sesentas Pacheco tiene su iniciación literaria, considerado por la crítica⁵ como un escritor que ha aportado un trabajo significativo al campo de la narrativa mexicana, ha marcado un estilo literario como poeta, narrador (cuento, novela), crítico literario, divulgador de la cultura, redactor editorialista, periodista, investigador histórico y literario, traductor y especialista en la literatura mexicana del siglo XIX. Su producción literaria ha sido considerada indispensable para el entendimiento de la literatura nacional, latinoamericana e hispana, además de dar cuenta del proceso de modernización en la sociedad mexicana. Tal como lo afirma Hugo J. Verani en la nota preliminar *La hoguera y el viento*:

José Emilio Pacheco (1939) es, para muchos, el escritor más indispensable de su generación. Su reciente ingreso a El Colegio Nacional confirma el reconocimiento académico y popular que su obra literaria ha recibido dentro y fuera de las fronteras nacionales. La actividad que viene desarrollando a lo largo de más de treinta años, con dedicación y versatilidad infrecuentes en nuestra época, se ramifica simultáneamente en cuatro áreas confluyentes de la creación y de la reflexión: 1) Poesía; 2) Narrativa (cuento y novela); 3) Divulgación cultural (investigación histórica y literaria, redacción editorial, periodismo; 4) Otras formas literarias (traducciones, adaptaciones, guiones teatrales y cinematográficos (1994: 9).

Pacheco estudió la Licenciatura en Letras Hispánicas en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y allí inició su actividad literaria en la revista *Medio Siglo*, editada por la máxima casa de estudios. Posteriormente, dirigió con Carlos Monsiváis el suplemento de la revista *Estaciones*, actividad que le permitió incorporarse al complejo mundo editorial. También desempeñó cargos administrativos como secretario de redacción de la *Revista de la Universidad de México* y de *México en la Cultura*, además de escribir en un suplemento del periódico *Novedades*, y al mismo tiempo ser jefe de redacción de *La Cultura en México*, suplemento de la revista *Siempre!* Se destacó en la dirección de la *Biblioteca del Estudiante Universitario*.

⁵ Hugo J. Verani, V. Shklovski, Thomas Hoeksema

La divulgación cultural de Pacheco, a la cual dedica gran parte de su producción literaria, comienza temprano, en 1957, en plena adolescencia; publicaciones estudiantiles (entre las cuales destaca *Medio Siglo*) recoge su prehistoria literaria. Muy pronto se convierte en asiduo colaborador de *Estaciones*, revista en la que inicia dos actividades incesantes de su quehacer literario: el trabajo de redacción editorial y la escritura de notas culturales. Su primera sección literaria, “Simpatías y diferencias” (título de un conocido libro de Alfonso Reyes), en la Revista de la Universidad de México, iniciada en 1960, cuando aún no llegaba a los veintiún años, inaugura una larga e ininterrumpida serie de columnas culturales semanales (“El minuterero”, “Calendario”, “Inventario”, etc.), de una documentación y lucidez infrecuentes en el periodismo literario (1994: 9).

Ha sido profesor de la UNAM, conferencista y profesor invitado en la Universidad de Maryland (College Park), en la Universidad Essex y en otras universidades de los Estados Unidos, Canadá e Inglaterra, además de impartir clases, cursos y seminarios de Literatura Mexicana.

En su trayectoria como escritor ha recibido premios y distinciones, entre otros, como: el Premio Magda Donato (1968) por *Morirás lejos*; Premio Nacional de Poesía Aguascalientes, México (1969) por *No me preguntes cómo pasa el tiempo* ; Premio Xavier Villaurrutia (1973) por *El principio del placer*; Premio Nacional de Periodismo e Información (1980) en el área de divulgación cultural por su página “Inventario” de *Proceso*; Premio Malcolm Lowry, en ensayo; Premio Nacional de Lingüística y Literatura (México); Premio de la Asociación de Críticos Teatrales (1983) a la mejor traducción presentada en 1983, por *Un tranvía llamado deseo* de Tennessee Williams. En 1985 lo nombran Miembro de El Colegio Nacional de México. En 1996 recibió el Premio José Asunción Silva, en poemas (Colombia); José Donoso (2001); el Premio Octavio Paz, (2003); el Ramón López Velarde (2003); el Alfonso Reyes (2003); el Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda (2004) y Premio Federico García Lorca (2005). A Pacheco se le reconoce como uno de los exponentes más reconocidos de la poesía mexicana e iberoamericana, a sus setenta años ha sido galardonado con el Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana (2009) y por su reconocida trayectoria literaria: el premio Cervantes (2009), la medalla de oro de Bellas Artes (2009), así como los doctorados *honoris causa* por las universidades de Nuevo León (2009), Campeche y Nacional Autónoma de

México (2010) y en octubre de 2011 fue distinguido por El Colegio de México (Colmex) con el Premio Alfonso Reyes.

Para un mejor acercamiento a su producción literaria, se abordará en términos generales, el contenido y rasgos discursivos en cada uno de sus obras, para mostrar una visión general de las estrategias que guían la producción de Pacheco, desde sus primeros trabajos hasta sus títulos más recientes. En las siguientes líneas se intenta abarcar la producción literaria de Pacheco, tal empresa se ha dividido de acuerdo a las décadas por las cuales ha transitado el escritor.

1. La producción literaria

Esta parte de la investigación pretende ofrecer las constantes propias de la poética pacheca mismas que muestran su inserción en los géneros literarios. El acto de mostrar diversas visiones críticas permitirá notar cómo surge un proyecto original cuyo objetivo es crear un mundo narrado que desafía la forma escritural establecida en la primera mitad del siglo XX, al mismo tiempo de constatar la gran recepción que su obra ha tenido a través del tiempo.

Pacheco, cultiva una narrativa innovadora que introduce estrategias narrativas *metaliterarias*, en sus tramas presenta personajes adolescentes que dan cuenta de su realidad a través de la escritura ya sea por medio de un diario íntimo o una carta, diversas situaciones o personajes en sus obras son considerados como palimpsestos de su propia poética. El universo narrado, cuyas características son reconocibles para los lectores asiduos de Pacheco, será abordado de manera superficial, con la sola intención de ofrecer una muestra de la prolífica pluma del escritor. Es necesario citar las palabras de V. Shklovski cuando se refiere al arte como artificio: “La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento” (23), porque, además de indicar las influencias teóricas del momento es una tesis seguida por el autor.

Escribir, para Pacheco, le ha valido el reconocimiento como uno de los escritores más importantes de México, pues desde los diecinueve años hasta los setenta y dos se ha dedicado a las letras mexicanas. Hugo Verani en *La hoguera y el viento* (1994) ofrece, a manera de directorio cultural, una bibliografía que contiene en suma los escritos de Pacheco. Tan solo en la revista *Proceso* lleva doce años publicando semanalmente, en el periódico *Excélsior* ha publicado más de setecientos *Inventarios*.

A los veintitrés años traducía obras del inglés, francés e italiano al español. Traducía a Rimbaud, Beckett, de Montale, entre otros. A los veintisiete años ya había publicado dos antologías de cuentos *La sangre de la Medusa* (1958) y *El viento distante* (1963). A los treinta y siete años, fue jefe de redacción de *La Cultura en México* y *Diálogos*. Ha ejercido la creación literaria por más de cinco décadas, esta práctica ha devenido en la evolución de su narrativa y poética a través de varias antologías de poesía y de narrativa.

La década de los sesentas... Los inicios

Durante la década de los años sesentas inició su trayectoria literaria con el género poético y de acuerdo a las palabras de Hugo Verani: “Su poesía es, en cierta manera un palimpsesto de lecturas donde su propia voz se fragmenta en máscaras apócrifas, versiones y voces de otros que dialogan entre sí, de cuyo entrecruzamiento nace y se desarrolla su auténtica voz poética” (1994:12). La primera producción poética se titula, *Los elementos de la noche* (1963), primera muestra de los temas centrales en torno de los cuales giraría su creación poética posterior: el tiempo, la Ciudad de México, el lenguaje poético en cuanto a su tradición y forma. En el prólogo, Mario Vargas Llosa escribe:

En los elementos de la noche son ensayadas... con igual sabiduría formas métricas clásicas y modernas, y se emplean los procedimientos expresivos con idéntico rigor. Desde el poema en prosa hasta el soneto de ley rívida, Pacheco pasa de una forma de construcción, y su desenvoltura y su destreza formales son semejantes en el verso libre o el remado, en la poesía consonante y asonante. El conocimiento del lenguaje y la vasta poética que su libro manifiesta, permiten a Pacheco una asombrosa libertad de movimiento en el dominio de la forma (1963:18-19).

Observamos en sus inicios, a un Pacheco apegado a la tradición escritural establecida en su época. Datos del origen escritural del autor. Rosario Castellanos en “Dos notas sobre José Emilio Pacheco”, en *La hoguera y el viento* vincula la poesía de Pacheco a la de Octavio Paz por la riqueza verbal y el desarrollo de la imaginación, y a Jorge Guillén en cuanto a su estilo:

José Emilio Pacheco recuerda, a un Jorge Guillén siempre al aire libre, frente a los grandes espectáculos naturales –la noche y el día, el mar– y que no ha descubierto aún la belleza de los interiores contruidos por el hombre ni su intimidad con los pequeños objetos que nos rodean, nos sirven y nos sostienen (1994:36).

La obra que le sigue es *El reposo del fuego* (1966) colección de poemas que presentan como ejes rectores; la ciudad, el tiempo y el fuego. Cada tema es abordado con un lenguaje literario claro y abundante, tal es el caso de la ciudad, que se presenta con visos apocalípticos devorada por el fuego, una urbe en constante movimiento. Pacheco se vuelve observador del

cambio al cual es sometida la ciudad, por la modernización. Castellanos opina al respecto, que el título es la clave para penetrar en sus páginas densas de contenido:

...misteriosas a fuerza de claridad; el hilo de Ariadna para recorrer este laberinto que quisiéramos tener la ilusión de que se avanza con el mismo paso con que se retrocede, pero la ilusión no la confirma ningún argumento, ninguna experiencia, ningún dogma. Ilusión, nada más, gentil narcótico (1994:37).

Otra obra que presenta la constante del fuego es *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969) aunada a los tópicos del tiempo y la historia, sus poemas presentan las nuevas facetas de la ciudad. Además, existe en el poema “Manuscrito de Tlatelolco” una denuncia social a la masacre de 1968 en Tlatelolco. Se puede afirmar que Pacheco fue testigo de su época y precursor de los cambios en la tradición canónica de la escritura. Tal como lo afirma Hugo Verani en *La hoguera y el viento* al referir:

Poeta de la desolación, dominado por presagios de finalidad, ha ido despojándose progresivamente de la retórica establecida y de la noción del poema como objeto estilizado, para adquirir, a partir de *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969), un decir plenamente afín con la sensibilidad contemporánea, conversacional, epigramático y de exacta sobriedad, que se vuelca sobre múltiples experiencias cotidianas con aguda conciencia crítica e irreverente ironía desmitificadora (1994: 9).

En cuanto a la narrativa, incursiona con la colección de cuentos titulada *El viento distante* (1963) la cual tiene como base lo fantástico. La primer novela se titula *Morirás lejos* (1967) en esta narración se rememora el pasado contraponiendo una versión objetiva y subjetiva de una misma circunstancia vital, integrando el acontecer vital al imaginario; de tal modo que las vivencias, acciones y reacciones humanas son evocadas y parten de una referencialidad histórica a través de la escritura.

La década de los setentas... La mayor producción literaria

Siguiendo la línea narrativa, *El principio del placer* (1972) es una antología de cuentos junto a una novela corta que le da su nombre, la cual innova en cuanto a su *escritura metaliteraria*, recurre al diario íntimo para darle forma al texto. Y es gracias al acto escritural en un diario íntimo como nos podemos dar cuenta del tiempo, el espacio y los personajes con

los que interactúa el protagonista. Los cuentos de esta antología presentan una escritura referencial de los desencantos vitales es desplazada por la imaginación, el elemento fantástico establece una súper-realidad donde domina lo inverosímil y lo imaginario. Tal es el caso de las narraciones: “La fiesta brava”; “Tenga para que se entretenga”; “Langerhaus”; “Cuando salí de la Habana, válgame Dios”. En estas narraciones se presentan sucesos fantásticos, donde el mundo real es trasgredido. Estos relatos fantásticos plantean la posibilidad de eliminar los límites para dar pie a la alteridad. Aquí el lector debe interpretar y connotar cada uno de los relatos, porque bajo la apariencia de un relato normal, va conduciendo al lector de lo conocido a lo desconocido, creando *mundos similares*. Pacheco revive raíces culturales olvidadas por la historia, esto invita a que historias dejadas en el olvido retornen y se produzca una complicidad del lector con la historia de México, ya sean costumbres ancestrales o ritos religiosos.

Es también en esta época, cuando Pacheco retoma la poesía, y escribe *Irás y no volverás* (1973) e *Islas a la deriva* (1976) antologías de poemas que muestran una mezcla de paisajes nevados, extranjeros que se unen a las raíces aztecas, desde el presente hacia el pasado anclado en la memoria. *La sangre de la medusa* (1977, edición aumentada en 1990) es una colección de cuentos que tiene como hilo conductor la evocación de la infancia o la adolescencia, donde los protagonistas cuentan su historia desde una voz en primera persona cuyo afán es el de recuperar huellas en la memoria tensando de esta manera una dialéctica entre el mundo real “objetivo” con el mundo interior “subjetivo”. Antes que termine la década, Pacheco muestra una *Antología del modernismo* (1978) donde la selección de poemas, la introducción y notas corren por cuenta suya.

La década de los ochentas... Retorno a la poesía

En el año 1980, Pacheco sigue escribiendo poesía, *Desde entonces* (1980) presenta poemas en prosa con los tópicos, una vez más, de la ciudad, el tiempo y añade el tema de la muerte y el caos –esto en cuanto al crecimiento de la ciudad y su incursión a la modernidad. Barbarie y civilización entran como una constante en su obra *Tarde o temprano*:

Las ciudades se hicieron de pocas cosas:
madera (Y comenzó la destrucción)
lodo piedras agua pieles
De las bestias cazadas y devoradas
toda ciudad se funda en la violencia
y en el crimen de hermano contra hermano (207)

Las ciudades fundadas desde la violencia, las cuales ofrecen el caos, el paso del tiempo, la soledad, la obscuridad y la muerte. Asimismo *Trabajos en el mar* (1983), ofrece una visión desoladora y devastadora dentro de la ciudad. Sin embargo, la década de los ochenta es la consolidación de Pacheco con la novela que le da vigencia, *Las batallas en el desierto* (1981), esta cuenta la historia de las experiencias adolescentes del narrador, un hombre ya maduro, quien, en 1980, recuerda unos sucesos que ocurrieron al final de la década de los 40, cuando él tenía unos 12 años y comenzaba el desarrollo industrial del México post-revolucionario. El proceso de maduración y socialización del joven protagonista (Carlitos) refleja graves problemas políticos, sociales, económicos y culturales que prevalecen detrás de la aparente modernización de la nación.

Es precisamente la década de los ochenta cuando Pacheco incursiona al género ensayístico con *El derecho a la lectura* (1984) propuesta de reflexión sobre el placer del texto. En ese mismo año escribe la antología poética titulada; *Fin de siglo* (1984) y reedita en 1986 *Miro la tierra*, cierra el ciclo poético con *La ciudad de la memoria* (1989) editada nuevamente y con una nueva versión en el año 2009. El poemario, con textos reunidos desde 1986 y 1989, aborda los tópicos de la historia y la condición humana.

La década de los noventas...Reinvenciones

La década de los noventa, Pacheco la inicia con *La sangre de medusa* (1990) y otros cuentos marginales, es una colección de cuentos fantásticos. En cuanto a poesía, primero edita *Álbum de zoología* (1991) y luego *El silencio de la luna* (1994), donde retoma elementos de la

naturaleza y los mezcla con la cultura, con la ciudad, se establece una fusión de lo urbano con paisajes. Y para cerrar la década, *La arena errante: poemas* (1999).

Siglo XXI... La novedad

Después del año 2000, la producción literaria de Pacheco ha sido ensayística, sus publicaciones aparecen en revistas literarias. Además en el año 2005 dio a conocer la última colección de cuentos titulada, *La fábula del tiempo*. Una constante en Pacheco es la re-escritura de sus obras, tal es el caso de *Ciudad de la memoria* que en el año 2009 la re-edita bajo la Dirección de Literatura UNAM y Era. Gracias a su vasta producción, Pacheco ha predominado en el gusto de los lectores, es por ello que en la actualidad se siguen leyendo sus obras. No es casualidad que el escritor mexicano haya registrado acontecimientos fundamentales que han marcado la sociedad mexicana desde la segunda mitad del siglo XX: la modernidad, la condición humana, la Historia mexicana desde la masacre de Tlatelolco, el dominio del PRI, etc., hasta la actualidad.

El cantar de los cantares (2009) Pacheco utilizó las traducciones disponibles y tuvo como base el libro de Jesús Díaz de León, publicado en 1891 en Aguascalientes. A partir del año 2009, Pacheco ha sido acreedor a diversos reconocimientos y premios por su obra poética, tal es el caso del Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana (2009), el premio Cervantes (2009), el cual es el más prestigioso de la lengua castellana. Las primeras obras poéticas pueden considerarse de imitación o de apego a la tradición, sin embargo, es notoria la evolución en cuanto a su temática que adquiere un estilo único, ya no se abordan los elementos de la naturaleza sino que se trasciende en el tiempo, se conjugan los momentos históricos, los niños y adolescentes son los protagonistas de las historias, se da cuenta de la realidad, se abordan los temas de: la soledad, el desamor, la desilusión, la nostalgia, la frustración, lo cotidiano, lo histórico, la crítica, la ironía, el amor, el sarcasmo, etc. Thomas Hoeksema en *Señal desde la hoguera: la poesía de JEP*, afirma:

Los cuatro volúmenes de poesía de Pacheco; *Los elementos de la noche* (1963), *El reposo del fuego* (1966), *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969) e *Irás y*

no volverás (1973), establecen un paralelo singular con la progresiva desilusión, la ansiedad y la protesta que caracterizan a la poesía mexicana, y en gran parte, latinoamericana, de la segunda posguerra. La progresión interna de los cuatro libros poéticos de Pacheco revela no solamente etapas importantes en el crecimiento y la madurez de un poeta, sino que también incorpora la lucha persistente de la poesía latinoamericana por expresar preocupaciones sociales sin reprimir su impulso lírico ni sus ideales estéticos [...] la consecuencia principal de la preocupación poética básica de Pacheco es una pérdida de seguridad en las nociones tradicionales o en los dioses del pasado (1994: 81-82).

Los rasgos distintivos de la obra de Pacheco lo determinan como escritor de lo mexicano, inserto en la nueva narrativa propuesta por la *Generación de Medio Siglo*, que inicia con una poética apegada a la tradición, pero que posteriormente el desapego será motivo de diversos estudios ya sea en el descubrimiento del mundo exterior, la ciudad, ya sea por el intento del hombre de evadir su soledad, ya sea la fugacidad y el efecto del tiempo sobre todo lo que poseemos, lo que somos, incluso el sentido mismo de la poesía. Posteriormente, la condición humana será motivo para mostrar en la escritura de Pacheco, el paso del tiempo, los elementos de la naturaleza como víctimas de una transformación y destrucción por parte del ser humano, la devastación y la soledad en seres atrapados por el pasado; la alusión a seres mitológicos se lee en los poemas “Retorno de Sísifo”, “Navegantes”; las referencias bíblicas “El rey David” “Jericó” “El cantar de los cantares” “Ley de extranjería”. También en *Morirás lejos*, Pacheco resalta problemas actuales como el genocidio vinculado a la antigüedad, dejando ver que la condición humana de destrucción y muerte están presentes desde el comienzo de la civilización humana. Asimismo revela una realidad histórica que da cuenta de la modernidad.

En sus obras Pacheco utiliza un lenguaje literario, distinto a como marcaba la tradición. Introduce tópicos en la poesía como la ciudad, la muerte, el caos, el tiempo, la soledad y la desolación. En la narrativa innova introduciendo la fragmentación como unidades consolidadas, inserta formas escriturales como el diario y el género epistolar, los temas políticos y sociales que se viven en ciudades modernas; la desintegración familiar, la marginación; temas como la injusticia social y política, el abuso del poder, la envidia, el secuestro, la nostalgia, la frustración, la ironía. Y lo más importante es su modo particular de asumir el acto de la escritura literaria, su reflexión sobre el proceso narrativo que se da en el interior de sus textos, su propuesta literaria que ofrece desde el espacio de la ficción.

Es importante recordar que José Emilio Pacheco ha transitado por diversas épocas culturales y políticas, esto ha permitido que su escritura redireccione su temática, anexando además novedosas perspectivas narrativas así como el manejo del tiempo y el espacio. El estudio y análisis del acto escritural en la narrativa de Pacheco será abordado posteriormente. A continuación se presenta el grupo generacional en el cual se ubica al escritor en los inicios de su producción literaria.

2. La Generación de Medio Siglo

La Generación de Medio Siglo es el nombre que se le ha dado a un grupo de escritores que innovaron en su producción escritural, cada uno de sus integrantes se caracterizó por un nuevo enfoque discursivo con nuevas estrategias comunicativas. Históricamente se ubica a la generación entre las Vanguardias y el Boom Latinoamericano, este grupo plantea una narrativa preocupada por la reflexión de su propio acto de escritura creando de esta manera una conciencia estética, además de proponer que desde el proceso *metaescriturario* –sentido de la escritura y su proceso de realización– emerge la *metaforización*, lo cual muestra que desde la literatura se sobrepasa la razón de ser de la escritura, que había sido hasta ese momento; representar la lengua⁶.

Según el escritor, Armando Pereira, en su artículo “La Generación de Medio Siglo” en el libro titulado *Juan García Ponce y la Generación de Medio Siglo* (1997) el origen de este grupo generacional fue de la siguiente manera:

Hubo una serie de instituciones y publicaciones literarias que promoverían y facilitarían esa integración. Entre las instituciones más destacadas en ese sentido, figura el Centro Mexicano de Escritores. Fundado en 1951 por la escritora norteamericana Margaret Sheed y bajo la asesoría intelectual en los años sesenta de Juan José Arreola y Juan Rulfo, acogió como becarios a muchos de los narradores de la Generación de Medio Siglo. Durante la década que va de fines de los cincuenta a fines de los sesenta, gozaron del apoyo del centro: Jorge Ibarguengoitia, Vicente Leñero, Juan García Ponce, Fernando del Paso, Inés Arredondo, Carlos Monsiváis, Salvador Elizondo y José Emilio Pacheco, para sólo citar a algunos (1997:129).

Pacheco perteneció al grupo compartiendo con el grupo de poetas y narradores el proyecto escritural: innovar la narrativa mexicana. Tal como lo afirma Lauro Zavala en su artículo: “Juan García Ponce, ensayista. Una interminable búsqueda de lo invisible” de la antología crítica *Juan García Ponce y la Generación de medio siglo*:

⁶ Hasta la mitad del siglo XX.

...hay un tono próximo en la escritura de todos ellos, que se deriva de la búsqueda de trascender el universo contingente, inmediato. Este proyecto siempre fue asumido por estos escritores como proyecto de vida y como programa de escritura, especialmente en el caso de Elizondo, Pitol y Pacheco, tal como aparece precisado en sus respectivas autobiografías (1987:83).

La actividad literaria de Pacheco, en los años cincuenta, coincidió con una época activa en la vida cultural de México cuando el talento y la inquietud cultural eran factores determinantes para la incursión en cualquier grupo intelectual. En el Distrito Federal existían lugares concurridos por los intelectuales de la época, Carlos Monsiváis ha denominado “geografía del intelecto” a aquellos espacios como la UNAM, la Escuela Nacional Preparatoria, El Colegio Nacional, la Academia de la Lengua, el Palacio de Bellas Artes, cafés, restaurantes, teatros, cines y librerías que fungían como punto de encuentro para las tertulias e intercambio de opiniones acerca de los temas del momento.

México había incursionado en la modernización en los periodos presidenciales de Manuel Ávila Camacho (1940-1946) y Miguel Alemán (1946-1952) ambos gobiernos habían logrado estabilidad política y crecimiento económico. Sin embargo, a nivel mundial, el contexto histórico no era muy alentador, después de la Segunda Guerra Mundial el mundo había quedado dividido en dos bloques: el socialista encabezado por la extinta URSS (Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas) y el capitalista, por EUA (Estados Unidos de Norteamérica). Además, esta guerra había pasado dejando una estela de pesimismo ante la situación y condición del hombre en el mundo. Genocidios, etnocidios, pobreza, hambre, injusticia eran los tópicos recurrentes en los crecientes medios de comunicación. Corrientes filosóficas como el existencialismo francés de Jean Paul Sartre será una marca indeleble para los jóvenes escritores de los años cincuenta. Según Armando Pereira, hubo un acontecimiento trascendental en la vida cultural de México que enriqueció académicamente al país:

En 1939, con la caída de la República Española, llegaría a México un nutrido grupo de intelectuales españoles que desde un principio se integraría activamente a la vida académica del país. A su llegada a México, fundarían La Casa de España, dirigida por Alfonso Reyes y Daniel Cosío Villegas, que en 1940 se convertiría en El Colegio de México. Colaboraron con decidido entusiasmo y dieron nuevo impulso a la que por entonces era una de las casas editoriales más importante del continente: Fondo de Cultura Económica, fundada en 1934 por Daniel Cosío Villegas. Publicaron, además, una serie de revistas que no sólo marcarían el pulso de la literatura del exilio, sino que a su vez constituirían un

punto de encuentro con la literatura mexicana: *España peregrina* (1940), *Romance* (1940-1941), *Ruedo Ibérico* (1942), *Las Españas* (1946-1963), *Ultramar* (1948) y *Clavileño* (1948). Y la colaboración asiduamente en las principales revistas mexicanas de la época: *Letras de México* (1937-1947), *Taller* (1938-1941), *Tierra Nueva* (1940-1942), *Cuadernos Americanos* (1942) y *El Hijo Pródigo* (1943-1946). (1997; 19).

Pereira afirma asimismo que el inicio de la *Generación de Medio Siglo* está marcado por dos acontecimientos significativos; primero, en 1950 fue un año crucial, se da parteaguas en la cultura mexicana, se publica *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz y segundo en 1958 se publica *La región más transparente* de Carlos Fuentes; serán las dos obras con punto de partida para la nueva novela urbana.

Bajo la tutela de Octavio Paz y Juan José Arreola se comenzó en la capital del país una serie de proyectos literarios que tenían como finalidad llevar la cultura a la gente, este movimiento fue auspiciado por la Dirección de Difusión de la UNAM y fue conformado por escritores, músicos, actores, pintores, dramaturgos. Muchos de estos integrantes provenían del interior de la República Mexicana y fueron conocidos como *La Generación de Medio Siglo*, llamada así en homenaje a la revista del mismo nombre. El inicio de Pacheco en la literatura fue en la producción poética, para luego escribir prosa y por último ensayo. Su comienzo es una evidencia de los rasgos generales de la poética de la generación, que según la denominación fue utilizada por el historiador Wigberto Jiménez Moreno y posteriormente por Enrique Krauze para designar de este modo a los escritores nacidos entre 1921 y 1935. Es parte de la generación de escritores de los años 50, en la que se ubica a plumas como las de José Emilio Pacheco, Carlos Monsiváis, Sergio Pitol, Juan Vicente Melo, Vicente Leñero, Juan García Ponce, Sergio Galindo y Salvador Elizondo.

Ma. Esther Castillo denomina en *La seducción originaria*⁷ al grupo de escritores como la generación de *La Casa del Lago* y señala que pertenecen a ésta aquellos que:

...nacieron alrededor de los años treinta que vivieron la modernidad de la ciudad de México, bien porque allí nacieron o bien porque los intereses culturales los hicieron coincidir. Cafés, teatros, librerías (las Porrúa), cines, galerías, eran el punto de

⁷ Castillo García. Ma. Ester. *La seducción originaria*. México: Plaza y Valdés. 2009.

encuentro para la irónicamente llamada “geografía del intelecto”, al decir de Monsiváis o “la mafia” al decir de los erróneamente calificados: “escritores de la onda”. La Universidad Autónoma de México, la Escuela Nacional Preparatoria, El Colegio Nacional, La Academia de la Lengua, El Palacio de Bellas Artes, fueron el locus de Juan José Arreola, Juan Vicente Melo, Inés Arredondo, José de la Colina, Huberto Batis, Tomás Segovia, Julieta Campos, Sergio Pitol, Fernando del Paso, José Emilio Pacheco, Salvador Elizondo y sobre todo Juan García Ponce. Ideas, consignas, opiniones y calificaciones rodean los nombres de estos escritores formados en un medio literario influenciado por las lecturas extramuros y diversas situaciones históricas y políticas nacionales (2008: 6).

Pacheco pertenece a esta generación, la cual ha sido nominada como: *Generación de la Ruptura*, *Generación de Medio Siglo*, *Generación de la Casa del Lago*⁸. Estos escritores se opusieron a un tradicionalismo narrativo y optaron por el afán cosmopolita de su escritura, consideraban la literatura como un valor en sí mismo. La autonomía literaria fundamenta una narrativa interesada en los procesos estéticos de la escritura, de aquí que lo metaliterario, la recepción lectora y la narratividad⁹ sean fundamentales.

Pacheco origina en *El principio del placer* la hipótesis sobre su propia naturaleza literaria, por eso afirmamos que su propuesta, al cobrar existencia como reflexión del proceso de la escritura, justifica en sí misma una toma de conciencia que refleja tanto la necesidad de una identidad como la de su replanteamiento. Pacheco, insistimos, inició su carrera literaria incluido en el grupo de la *Generación de Medio Siglo*, pero sus afanes literarios y su experiencia política y cultural lo condujeron hacia nuevos “movimientos literarios”, este es el motivo principal por el cual no se le puede ubicar en un solo movimiento literario, además de que sigue escribiendo una producción ensayística, la reflexión sigue estando en el centro de sus intereses. Esta cuestión acerca de las varias facetas, ha despertado el interés de diversos investigadores, uno de ellos es Armando Pereira¹⁰:

En 1957, con el traslado de la UNAM a las nuevas instalaciones de Ciudad Universitaria, García Terrés [...] Bajo su gestión se puso en marcha el movimiento de Poesía en Voz Alta; se reanima la Revista de la Universidad, al grado de llegar a alcanzar uno de los niveles de calidad más altos en toda la historia; se funda la Casa del Lago; comienza a reeditarse la revista Punto de Partida y se lanza la colección de discos Voz Viva de México, que recoge los testimonios de los escritores más representativos de nuestro país.(1997: 36)

⁸ Generación de la Ruptura, Generación de Medio Siglo o Generación de la Casa del Lago fueron las distintas denominaciones que se le han dado al grupo de escritores mexicanos que nacieron alrededor de los años treinta y vivieron la modernidad de la ciudad de México.

⁹ La Generación de Medio Siglo buscó una distinción, un rasgo relevante de la Modernidad; la toma de conciencia y la activación del carácter reflexivo de toda ficción.

¹⁰ Pereira, Armando. *La Generación de Medio Siglo: un momento de transición de la cultura mexicana* México: UNAM. 1997

También, Carlos Fuentes en su ensayo *La disyuntiva mexicana* (1987) afirma que Pacheco pertenece a la *Generación de Medio Siglo* gracias a su aportación escritural en revistas literarias:

Por fortuna, nuestro paso por Derecho coincidió con la gestión de un director combativo e imaginativo, Mario de la Cueva, un hombre apasionado de la justicia pero también de la cultura. El puso en nuestras manos los primeros instrumentos de la expresión personal; nos permitió publicar la revista *Medio Siglo* en la que lo mismo se podía hablar de Ugo Rocco que de Ernest Hemingway: al grupo fundador – Víctor Flores Olea, Genaro Vázquez Colmenares, Porfirio Muñoz Ledo, Arturo González Cosío, Javier Wiemer-, se unieron otros estudiantes con vocación literaria – Marco Antonio Montes de Oca, Rafael Ruiz Harell, Sergio Pitol, Luis Prieto Reyes, Carlos Monsiváis, José Emilio Pacheco y Salvador Elizondo (1987: 11).

Jorge Rufinelli en su ensayo “Al encuentro de la voz común: notas sobre el itinerario narrativo de José Emilio Pacheco” en *La hoguera y el viento*, (1987) afirma que no se puede ubicar la obra de Pacheco en un sólo movimiento literario:

Pacheco se apareció por el mundo literario hacia finales de los años 50. Fue un escritor precoz. Por eso mismo, sus compañeros generacionales pueden tener su misma edad (como Carlos Monsiváis) o ser mayores (como Carlos Fuentes). Pacheco no integra determinada generación poética o narrativa, es más un francotirador celoso de su independencia. En todo caso podría decirse que se integra a una época en que los escritores defienden la autonomía del ejercicio literario y por otro lado buscan dejar testimonio de su paso por la realidad de su país y de su época (1987:170).

La opinión de Rufinelli toca el tema polémico sobre si la *Generación de Medio Siglo*, transgredió el canon literario establecido, ante esto, Pacheco subraya que su generación no ha roto con la tradición:

Nuestras empatías y diferencias –para hablar con términos de Reyes– con las generaciones anteriores no son de ningún modo radicales. Hemos desterrado, a imagen y semejanza suya, la improvisación de nuestro trabajo, arraiga en nosotros la noción de que la literatura debe tomarse con un sentido plenamente profesional (1987:172).

Algunos escritores que innovaron en sus obras formas distintas de narrar son: Juan García Ponce, *El libro* (1978); Juan Vicente Melo, *La obediencia nocturna* (1969); Salvador Elizondo, *El hipogeo secreto* (1968); José Emilio Pacheco, *Las batallas en el desierto* (1981) y Sergio Pitol, *Juegos florales* (1982).

Sin embargo, a través de la lectura de la producción literaria de estos escritores, es notorio que no utilizan las estructuras narrativas canonizadas en los principios del siglo XX, llámese novela indigenista representada por Rosario Castellanos en *Balún Canán*, la novela revolucionaria de Mariano Azuela *Los de abajo* o Juan Rulfo con *Pedro Páramo*. Basta con recordar las palabras de Alí Chumancero escritas en su ensayo *Las letras mexicanas* en 1954: “La novela mexicana no se familiariza con el empleo de técnicas avanzadas, provenientes por lo común de las literaturas de lengua inglesa. El procedimiento que suele adoptarse es el tradicional, consistente en no hacer violencia contra el tiempo ni cortar escenas en un punto para después, páginas adelante, volver sobre la acción” (1954:602).

La novela mexicana imitaba los modelos realistas que mostraban la realidad mexicana; la situación agraria, el abuso de poder, desgracias sociales. Esta producción literaria de contenido social, fue sustituida a partir de los años cuarenta por la narrativa de carácter urbano y cosmopolita con nuevas formas narrativas. Ejemplo de ello es Carlos Fuentes, portador de un cambio escritural, con su obra *La región más transparente* (1958) en donde la ciudad es la protagonista de la historia. La *Generación de Medio Siglo* ejemplifica cambios significativos en las letras nacionales, sus integrantes se separaron de la narrativa establecida hasta la mitad del siglo XX y transformaron los discursos literarios.

3. La poética de Pacheco en la *Generación de Medio Siglo*

Es conveniente recordar que esta llamada *Generación de Medio Siglo* o *Generación de la Casa del Lago*, de acuerdo a las disertaciones de Castillo, tuvo diversas influencias no sólo nacionales, sino sobre todo extranjeras:

La recurrencia a ciertos autores mexicanos como Alfonso Reyes; la herencia substancial del grupo de los Contemporáneos; “la crítica poética” de Octavio Paz. Obras imprescindibles: *Al filo del agua* de Agustín Yáñez, *El cuadrante de la soledad* de José Revueltas, *Confabulario* de Juan José Arreola, *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, entre otras lecturas que alimentan lo que se pretende original y cosmopolita. Sin embargo, aunque influencias y coincidencias nacionales sean importantes, quizá lo más acuciado en los vientos extraños provengan de Europa: Musil, Mann, Rilke, Marcuse, Broch, Klossowski, Bataille, Blanchot, Pavese, sin olvidar a Proust ni a Wolf. (2008: 6).

Además de las influencias extranjeras, el pensamiento latinoamericano en la primera mitad del siglo XX es superado, según lo demuestran los escritores de la *Generación de Medio Siglo* quienes ofrecieron un acercamiento distinto a la narrativa, la producción de obras con cortes urbanos y con actitudes críticas frente a la cultura, Luis Arturo Ramos afirma en su libro *Melomanías: la ritualización del universo*¹¹ (1990):

Al buscar en la literatura foránea las luces y sombras que los ayudan a reconocerse, los miembros del grupo se encontraron de paso y sin buscarlo, con una certeza irrefutable: el arte deriva de la libertad individual y ésta de las condiciones económicas y políticas que sólo hacen posibles las libertades individuales. [...] En estricta aunque tal vez inconsciente correspondencia, los personajes literarios de esta generación se lanzan a la conquista de sí mismos, a la recuperación del espacio perdido, a una lucha en contra de la moral anquilosada y castrante, en busca del sueño que los hará libres, de las obsesiones que los volverá sabios, del amor que los hará felices, del triunfo que establezca, por fin, que no hay lenguaje mexicano sino artístico y que tal debe ser el código básico de la comunicación (1990: 11-12).

Al mismo tiempo ofrece una visión de los representantes de dicha generación:

Sus lectores son los mexicanos de una década que atisbaba contradicciones políticas, atestiguaba el triunfo de la primera revolución socialista de América, se dolía de un aparato gubernamental con evidentes síntomas de arteriosclerosis recrudescida y de un autoritarismo galopante, aunque para ser sinceros, usufructuaba también, en esa primera mitad del siglo los beneficios de un ingente esfuerzo cultural, político, administrativo y económico, llevado a cabo por las generaciones precedentes (1990:9-10).

¹¹ Ramos, Luis Arturo. *Melomanías: la ritualización del universo*. México: UNAM. 1990.

La escritura de la *Generación de Medio Siglo* cambió la percepción estética, que, bajo las palabras de Julieta Campos en su libro *Función de la novela*¹², el lector se vio obligado a situarse y convertirse, a su vez en sujeto de ficción. También lo confirma Ramos al referir esta generación como: “Neo contemporáneos de la segunda mitad del siglo XX, como sus ancestros de los veinte, esta generación tuvo también que escribir a contracorriente de una tradición y de un público lector que no los entendía del todo” (1990: 10).

Citas que confirman la influencia de la *Generación de Medio Siglo*, donde la forma de la narrativa adquiere importancia para la construcción del sentido final del texto en su nivel discursivo. Este sistema propone una escritura liberada de las reglas tradicionales en cuanto al lenguaje, los tópicos, la significación de la ficción y la tipología del texto. Castillo afirma que tal generación utilizó: “decisivas formas de significar la ficción, de experimentar diversas configuraciones imaginativas que se revelan progresivamente como lo prohibido, lo deseado, lo sagrado o lo inocente en lo original” (2008:2).

La revista literaria *Tema y Variaciones de Literatura*, en el número septiembre I 2008, está dedicada a *La Generación de Medio Siglo* y en la introducción Carlos Gómez Carro y Alejandra Sánchez Valencia realiza un breve recorrido temático del contenido de la revista. Un rasgo en particular es el estudio de los integrantes de la *Generación de Medio Siglo* en cuanto a la utilización del lenguaje en el cual hay una estructura específica en la que determinados mecanismos de la referencialidad producen un texto de diferente tipología estructural:

El lenguaje se asume no como el instrumento de revelación, sino como la revelación en sí; un lenguaje que inventa la realidad, su realidad, y la articula. Entre el lenguaje y la realidad se produce una erótica, o mejor, una seducción, en donde el lenguaje la inventa. Escritores como Salvador Elizondo experimentan más con el lenguaje que se observa a sí mismo que en desmenuzar historias, novelas en las que no pasa otra cosa, excepto el lenguaje; Carlos Fuentes se sitúa en el ring, es donde es necesario golpear a la lengua española para obligarla, desde su pesadez barroca, a nombrar el mundo moderno; Inés Arredondo se arriesga a indagar en los placeres del incesto; Tomás Segovia se afana en desnudar la realidad y penetrarla con palabras, palabras que llaman a otras palabras y recrean una realidad paralela que se vuelve un nuevo reconocimiento del mundo en especial, del cuerpo femenino; Juan Vicente Melo inventa un estilo que se solaza en su propia presencia; Juan García Ponce desgaja lo impronunciable en el placer de verse, como Elizondo, contemplándose leyendo una

¹² Campos, Julieta. *Función de la novela*. México: Joaquín Mortiz. 1973.

novela erótica. El lenguaje como instrumento del conocimiento, y del lenguaje, se vuelve una presencia consistente y natural dentro de esa generación. (2008: 21)

Se aprecian algunas de las propuestas narrativas mediante las que los integrantes de este grupo de escritores mostraron una decidida transformación en las letras mexicanas que permitió una vía a la reflexión sobre el proceso de la interpretación en la época contemporánea. Cada uno aportó un estilo alternativo al establecido, fue una generación de cambio y de proyectos escriturales, *La seducción originaria* de Castillo García encuentra los atisbos que nos permitan mostrar las propuestas literarias de los escritores de esta generación:

La poética de Melo, García Ponce y Elizondo es también el pensamiento y del hacer de una generación, esa que soporta cierto concepto de mundo que trasciende significativamente los límites imaginarios de una cultura nacional. Estos escritores subrayaron su manera de concebir y describir el arte con más interrogantes que respuestas, tras una búsqueda de la universalidad que los remitiera a aquellas literaturas del deseo, de la revelación de lo inesperado o de lo suspendido, del “llevar aparte”, en tanto este cúmulo de aspiraciones sea el propósito del arte (2008:4).

También Julieta Campos aporta su opinión respecto a la duda o la indefinición como constantes en una búsqueda para encontrar un significado distinto del arte:

Escribir una novela responde entonces a la necesidad de volver inteligible algo que se presenta como una multitud incongruente de hechos que, a pesar de todas las interpretaciones aportadas cotidianamente por quienes los viven y los contemplan no acaban de rendir todo su significado, de tal manera que la vida sigue siendo un enigma indescifrable o, por lo menos, un rompecabezas que nadie puede acabar de armar porque faltan ciertas piezas sin las cuales resulta imposible saber siquiera cuál es el tema de la figura completa (1973:36).

*El principio del placer*¹³, se sitúa en el contexto histórico de mediados del siglo XX, o bien la trama se desarrolla durante la década de los años cincuenta. La clave nos la da, *Jorge* el protagonista del relato, cuando profiere datos de su padre quien entra a la Revolución –la cual transcurre de 1910 a 1920–, porque él era muy pobre a la edad de nuestro personaje y, tomando en cuenta que éste último oscila entre los quince o dieciséis años de edad, podría decirse que el contexto histórico-social de la novela pertenece a dicha época: “Según mi familia, es una calumnia porque Ruiz Cortines aunque no sea brillante, ni simpático al estilo Miguel Alemán, es un hombre honrado” (1972:23). Otra referencia para la ubicación temporal de la historia, es

¹³ Pacheco, José Emilio. *El principio del placer*. México. D.F: Era. 1972. Todas las citas textuales de la obra proceden de esta edición, se indicará entre paréntesis el número de la página que proceden los fragmentos.

cuando *Jorge* cuenta su aventura vivida en la Arena donde su luchador favorito *Bill Montenegro* está siendo abatido por *Verdugo Rojo*. O como lo refiere José Agustín en *Tragicomedia Mexicana I*:

...el verdadero interés de 1952, naturalmente por encima de la literatura, las elecciones y el cambio de poderes, fue la manifestación ctónica del bien y el mal: la lucha libre [...] los viernes por la noche con el gran teatro de la Arena México: las luchas de los superestrellas el Santo y Gory Guerrero (la pareja atómica) [...] Blue Demon y su carnal Black Shadow, el Verdugo y el Murciélagu Velázquez (1980:102-105).

El principio del placer es una novela corta compuesta por 67 partes separadas por espacios en blanco, además del símbolo □¹⁴ el cual indica la escritura en el diario. El *incipit*¹⁵ explica que el texto es un diario personal escrito por su protagonista, *Jorge*. Es importante señalar que el protagonista transcribe diálogos, recados, cartas y un anónimo. Este procedimiento de introducir un texto dentro del texto evidencia la *metaliteratura*, y que incluso dentro del relato se argumenta el beneficio de ejercer la escritura. La narración en primera persona donde su protagonista, desarrolla un proyecto de escritura: su diario íntimo, en él describirá partes o episodios de su vida, anécdotas o fases a las cuales se refiere como si éstas fuesen causantes de su estado actual.

No lo van a creer, dirán que soy un tonto, pero de chico, mis ilusiones eran volar, hacerme invisible y ver películas en mi casa. Me decían: espérate a que venga la televisión, será como un cine en tu cuarto. Ahora ya estoy grande y me río de todo eso. Claro, ya hay televisión y sé que nadie puede volar a menos que se suba a un aeroplano. La fórmula de la invisibilidad aún no se descubre (1972:13).

Se trata de una práctica textual donde la historia, entendida como la narración de sucesos pasados, traza a lo largo de la novela una línea que atraviesa el texto. Luz Aurora Pimentel¹⁶ (1998) afirma que el tiempo de la historia, el tiempo ficcionalizado es similar al tiempo verdadero. Respecto a la forma en que se narrativiza el tiempo diegético en la novela corta. La *historia narrada* establece relaciones temporales que imitan la temporalidad humana

¹⁴ En la primera edición de *El principio del placer*, el inicio de la escritura del diario estaba marcada por un asterisco (*) en la edición de 1997 denominada Primera edición [nueva versión] ya aparece el símbolo □ el cual marca el acto escritural por parte del protagonista.

¹⁵ El marco narrativo pone en escena a un narrador en primera persona quien relatará y describirá a través de la escritura de su diario lo que le dicen o le han platicado. La palabra pronunciada parece ser uno de los elementos en que se basa la pretensión a la veracidad de lo que se ha contado.

¹⁶ Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. México: Siglo XXI. Editores en cohesión con la Facultad de Filosofía y Letras. UNAM. 2002

real; se miden con los mismos parámetros y tienen los mismos puntos de referencia temporal (42). En este sentido *El principio del placer* es una meditación sobre los temas personales de un adolescente, sobre sus experiencias y recuerdos acumulados en una etapa. En la novela se parte de la realidad para proponer una ficción, el escritor fabrica una historia verosímil, que para muchos lectores podría tratarse de la realidad inmediata, la cual, de manera magistral el narrador introduce mediante el uso del lenguaje un juego metanarrativo y aunque podría pensarse que la narración es una autobiografía, no lo es. Más adelante se abordará este punto.

Uno de los recursos literarios utilizados en la obra es el uso de la lectura y la escritura por parte del protagonista, para mostrar la cosmología que tiene del mundo y da fe de ello a través de la escritura ya sea por medio de un diario, o por la transcripción de cartas o recados. La trama se estructura a partir de las estrategias metaliterarias que ajustan la relación de narrador–narratario; para que una situación narrativa tenga lugar es necesario que el narrador (sujeto de la enunciación) instale frente a sí a aquel se orienta el discurso:

Pero ¿a quién me estoy dirigiendo? Se supone que nadie va a leer este diario. En Navidad me regalaron la libreta y no había querido poner nada en sus páginas. Llevar un diario me parece asunto de mujeres. Me he burlado de mi hermana porque en el suyo apunta muchas cursilerías: “Querido diario, hoy fue un día tristísimo, esperé en vano la llamada de Gabriel”; cosas así. De esto a los sobres perfumados sólo hay un paso. Qué risa les daría a mis compañeros de escuela enterarse de que yo también ando con esas mariconadas. (1972:13)

El adolescente escritor, intenta serlo a través de la ficción, presenta una ficción dentro de la ficción: el libro sobre el adolescente que está escribiendo un diario íntimo. No se trata únicamente de la simple reproducción del proceso de transmisión de la historia dentro del marco narrativo, sino que al interior de la historia este proceso se reproduce en una suerte de caja china donde el hecho de narrar, y de narrar a otros, adquiere una importancia extrema¹⁷. El autor literario sólo comunica lenguaje y el lector es quien contempla la situación comunicativa – narrativa es decir, representada. Desde el “yo” narrativo, *Jorge* ejerce el acto escritural para dar cuenta de su proceso de crecimiento, es una toma de conciencia.

¹⁷ Tal es el caso de las palabras citadas en el “diario” de las hermanas y madre de *Jorge*, o las palabras de *Durán* y *Ana Luisa*.

Aquí la memoria se encarga de dar cuenta del pasado. Este texto será escrito por un ser atrapado en el presente, un adolescente, que tarde o temprano tendrá que abandonar el tono confesional (diario) y entrará a un mundo distinto, se iniciará en el mundo adulto.

El profesor Castañeda nos recomendó escribir diarios. Según él enseñan a pensar. Al redactarlos ordenamos las cosas. Con el tiempo se vuelve muy interesante ver cómo era uno, que hacía, que opinaba, cuánto ha cambiado. (1972: 13)

Esta cita permite ver cómo se va objetivando el espacio interior del protagonista. Además, a través de la escritura de su diario va construyendo su identidad, nos narra el lugar dónde vive, se mueve y desarrolla. De esta forma el texto justifica la presencia del acto escritural. A partir de la aclaración en la primera página, el símbolo □ señala la escritura en el diario:

□ Dejé varios meses en blanco [...] El silencio se debió a que nos cambiamos a Veracruz [...] no me acostumbro a este clima, duermo mal y se me ha hecho pesada la escuela. Todavía no tengo amigos entre mis compañeros de aquí. Los de México no me han escrito. La casa que alquilamos no es muy grande: Sin embargo está frente al mar y tiene un jardín. Leo y estudio en él cuando no hace mucho sol. Veracruz me encanta. (1972: 14)

La primer frase “Dejé varios meses en blanco” es la ausencia, lo que no se conoce, sin embargo, lo que conocemos es lo escrito, los hechos se van describiendo conforme van sucediendo, la narración es lineal. Las vivencias y circunstancias personales del protagonista quedarán registradas por medio de la escritura, se desvanece el narrador tradicional, el omnisciente. Ahora, el lector sabrá los que pasa a través de la escritura en el diario. Sin embargo existen espacios en blanco, éstos indicarán el transcurso del tiempo o también a través de la escritura, el protagonista nos lo hará saber. Y también, el protagonista, dará cuenta de sus sentimientos, su enamoramiento a primera vista de *Ana Luisa*.

□ Hoy conocí a Ana Luisa, una amiga de mis hermanas, hija de la señora que les cose la ropa. Vive más o menos cerca de nosotros, aunque en una zona más pobre y trabaja en El paraíso de las Telas. Estuve tímido. Luego traté de aparecer desenvuelto y dije no sé cuantas estupideces. (1972:15)

Jorge da muestras propias de un adolescente inexperto en el trato con las mujeres y será aquí donde se origine el desencantamiento de los misterios a los que el protagonista afrontará mediante el lenguaje, haciendo uso del diario.

Además, los espacios en los que se desarrolla la acción en un primer momento son confrontados la capital y la provincia, sin embargo, al transcurrir la narración es notorio cómo *Jorge* se va adaptando a su nuevo hogar: la casa, la escuela, la playa, el zócalo.–Gracias al espacio escritural, el protagonista racionaliza sus acciones, es decir, objetiva su espacio interior y lo analiza:

- Al terminar las clases me quedé en el centro con la esperanza de ver a Ana Luisa cuando saliera de la tienda. Me subí al mismo tranvía Villa del Mar por Bravo que toma para regresar a su casa. Hice mal porque Ana Luisa estaba con sus amigas. No me atreví a acercarme pero la saludé y ella me contestó muy amable. ¿Qué pasará? Misterio. (1972:15)

También desde el espacio escritural, da cuenta de sus acciones, sus avances y logros:

- Nado mucho mejor y ya aprendí a manejar. Me enseñó Durán, el nuevo ordenanza de mi padre. Otra cosa: cada semana va a haber lucha libre en el cine Díaz Mirón. Si mejoran mis calificaciones me darán permiso de ir. (1972:15)

El lenguaje le va dando conciencia al hombre de la identidad y al mismo tiempo el lenguaje es la expresión de la conciencia de la realidad del hombre como sujeto.

- Manejé desde Villa del Mar hasta Mocambo. Durán dice que lo hago bastante bien. Me parece buena persona aunque ya tiene como veintiocho años. Un mordelón nos detuvo porque me vio muy chico para andar al volante. Durán lo dejó hablar mientras el tipo me pedía licencia o el permiso de aprendizaje. Luego le dijo quién era mi padre y todo se arregló sin necesidad de dinero. (1972:16)

En esta última cita, *Durán* funge como un iniciador, es amigo y confidente de *Jorge*, a quien instruye en actividades prácticas, como lo es el manejar, así como en relaciones amorosas cuando lo incita a mantener una relación con *Ana Luisa*.

- Después de mucho dudarlo, por la tarde esperé a Ana Luisa en la parada del tranvía. Cuando se bajó con sus amigas la saludé y le dejé en la mano un papelito:
Ana Luisa: Estoy enamorado de ti. Me urge hablar contigo a solas. Mañana te saludaré como ahora. Déjame tu respuesta en la mano, diciéndome cuándo y dónde podemos vernos, o si prefieres que ya no te moleste.
Luego me pareció una metida de pata la última frase pero ya ni remedio. No me imagino qué va a contestarme. Más bien creo que me mandará al demonio.
- Todo el día estuve muy inquieto. Contra lo que esperaba, Ana Luisa respondió:
Jórgo no lo creo, como bas a estar enamorado de mi, asepto que hablemos, nos vemos el domingo a mediodía en las siyas de Villa del Mar.

□ Durán: -¿Ya ves? Te dije que era pan comido. Ahora sigue mis consejos y no vayas a pendejarla el domingo.

Maricarmen: -¿Qué te pasa? ¿Por qué andas tan contento?

Lo malo es que no estudié nada. (1972:19)

La transcripción del papelito, así como la transcripción de la respuesta con las faltas de ortografía además del diálogo con *Durán* y *Maricarmen*, son evidencias de la metaescritura en *El principio del placer*. Estos rasgos serán abordados en el apartado dedicado a la metaliteratura.

Hablamos, por tanto, de un proyecto autobiográfico el cual consiste en anotar lo que le acontece al protagonista, esto de acuerdo a una finalidad: en primer lugar, el objetivo se plantea como una tarea encargada por su profesor, pero como segundo lugar este proyecto escritural se planifica con vistas al futuro, por lo que se trata de una acción abierta que admite revisiones o relecturas (tanto al pasado como hacia el futuro). “El profesor Castañeda nos recomendó escribir diarios. Según él enseñan a pensar. Al redactarlos ordenamos las cosas. Con el tiempo se vuelve interesante ver cómo era uno, qué hacía, qué opinaba, cuánto ha cambiado” (1972:13). Es por esto que la escritura funge como una memoria que resiste al olvido, y que también permite revivir los recuerdos desde una madurez. Esta forma autobiográfica recoge y testimonia los acontecimientos del pasado, las aspiraciones y deseos, con el fin de textualizar las intenciones y los deseos.

En términos generales supone una reflexión sobre la relación que se establece entre literatura y realidad, quedando en el centro de la indagación los procesos metaescriturarios que surgen de la comprensión del texto literario como un fenómeno semiótico y comunicacional. Espacio abierto en el que la capacidad de imaginar el lenguaje es uno de sus más preciados valores. Carlos Fuentes¹⁸ afirma que:

La novela latinoamericana nos pide expandir estos lenguajes, todos ellos, liberándolos de la costumbre, el olvido o el silencio, transformándolos en metáforas inclusivas, dinámicas, que admitan todas nuestras formas verbales: impuras, barrocas, conflictivas, sincréticas, policulturales (1995:22).

La propuesta literaria es un espacio de reflexión en torno a los problemas de representación y el acto escritural de la literatura. Los escritores de la *Generación de Medio*

¹⁸ Fuentes, Carlos. “¿Ha muerto la novela?”. Geografía de la novela. México. D.F: FCE.1995.p22

Siglo no sólo producen textos sino también proyectos de escritura¹⁹ y ahí es donde radica la importancia de esta reflexión metaliteraria en que se inserta en la producción narrativa. Lo cual permite el entendimiento de un proceso literario. Lo anterior puede explicar la propuesta literaria que los escritores han mostrado en sus prácticas literarias, en cuanto a lo novedoso que puede llegar a ser su propuesta respecto al horizonte vigente hasta ese momento determinado.

Pacheco inserta un proyecto metaescriturario en *El principio del placer*, la reflexión de la escritura dentro de la escritura. Espacio que se entiende en el proceso metaliterario como una propuesta innovadora que transgrede el canon establecido e inserta el acto escritural como estrategia narrativa. Esta propuesta generacional por tratar de romper con algunos paradigmas narrativos e ideológicos es un espacio literario supone una operación semiótica de expansión del significado literario, al mismo tiempo que introduce nuevos parámetros al insertar otras disciplinas del saber. Más adelante se desarrollará la propuesta escritural de Pacheco quien presenta en el terreno de la ficción el significado de la escritura. Baste reconocer por el momento que este grupo de escritores tenían muy claro su función en las letras nacionales y la trascendencia que conllevaba a los demás escritores. El hecho de escribir y utilizar la escritura como un experimento.

¹⁹ En cuanto a que los escritores descritos no utilizan las estructuras formales utilizadas en la literatura hasta entonces, establecen usos y funciones del lenguaje.

II. El acto escritural como conciencia metaliteraria en *El principio del placer*

Pacheco, en el periodo de pertenencia a la *Generación de Medio Siglo*, reflexionó sobre la literatura y creó una propuesta que transformó la manera de significar la ficción. Es decir, con *El principio del placer*, creó una narración moderna con carácter metanarrativo como el fundamento de la representación y/o de la referencia. Se trata de la metaliteratura que, debido a sus características de metaficción, suspende su carácter referencial, y se descubre en su capacidad de autorreflexión. No se trata de una literatura que, al suspender su referencialidad, niegue la realidad, sino que la cuestiona, la hace otra desde el espacio de ficción, por la cual el texto se significa a sí mismo, sin hacerla coincidir con el objeto al cual designa. En este sentido, *El principio del placer* es una obra metaficcional que forma parte de la metaliteratura escrita a partir de la década de los setenta.

El teórico Jesús Camarero desde su propuesta ofrece una explicación sobre la metaficción y cómo la literatura contemporánea utiliza este recurso con el propósito de crear una literatura autorreflexiva que se cuestiona el proceso en el cual se crea para darse a conocer como objeto estético que dentro de su espacio transforma su lenguaje.

Partiendo de las recientes aportaciones realizadas a la metaliteratura y en lo particular a los metatextos, *El principio del placer* se sitúa en una autorreflexión sobre el proceso de escritura. De igual modo se presentan rasgos significativos donde predomina la metaficción, narración que provoca significación al indagar en su propio ser. Dentro de su espacio de ficción se evidencia un discurso metaescriturario, proceso por el cual se logra una reflexión de la escritura desde la escritura. Además, responde a la tipificación estructural, es decir, la obra constituye un cambio que se evidencia, primero porque es una nouvelle o novela corta, segundo, porque la narración es presentada por fragmentos que simulan la escritura de un diario íntimo, pero que dentro del diario se transcribe la carta (el género epistolar) y el anónimo. Las cuales representan un cambio literario llamado, acto escritural en el proceso ficcionalizador ejercido por los personajes. Esta definición será guía para encontrar la evidenciación del proceso de construcción (meta-literariedad) en *El principio del placer*. Obra metaliteraria donde el texto hace referencia a la estrategia relativa a sus signos, es decir, el texto se hace metatexto para añadir al texto una significación añadida y a veces definitiva.

Jesús Camarero en su propuesta teórica *Metaliteratura*²⁰ afirma que la ruptura en la estructura narrativa y su impacto en el fenómeno de la representación se consuma a lo largo del siglo XX, a partir de la Modernidad surgida del Humanismo renacentista (siglo XVI), neoclásico (siglo XVII) y sobre todo, ilustrado (siglo XVIII) se exige una reactualización y una ordenación del sentido histórico del verdadero significado de las cosas en nuestra era moderna. Define *Metaliteratura* como una literatura de la literatura, es una teoría sobre la escritura metaliteraria bajo parámetros de estructuras formales en la que el texto se refiere al mismo texto, una literatura que se construye en el proceso mismo de la escritura y con los materiales de la propia escritura, conjunto de maniobras metatextuales que quedan incorporadas al texto como un elemento más del sistema de delación programada de la obra literaria (2004: 9-10).

La metaliteratura surge antes como el resultado de la extensión de la función metalingüística de Roman Jakobson al texto literario que consiste en la demostración del funcionamiento interno del texto, es decir, el concepto de la función metaliteraria dentro de la literariedad. El inicio de este fenómeno está enmarcado en la mitad del siglo XIX cuando el escritor a través de una acción comunicativa pretende incorporar al lector a un acto de construcción textual en la que se evidencian las estructuras que conforman ese mismo texto, de este modo el lector construye el significado de la obra, le da una interpretación y sentido. Este periodo también se caracterizó por la experimentación en diversas propuestas narrativas respecto a la representación, se modificaron los parámetros de la escritura.

Este cambio en el paradigma de la literatura se produjo respecto a la representación y las estructuras que regulan y hace posible el funcionamiento de la obra como se abordó en el capítulo anterior, los escritores de la *Generación de Medio Siglo* ofrecieron nuevas estrategias narrativas que cambiaron la forma de escribir hasta entonces utilizada bajo un corte realista.

Camarero afirma que:

Este cambio de paradigma teórico y práctico de la literatura tiene que ver con los cambios que se están produciendo en el entorno de la escritura, y sobre todo en ese proceso intelectual de intercambio en el mundo y el texto entre los

²⁰ Camarero, Jesús. *Metaliteratura. Estructuras formales literarias*. Pensamiento crítico/ Pensamiento utópico. Colección dirigida por José M. Ortega. Anthropos Editorial. Barcelona 2004. Todas las citas textuales de la obra proceden de esta edición, se indicará entre paréntesis el número de la página de los fragmentos.

objetos y las palabras, es decir; en el sistema mismo de la referencialidad que de un modo u otro interviene en la creación literaria. (2004: 14).

La metaliteratura pretende una cierta reconstrucción de la relación del hombre con el mundo, del lector con la obra, junto a una revalorización de las estructuras narrativas, es la reincorporación del sujeto al acto creativo. Desde la misma literatura se fusiona el lector y el escritor en un juego metaliterario del texto, se anulan las barreras ficticias entre la escritura y la lectura, sin olvidar los sujetos individuales humanos que la hacen posible, y sobre todo el *scriptor*²¹. En *El principio del placer*, este proceso metaescriturario es claro en el sentido de que se manifiesta explícitamente en el nivel de la enunciación en el primer párrafo de la obra: “No lo van a creer; dirán que soy un tonto, pero de chico [...] Ahora ya estoy grande y me río de todo eso” (1972:13). La última cita nos permite entender la reconstrucción del protagonista con su mundo y la lectura de su obra años después.

Lo anterior es una exploración de la función metaliteraria de la escritura; primero, porque la escritura es un signo, depósito, trazo, rasgo, materia que remite a un código preestablecido; segundo porque la modernidad demuestra un interés por la exploración del proceso interno de creación y de funcionamiento de la obra. Para demostrar lo anterior, basta con citar el inicio del tercer párrafo de la novela: “Pero ¿a quién me estoy dirigiendo? Se supone que nadie va a leer este diario” (1972:13). Después será el protagonista quien nos indique que su libreta fungirá como diario: “En Navidad me regalaron la libreta y no había querido poner nada en sus páginas” (1972:13). Estas citas nos permiten establecer que el protagonista escribirá un diario en el cual quedarán registradas sus reflexiones como un acto creativo y autorreflexivo.

La metaescritura, entonces, forma parte de la metaficción, ya que problematiza uno de los puntos referentes a ésta: la refutación de lo real, de la construcción del sujeto, de la verdad, en función de la escritura misma como fundamento del mundo. Desde la escritura literaria se reflexiona el sentido propio de la escritura en tanto creadora o modeladora de mundos: el mundo de la realidad social y el mundo de la literatura. De esta reflexión metaescrituraria emerge una poética de la escritura, una construcción de pensamiento pachequiano respecto a la metasignificación de la escritura, de su proceso creativo.

²¹ Es decir, el actor que, en el interior del proceso textual es capaz de realizar una transferencia del proceso mismo de la escritura.

Utilizando el esquema de Roman Jakobson de las funciones lingüísticas y establecemos una similitud al texto literario, tendríamos que:

El contexto (Función Referencial) será dado por el narrador quien nos ubica en el acontecer de un joven que llega al Estado de Veracruz junto con su familia.

El emisor (Función Emotiva) el autor es José Emilio Pacheco.

El receptor (Función Conativa) el lector o narratario es cualquier persona que lea la novela.

El mensaje (Función Poética) escritor es el protagonista que escribe su diario.

El contacto (Función Fática) narrador o editor será el protagonista de la narración, *Jorge*, quien escribe y transcribe las cartas, notas, anónimos, etc.

El código (Función Metaliteraria) scriptor es el actor que, en el interior del proceso textual es capaz de realizar una transferencia del proceso mismo de la escritura. Es decir, se materializa el proceso de construcción del texto en el texto, esto es la metarreferencialidad.

Esta maniobra teórica de ordenación del conocimiento, es abordado desde el aspecto semiótico porque de la escritura textual se le añade una significación, esto significa que se sobrepasa una cierta teoría de la referencia, es decir, el hecho de nombrar las cosas por los signos. Esto afecta a una Teoría del Conocimiento en la que la construcción de la significación, como proceso fundamental y articulador del texto artístico, es la clave que organiza las estructuras conformantes de un proceso histórico-artístico basado en la escritura y que se culmina en la institución material de la obra literaria, susceptible a fin de cuentas de interpretación. En el contexto de la modernidad se puede entender el fenómeno metaliterario y para ello se revisará la teoría de las estructuras formales.

En el proceso de interpretación o de significación de las formas construidas hay filtros que depuran los materiales que se van organizando en la secuencia de construcción teórica. En primer lugar, la conciencia de un *logos*, de una materialización histórica que proviene de la escritura como medio de transmisión y de configuración, esto permite que surja la necesidad de comprender la organización interna de los materiales depositados en la obra, la *técne semeiotiké*. Por ello, la estructura es el objeto primero de análisis. Y en segundo lugar, el pensamiento (la reflexión, el pensar) y la acción (el actuar, el hacer).

El texto literario ofrece la doble posibilidad de configurarlo como entidad de pensamiento, de razón (elaboración intelectual) y como entidad de acción (comunicativa, interpretativa). El arte de la interpretación, la *técne hermeneutiké*, supone el estudio del logos, del discurso, la interpretación del sentido, la posible verdad del enunciado que pasa al lenguaje, el estilo. Así, Pacheco nos proporciona la clave para leerlo como un espacio dialéctico entre la oralidad/escritura o principio del placer/ principio de realidad las cuales funcionan como ejes del texto. Debido a ello, afirmamos que se trata de una metaficción dialógica, de una interrelación significativa. *El principio del placer* se puede entender como la novela corta que presenta la escritura de un diario por parte de un adolescente y a la vez presenta el proceso metaescriturario como una toma de conciencia a través de la escritura.

Camarero ofrece dos nociones para comprender el fenómeno metaliterario en la historia literaria por medio de la teoría de las estructuras formales que abundan en los textos contemporáneos de la nueva modernidad: primero, el surgimiento del minimalismo; el cual ha conseguido secuestrar el sentido de la forma. Segundo, en la naturaleza –casi nada– es aleatorio. El factor aleatorio, como definidor de la estructura que los componentes van a organizar o como organizador de los componentes dentro de la estructura predefinida es una operación de gran trascendencia en el conjunto del acto-vital-creativo (hablar-escribir). La reformulación del pensamiento y de los métodos para construir las ideas es algo constante en el proceso histórico existencial humano (13).

Parfraseando a Camarero, de algún modo estamos modificando los parámetros de interpretación de la realidad, del mundo y de todo cuanto existe y acontece en nuestro existir. Un teórico a la hora de construir sus ideas, las sustenta en una metodología que le permitirá realizar la materialización de un pensamiento en unas propuestas teóricas con sentido pleno e interrelacionado.

La teoría de la estructura de la significación y de la interpretación como si fuera en principio un proceso semiótico, concepto que sirve para explicar el funcionamiento y la materialización textual-literaria de unas determinadas estructuras formales producidas en el ámbito de la literatura contemporánea. Y en el que podrían encadenarse la literatura/significación/interpretación.

La propuesta teórica glosada por Camarero es una instancia teórica pertinente para abordar desde sus parámetros la novela que pretexto este acercamiento metaliterario. Se puede apreciar que en la segunda mitad del siglo XX diferentes escritores experimentan el hecho literario a partir de un cambio en el paradigma que afecta directa o básicamente los supuestos de mimesis, de representación de una realidad textual y extratextual, *El principio del placer* presenta una estructura específica en la que determinados mecanismos de la referencialidad producen un texto de diferente tipología estructural y, por tanto, significante e interpretante. Con la cual se abre una vía de reflexión, sobre el proceso de la interpretación de los textos (del acontecer de una realidad) en la época contemporánea.

1. La metaliteratura en *El principio del placer*

La escritura como entidad sígnica que sustituye a cualquier otro ser, tiene una implicación hermenéutica desde el momento en que su residuo matérico y su traslación existencial proponen una explicación, una expresión argumentada de un existir. Las estructuras formales son constructos teóricos-prácticos que tienen como objetivo la organización de los materiales lingüísticos y semióticos para la construcción de un texto literario según reglas. Estos constructos ponen en sistema las unidades o componentes que formarán parte del mensaje, o de la construcción del conjunto, articulando todos los elementos en redes o entidades de mayor complejidad. Como la puesta en juego de los materiales y su funcionamiento en redes produce una cierta mecánica articuladora que genera escritura, el *scriptor* conduce el flujo escritural hacia los objetivos deseados.

La escritura es el motor y también el objeto-objetivo de la referencia, aquello a partir de lo cual la referencia puede realizar su actividad y construir un fenómeno de intelección. La referencialidad desempeña una función importante, pues es el vínculo entre palabras y objetos – reales o imaginarios.

Si el texto literario está constituido por una materialidad sígnica, también es cierto que ese conjunto de signos remite a un algo ausente del texto que es evocado y representado y que puede ser reconstruido en la imaginación del lector. En *El principio del placer*, Pacheco logra crear la materialidad sígnica porque refiere que el protagonista *Jorge* escribirá un diario, pero sólo se evoca la forma, jamás se ejecuta como tal, es decir, se representa la simulación de un diario, pero en realidad no es un diario íntimo porque carece de los elementos importantes, tales como la fecha o la expresión de los sentimientos del escritor, *Jorge*, más bien se remite a contar lo que sucede al protagonista a su alrededor, transcribe.²² Y desde el inicio el ejercicio de la escritura *Jorge* no sólo desarrolla una autocrítica de su situación económica, social y cultural, sino que profundiza en el autoconocimiento personal y su vínculo familiar, como lo es la falta

²² En el proceso metaescritural se lleva a cabo un ejercicio teórico-ficticio acerca del surgimiento de la escritura y una vez manifestada cómo se concibe en ella un sentido, lo cual se convierte en una reflexión no sólo de la génesis de la escritura, sino de la esencia misma, del ser de la escritura propiamente de la literatura.

de comunicación entre padre-hijo, la transición de la niñez a la adolescencia y la secuela que deja la consecución del primer deseo sexual, siendo éste su principio del placer versus el principio de la realidad, y la ironía que conlleva su despertar a la vida cuando al concluir su experiencia “Si, en opinión de mamá, esta que vivo es la etapa más feliz de mi vida, cómo estarán las otras, carajo” (1972: 55). De esta manera inicia una educación sentimental frustrada, engarzada al engaño, la destrucción de sus más preciadas emociones cuya traducción es la decepción de la vida.

Camarero nos confirma que un texto es una estructura, percibida visualmente en dos dimensiones, que codifica la referencia a otra estructura del mundo real o imaginario. Para algunos escritores, la dicotomía escritura/estructura constituye una referencia de todo un proceso creativo. En la dicotomía literatura/escritura, algunos autores consideran la escritura como parte de la historia literaria que la autonomía del lenguaje, de la escritura propiamente dicha, de la teoría junto a la práctica escritural, prima sobre la novela misma como artificio de representación o ficción. Lo anterior corresponde a que la literatura contiene, por un lado la escritura (literaria), es una cuestión ideológica, es un concepto de tipo histórico en el que se ordena un elenco de obras y autores y por otro lado, la escritura tiene un aspecto material, tangible. La escritura anota la referencia a los objetos reales o imaginarios, de esta manera materializa un fenómeno en el que el sujeto activo y creador se relaciona con el objeto, con un mundo.

Esta situación sujeto/objeto, es trasladable al proceso mismo de la creación artística y literaria, el problema al que se enfrenta el *scriptor* en tanto es creador que traslada objetos de un mundo a otro y justifica un enfoque múltiple de corte semiótico y hermenéutico. Para Saussure (1945:72), la única razón de ser de la escritura es representar la lengua, pero tiempo después, hemos comprobado que en la literatura moderna contemporánea la escritura puede funcionar al margen de la lengua y más allá. Saussure organiza y sistematiza a la escritura, llega a establecer las razones del prestigio alcanzado por ella en detrimento de la lengua: su imagen gráfica es permanente, sólida, genera unidad, aunque es artificial, la escritura literaria tiene diccionarios, gramáticas, códigos, ortografía.

Camarero, en tácita respuesta, establece la posibilidad de pensar que el código de la lengua y el código de la escritura pueden funcionar independientemente a pesar del sistema de la representación establecido que permite a la lengua hacerse ver y permanecer en el tiempo. C.K. Ogden e I.A. Richards (1954) establecieron un esquema para el signo lingüístico donde se establecen relaciones funcionales entre tres componentes de un triángulo: el significado, el significante y el referente. Lo que pretendían es reconvertir ese signo –originalmente lingüístico– en un signo de tipo literario. El *conversor* es la estructura, como entidad conceptual, la cual sirve para traducir un signo en otro. De este modo, el *significado* se convierte en la estructura simbólica o (del) imaginario (la evocación del mundo imaginario, la actividad mental del sujeto); el *significante* en la estructura escritural o textual (el texto, el libro, la escritura); y el *referente* en la estructura referencial o vivencial (la realidad, las cosas del mundo, el hombre y su entorno). En *El principio del placer* el *significado* es la evocación del principio del placer versus el principio de realidad. El *significante*, el diario escrito por el protagonista, la toma de conciencia a través de la escritura y el *referente* la descripción de lugares como el D.F, el estado de Veracruz, la transición de la niñez a la adolescencia, la situación familiar, social, económica.

En cada tipología estructural cada dominio tiene su propia capacidad de significar, su propio código y sistema de signos organizados en su ámbito. Los símbolos, a través de los ritos, de las religiones, de las culturas, representan valores y abstracciones eternas. La escritura es el súper código y contiene los metasignos, puesto que codifica algo que es otra cosa (la lengua) o ella misma. Esta autonomía de los diferentes dominios del signo hace que en la consideración estructural la literaria y la escritura se encuentren junto a otras áreas de la creación artística.

En primer lugar, la estructura del objeto es la estructura del referente, del mundo exterior, el dominio de la existencia humana, donde la literatura y el arte en general podrían encontrar en principio la fuente de su inspiración; pero el objeto de esta estructura no es totalmente literario, no pertenece a la esencia de la literariedad porque es el objeto de las ciencias puras y, sobre todo, porque está siempre ausente del texto y sólo se da indirectamente, por medio de otra cosa que no es ese objeto (el signo que es el texto).

La escritura no es solamente la estructura de la representación, sino sobre todo la

representación de la estructura, es decir, lo que representa es la estructura del exterior y los espacios del mundo. Además, la estructura del texto es el conjunto de signos de la escritura inscrita sobre el soporte y las configuraciones obtenidas en el momento de la inscripción de los signos. Es una estructura que tiene en cuenta los signos (la representación) y para obtener otras formas cuyo referente podría estar ausente (la meta representación). Por último, la estructura del significado es el fruto de la imaginación, de la representación mental, percibimos los objetos de lo real y nos construimos una imagen de ellos; del mismo modo, cuando leemos un texto. Los objetos están en la estructura de lo real y del mundo y las palabras están en la estructura del texto, pero las ideas elaboradas a partir de esos objetos y de esas palabras constituyen una estructura imaginaria, cuya existencia escapa a nuestra percepción, a esto se le denomina: la presencia de la ausencia.

El concepto de estructura formal literaria –como sistema operativo que regula la producción de sentido de las formas en el interior del texto– es la escritura, la obra. Pacheco en su acto-creador, materializó una disposición novedosa en donde configuró *El principio del placer* logrando el sentido de un diario, organizó el texto de manera fragmentada, simulando un diario sin serlo. Es decir, la organización no es absoluta, en este caso un *diario*, sino una estructura que establece una relación de componentes que se entretajan para darle sentido a la articulación misma de la estructura. Al comienzo de la novela, el protagonista se cuestiona y nos advierte con esta cita que ya habíamos referido:

No lo van a creer, dirán que soy un tonto, pero de chico, mis ilusiones eran volar, hacerme invisible y ver películas en mi casa. Me decían: espérate a que venga la televisión, será como un cine en tu cuarto. Ahora ya estoy grande y me río de todo eso. Claro, ya hay televisión y sé que nadie puede volar a menos que se suba a un aeroplano. La fórmula de la invisibilidad aún no se descubre.

Pero ¿a quién me estoy dirigiendo? Se supone que nadie va a leer este diario. En Navidad me regalaron la libreta y no había querido poner nada en sus páginas. Llevar un diario me parece asunto de mujeres. Me he burlado de mi hermana porque en el suyo apunta muchas cursilerías: “Querido diario, hoy fue un día tristísimo, esperé en vano la llamada de Gabriel”; cosas así. De esto a los sobres perfumados sólo hay un paso. Qué risa les daría a mis compañeros de escuela enterarse de que yo también ando con esas mariconadas.

El profesor Castañeda nos recomendó escribir diarios. Según él enseñan a pensar. Al redactarlos ordenamos las cosas. Con el tiempo se vuelve muy interesante ver cómo era uno, que hacía, que opinaba, cuánto ha cambiado. (Pacheco: 13)

Este inicio nos permite relacionar el cómo se produce el mecanismo de la referencia, con el de la significación e interpretación, este es el cambio en el paradigma funcional del que hemos mencionado en *El principio del placer*. Este fenómeno, que se enfatiza en la narrativa de la segunda mitad del siglo XX resulta incluso ser una novedad en contrapunto con la novela anterior, cuya narrativa procede de un concepto de novela realista, en la que la linealidad, la sucesión, el modo de contar la historia afecta de manera diametralmente distinta, la representación de un cosmos referencial-imaginario.

El texto es un modelo del universo porque reproduce su materia al mismo tiempo que la imita y, entonces, las palabras del texto sirven para representar y significar lo que nunca estará en el texto. Como representación del objeto y como configuración textual la escritura es signo, lo demás forma parte de una extensión añadida. La estructura es fuerza, es motor del conocimiento y conocimiento mismo, estructura estructurante que contiene en sí misma la capacidad generadora que permite al sujeto la tarea organizadora del texto por medio de la escritura que conducirá al vehículo de la referencialidad por el sendero elegido de la significación hasta llegar a su destino, que es el sentido obtenido por la interpretación.

Desde la perspectiva de la literatura, la estructura es aquello en que tiene lugar el pensamiento y la escritura, donde nace, se organiza y desarrolla la obra en sus múltiples dimensiones. La teoría de la construcción de la estructura o de las estructuras debería partir en todo caso del axioma irrefutable de que la estructura se compone de fragmentos conformadores de un todo articulado por relación entre las partes que lo componen.

Cuando de la estructura se trata, aparecen siempre una serie de conceptos entre los cuales destaca subrayadamente el de representación, es decir, la facultad que poseemos de sustituir los objetos por una imagen o representación que los sustituye y que realiza de algún modo su función hasta llegar –como es el caso de la metaliteratura– a un grado de la representación del objeto y su sustitución por una referencialidad autonómica referida al texto y a sus mecanismos internos, es decir, lo que llamamos “estructuras formales”.

Antes, la representación estaba asimilada a fenómenos como la percepción, el recuerdo, la imaginación o la alucinación, la representación se ha tipologizado en dos ámbitos: por un

lado, la representación acústica, óptica, (predominio de un sentido) y, por otro, la representación *eidética*, la conceptual, la afectiva, la volitiva, (basada en la forma). Desde la perspectiva de una filosofía de la ciencia, la estructura se constituye como organización del conocimiento y puede explicarse por medio de conceptos como el espacio y el tiempo.

La estructura será el lugar, la sucesión de los actos, la memoria, la emoción, la razón, la referencia, el elemento, la materia, el indicio, lo utilizable, lo útil, aquello sobre lo cual se podrá ejercer una actividad y que la energía humana podrá modificar, alterar, transformar aquello con lo que se podrá crear. En *El principio del placer* será la libreta utilizada como diario en la cual quedarán registrados los acontecimientos más importantes del protagonista.

Y la percepción se realiza básicamente sobre un objeto llamado mundo, en el que se encuentran los objetos. Dos coordenadas que abren la totalidad del campo *noético*; el espacio y el tiempo. El espacio (la materia), es lo próximo, donde el individuo-sujeto lleva a cabo su actividad. El tiempo, porque es donde el sujeto quiere inscribir su existencia. En *El principio del placer* es muy evidente esta percepción cuando el protagonista autorreflexiona. Escritura y metaliterariedad, paradoja de la nueva escritura que, al no poder o no querer referir el objeto de lo exterior debido al desvío que toda producción de signos conlleva, se entretiene en la búsqueda/consecución de una perfección estilística que sabe que es inalcanzable.

Según Camarero, en 1853 se da el fenómeno de hiperconstrucción con implicaciones metaliterarias, es decir, un conjunto de procesos autotélicos del signo en el interior de la obra literaria o, lo que es lo mismo, una firme vocación de inmanencia escritural que el texto moderno practica sin ambages y cuyo significado final incide sobre todo en una estructuralidad subrayada y potenciada. La inicia Gustave Flaubert.

A partir de esta revolución formal aparecen multitud de líneas de creación y experimentos narrativos y compositivos que desde entonces han ensayado muchos escritores que proponen ya una posibilidad de extensión al dominio de la literatura comparada, al menos, una hipótesis relacional en el nivel intertextual de las formas literarias. Se detecta un cambio en el funcionamiento de la referencialidad; en el lugar del texto que busca un objeto o una historia a la que referirse, encontramos un aparato (formal, escritural) mediatizado o predeterminado por una estructura y conformando una estructura. Con lo cual la referencia se

desvía a la zona interior de la obra donde se encuentra con los mismos signos de la escritura con el propio aparato del proceso constructor del texto.

Esta metaficción, Catalina Gaspar²³ en su libro *Escritura y Metaficción* (1996), la define como: una literatura autorreflexiva, autorrepresentacional es decir, la narrativa metaficcional, aquella que versa sobre sí misma, ficcionalizando su proceso de producción y de recepción al crear su metatexto que se coloca en la escena textual y problematiza su status como ficción en las alteridades escritura/lectura que la hacen posible (1996:15). La metaficción muestra una autoconciencia al configurar una narración, una ficción dentro de una ficción. Gaspar afirma que la metaficción es una responsabilidad literaria y estética. Es por ello que la metaliteratura se significa a sí misma, es autorreferencial o autoconsciente, es contemplada y contempladora, se acentúa el proceso de escritura /lectura en el interior del texto, como autoconciencia de que éste se constituye. Esta conciencia metaliteraria permitirá a José Emilio Pacheco experimentar, proponer, indagar, incluso jugar con el texto mismo. Permitiéndole de esta manera reflexionar sobre el sentido de la escritura. Lo que según Gaspar la metaficción en la literatura contemporánea se evidencia con un propósito distinto: crear una *literatura autorreflexiva*, diferente a la *autoreflexividad en la literatura* que se presentaba antes. Para ella, siguiendo a Breuer, son dos asuntos distintos. La *autorreflexividad en la literatura* es sólo explicitar su proceso de enunciación, a través de la presentación de una narración dentro de otra narración primaria. La *literatura autorreflexiva*, por el contrario, no sólo manifiesta la duplicación de su interior, sino que se mira a sí misma para autocuestionar el proceso en cual se produce, para evidenciar su productividad, para mostrarse como objeto estético que dentro de su propio espacio transforma la ideología y el lenguaje que lo generan pues el escritor pone en práctica la metaficción para asumir su responsabilidad literaria y estética, y de este modo producir obras ensimismadas, que organizan un nuevo discurso heterogéneo a través de la transtextualidad, del entrecruzamiento de discursos. A este tipo de obra las denomina “metaliteratura”. Gaspar, para definir el concepto de metaliteratura, cita a Breuer:

[...] una literatura [la metaliteratura] que se ocupa, sobre todo, de sí misma, que refleja las condiciones que posibilitan que sea escrita, que trata, en general, de la posibilidad

²³ Gaspar, Catalina. *Escritura y Metaficción*. Colección Zona Tórrida. Caracas. Venezuela: Edit. La casa de Bello. 1996.

del hablar literario o que pone en duda los fundamentos del acuerdo ficcional entre obra y lector (1996: 14-15).

En *El principio del placer*²⁴, el protagonista, escribe un diario donde registra su proceso de aprendizaje durante la adolescencia, transcribe textualmente las cartas que le envía su novia *Ana Luisa*, así como también un anónimo, dirigido a su padre, que es enviado por medio del correo. Pacheco ofrece su proyección escrituraria (*alter ego*) mediante diversos simulacros discursivos como los son: el diario íntimo, la carta, el recado, el anónimo. En el acto escritural, la escritura se convierte en el núcleo del argumento y utiliza la *metaliteratura* como marco de referencia. Pacheco utiliza la escritura como un instrumentopreciado que encierra la memoria, y es a través del acto escritural donde el protagonista organiza sus pensamientos al leer y al escribir su diario y es la metaliteratura el camino para abordar la novela corta. Lo que Roland Barthes en *El placer del texto* llama el objeto escritural: “es el escritor mismo, su esplendor y su prisión, su soledad” (2000:19). Barthes al declarar la muerte de autor y el nacimiento del lector da lugar a la existencia del texto literario en tanto es la palabra (en la enunciación) la que adquiere su propia realidad y es la que proporciona experiencia y placer estéticos, es decir, la trascendencia de la narración se centra en el placer de escribirla, leerla o contarla.

Pacheco al crear *El principio del placer* -forma parte de la llamada metaliteratura porque en su obra ficcionaliza su proceso de creación. La aparición de la obra coincide con una ruptura del proceso escritural, esta ruptura tiene sus inicios en la Modernidad.

El principio del placer transparenta un proceso metaescriturario, con el cual se muestra el procedimiento de su elaboración, donde el sentido de la escritura y su proceso de realización emergen de la metaforización. La trama se estructura a partir de las estrategias metaliterarias que ajustan la relación de *narrador–narratario*; para que una situación narrativa tenga lugar es necesario que el narrador (sujeto de la enunciación) instale frente a sí a aquel se orienta el discurso:

Pero ¿a quién me estoy dirigiendo? Se supone que nadie va a leer este diario. En Navidad me regalaron la libreta y no había querido poner nada en sus páginas.

²⁴ Pacheco, José Emilio. *El principio del placer*. México. D.F: Era. 2007. Todas las citas textuales de la obra proceden de esta edición, se indicará entre paréntesis el número de la página que proceden los fragmentos.

Llevar un diario me parece un asunto de mujeres, Me he burlado de mi hermana porque en el suyo apunta muchas cursilerías: "Querido diario, hoy fue un día tristísimo, esperé en vano la llamada de Gabriel"; cosas así. De esto a los sobrecitos perfumados sólo hay un paso. Qué risa les daría a mis compañeros de escuela enterarse de que yo también ando con estas mariconadas. (13)

La cita muestra una naturaleza metanarrativa: "¿a quién me estoy dirigiendo?", se pregunta *Jorge*, "Se supone que nadie va a leer este diario" (13). Siguiendo cita: "El profesor Castañeda nos recomendó escribir diarios. Según él enseñan a pensar. Al redactarlos ordenamos las cosas. Con el tiempo se vuelve interesante ver cómo era uno, qué hacía, qué opinaba, cuánto ha cambiado" (13-14). Luego se contesta: "Escribir tiene su encanto: me asombra ver cómo las letras al unirse forman palabras y salen cosas que no pensábamos decir" (14) y posteriormente, reflexiona: "Además lo que no se escribe se olvida" (14) Y termina el fragmento así: "Voy a esconder este cuaderno. Si alguien lo leyera me daría mucha vergüenza". (14) Este es el primer rasgo de intimidad, una escritura secreta, propia, escondida.

El autor²⁵ literario sólo comunica lenguaje y el lector es quien contempla la situación comunicativa –narrativa, es decir, representada. De esta manera, la referencia dada por parte del narrador es que escribirá un diario y en el transcurso de la narración la escritura del diario se registra por medio del símbolo □ antes de cada fragmento.

Camarero plantea una distinción entre espacio textual (aparato distribucional de componentes gráficos y textuales) y espacio referencial (constituido por la referencia que en él se da de los objetos acumulados como referente en la realidad). Esta dicotomía funcional en el ámbito literario, marca una cierta fenomenología y ontología del texto, conlleva una distinción fundamental entre la escritura y el objeto, es decir, entre el signo que representa algo y que constituye y construye el texto, y lo que ese texto, mediante sus signos, representa (63).

El principio del placer, conjuga las dos formas; una cuando el protagonista enuncia que escribirá un diario y la otra cuando lo escribe y utiliza el símbolo □²⁶ para hacernos saber que es

²⁵ De acuerdo a Michel Foucault en su artículo "¿Qué es un autor?" El nombre del autor funciona para caracterizar un cierto modo de ser del discurso: para un discurso el hecho de tener un nombre de autor. El autor es el principio de una cierta unidad de escritura, es un cierto centro de expresión que, bajo formas más o menos acabadas, se manifiesta igual y con el mismo valor, en obras, en cartas, fragmentos, etc.

²⁶ En la primera edición, 1972, la señalización era a través de (*) a partir de las reediciones cambia a (□). Esta peculiaridad será abordada en el apartado de la intertextualidad.

la escritura de su diario, es decir, el protagonista es quien escribe. De esta manera, el narrador-escritor dentro de la escritura comienza su búsqueda por el objeto escriturario. Ejemplo:

□ Dejé varios meses en blanco. De hoy en adelante trataré de hacer unas líneas todos los días o cuando menos una vez por semana. El silencio se debió a que nos cambiamos a Veracruz. Mi padre fue nombrado jefe de la zona militar. No me acostumbro a este clima, duermo mal y se me ha hecho muy pesada la escuela. Todavía no tengo amigos entre mis compañeros de aquí. Los de México no me han escrito. Me dolió mucho despedirme de Marta. Ojalá cumpla su promesa y convenza a su familia para que la traiga en vacaciones. La casa que alquilamos no es muy grande. Sin embargo está frente al mar y tiene jardín. Leo y estudio en él cuando no hace mucho sol. Veracruz me encanta. Lo único malo, aparte del calor, es que sólo hay tres cines y todavía no llega la televisión. (1972:14-15)

Más adelante en la narración comienzan a aparecer los personajes que impactarán la vida de este adolescente. Y en el registro de escritura en diario, se registra un rasgo más metaliterario; los diálogos se insertan en el diario:

□ Ayer en Independencia (o Principal, como la llaman los de aquí), Pablo me presentó a un muchacho de lentes, mayor que nosotros. Cuando nos alejamos Pablo me dijo: -Ése anduvo con la que te gusta.-No dio mayores detalles ni me atreví a hacer preguntas.

□ Durán: —¿Ya ves? Te dije que era pan comido. Ahora sigue mis consejos y no vayas a pendejearla el domingo.
Maricarmen: —¿Qué te pasa? ¿Por qué andas tan contento?
Lo malo es que no estudié nada.

En los siguientes fragmentos, se narra el enamoramiento de *Jorge* hacia *Ana Luisa*, además de la complicidad de *Durán* y su novia *Candelaria*: “No he escrito porque no pasa nada importante. Ana Luisa no vuelve todavía. ¿Cómo puedo haberme enamorado de ella si no la conozco? [...] Candelaria y Durán me invitaron a tomar helados en el Yucatán. Candelaria me preguntó mucho acerca de Ana Luisa. Durán le contó la historia, aumentándola. ¿Y ahora?” (17). *Durán* y *Candelaria* propiciarán los lugares y las citas para los encuentros furtivos entre *Jorge* y *Ana Luisa*.

En seguida, Pacheco nos ofrece un *Misse en abisme*²⁷, la enclave está cuando de regreso de la escuela *Jorge* ve un muerto. Es un crimen pasional y *Jorge* no acaba de explicárselo:

²⁷ *Misse en abisme* es un procedimiento que consiste en incluir en la obra literaria un enclave que reproduce ciertas propiedades de ésta o muestra semejanzas estructurales con ella.

Al regresar de la escuela me pasó una cosa muy impresionante: vi por primera vez un muerto. Claro, conocía las fotos que salen en *La Tarde*, pero no es lo mismo, qué va. Había mucha gente y aún no llegaba la ambulancia. Alguien la cubrió con una sábana. Unos niños la levantaron y me horrorizó ver el agujero en el pecho, la boca y los ojos abiertos. Lo peor era la sangre que corría por la acera y me daba asco y terror.

Lo mataron con uno de esos abridores de cocos que en realidad son cuchillos dobles y tienen en medio un canalito. El muerto era un estibador o pescador, no me enteré bien. Deja ocho huérfanos y lo mató por celos el zapatero, amante de la señora que vende tamales en el callejón. El asesino huyó. Ojalá lo agarren, dicen que estaba muy borracho.

Me extraña que alguien pueda asesinar por una mujer tan vieja y tan fea como la tamalera. Yo creía que sólo la gente joven se enamoraba... Por más que hago no dejo de pensar en el cadáver, la herida espantosa, la sangre hasta en las paredes. No sé cómo le habrá hecho mi padre en la revolución, aunque dice que al poco tiempo de andar en eso uno se acostumbra a ver muertos. (1972:17)

Esta muerte anuncia la muerte del amor que tiene *Jorge* hacia *Ana Luisa*, el fin de esta corta relación es antecedido por las cartas de *Ana Luisa*, además de los viajes que ésta hace a *Jalapa*. Este distanciamiento lleva a la escritura de una carta de *Ana Luisa* a *Jorge*, él la transcribe tal cual a su diario. Aquí se presenta otro rasgo metatextual.

Este aspecto es abordado por Camarero cuando muestra que bajo la teoría literaria moderna-contemporánea existe una dicotomía o antinomia (literatura/escritura). La escritura textual es la parte de la historia literaria “La escritura como speculum, como entidad signíca que sustituye a cualquier otro objeto, tiene una implicación hermenéutica desde el momento en que su residuo matérico y su traslación histórico-existencial proponen una explicación, una expresión argumentada de un existir de un entender” (2004:16)

En *El principio del placer* se nota cuando el protagonista transcribe en su diario la escritura textual de su mensaje a Ana Luisa y la respuesta de ella:

□ Después de mucho dudarlo, por la tarde esperé a Ana Luisa en la parada del tranvía. Cuando se bajó con sus amigas la saludé y le dejé en la mano un papelito:

²⁸*Ana Luisa: Estoy enamorado de ti. Me urge hablar contigo a solas. Mañana te saludaré como ahora. Déjame tu respuesta en la mano, diciéndome cuándo y dónde podemos vernos, o si prefieres que ya no te moleste.*

Luego me pareció una metida de pata la última frase pero ya ni remedio. No me imagino qué va a contestarme. Más bien creo que me mandará al demonio.

□ Todo el día estuve muy inquieto. Contra lo que esperaba, Ana Luisa respondió:

²⁸ Las palabras en cursiva corresponden a la transcripción textual de los recados o cartas.

Jorge no lo creo, como bas a estar enamorado de mi, asepto que hablemos, nos vemos el domingo a mediodia en las siyas de Villa del Mar. (1972:19)

Dentro de la obra se produce el acto escritural textual. Según Brunel, se trataría de textos en los que la autonomía del lenguaje, de la escritura, de la teoría junto a la práctica escritural, prima sobre la novela misma como artificio de la representación o ficción. (1972:717) Este concepto se puede identificar en cuanto a la tipología de la letra, pues la cursiva indicará las “palabras” de otro personaje, mientras que la letra normal corresponde a la del escritor.

Camarero describe que la literatura contiene, la escritura (literaria) dotada de un valor estético, es una cuestión ideológica, es un concepto de tipo histórico en el que se ordena un elenco de obras y autores y en muchos casos supone la identidad de todo un pueblo o nación. Además, la escritura (literaria o no) tiene un aspecto material tangible sustantivo o sustancial depende del fenómeno de la inscripción – por lo cual la *scriptura*– deposita los signos sobre el soporte al mismo tiempo que se producen configuraciones en el proceso de la distribución de esos signos. El significado se convierte en la estructura simbólica (la escritura del diario por parte del protagonista). El significante en la estructura escritural o textual (el diario íntimo, la carta y el recado) y el referente en la estructura referencial o vivencial (la realidad, las cosas del mundo, el hombre y su entorno) (2004:23).

□ Candelaria me habló por teléfono. Recibió carta de Ana Luisa y me la enviará con Durán. Me gustaría haber ido a recogerla. Era domingo, no hubo ningún pretexto para salir y tuve que pasar todo el día muerto de desesperación en la casa.

□ *Querido Jorge perdonáme que no te alla escrito pero es que no e tenido tiempo pues han habido muchos problemas y no me dejan un minuto sola. Fijate que ora que llegamos mi tia le contó todo a mi papá de que salia yo sola contigo y nos abrasabamos y besavanos en el malecón y enfin quien sabe cuanta cosa le dijo.*

Luego que mi tiaa se fué mi papá me llamo y me dijo que ella le abía dicho y yo le digo que no era cierto, que saliamos pero con tus hermanas. Bueno, no te creas que lo crelló.

Jorge los dias se me asen siglos sin verte, a cada rato pienso en tí, en las noches me acuéstó pensando en tí, quiciera tenerte siempre junto a mí, pero ni módo que le vamos a ser.

Jorge apurate en tus clases haber si es posible que vengas a Jalapa porque lo que es yo a Veracruz quien sabe asta cuando valla.

Bueno quérido Jorge, saludes a la Nena y a Marycarmen, a tu mamá y a tu papá tan bien y muy especialménate a Dúran y a su nobia.

No vallas a mandarme cartas a esta dirección, si quieres escribirme aslo a lista de correos Jalapa Veracruz a nombre de LUISA BERROCAL, me entregan la carta porque tengo una credencial con ese nombre.

Buéno, a Dios Jorge, recibe muchos besos de mi parte de la que te quiere y no puede olvidar

Ana Luisa

Una vez copiada la carta al pie de la letra (Ana Luisa habla bien: ¿por qué escribirá de esta forma? Debe ser porque no lee), haré aquí mismo un borrador de contestación:

Amor mío (No) Querida Ana Luisa (Tampoco: suena indiferente) Queridísima e inolvidable Ana Luisa (Jamás: salió cursi.) Muy querida (Mejor). Mi muy querida Ana Luisa (Así está bien, creo yo):

No te puedes imaginar la enorme alegría que me dio tu carta, la carta más esperada del mundo (Suena mal pero en fin.) Tampoco te imaginas cómo te extraño y cuánta necesidad tengo de verte. Ahora sé que de verdad te amo y estoy enamorado de ti. Sin embargo, debo decirte con toda sinceridad que hay tres cosas extrañas en tu carta:

Primera. Creí que la señora con quien vives era tu mamá, y resulta ser tu tía. (Por cierto, nunca me dijiste que tu papá estaba en Jalapa. Siempre temí que fuera a descubrimos cuando yo te dejaba en la esquina de tu casa.)

Segunda. ¿Por qué no puedes regresar? ¿Por qué tienes que ir tan seguido a Jalapa? Todo esto me preocupa mucho. Te ruego aclararme las dudas.

Tercera. Envío esta carta a lista de correos y dirigida en la forma que me indicas; pero no entiendo cómo es que tienes una credencial con un nombre que no es el tuyo. ¿Verdad que me lo vas a explicar?

De por acá no te cuento nada porque todo es horrible sin ti. Regresa pronto. Te necesito. Te mando muchos besos con mi más sincero amor.

Jorge

Bueno, el principio y el fin se parecen bastante a las cartas que le manda Gabriel a Maricarmen. (las he leído sin que ella lo sepa.) Pero creo que en conjunto está más o menos aceptable. Voy a pasarla en limpio y dársela a Durán para que mañana la ponga en el correo. (1972:22-24)

La presentación de la “falta de educación” de *Ana Luisa* se liga, en los recaditos, en el mismo mensaje, a la anticipación del fracaso de su relación. Y es precisamente en los “rumores” lo que funciona como señal de la decepción amorosa que vivirá el protagonista.

Después termina con una reflexión: “De aquí a un año ¿en dónde estaré? ¿Qué habrá pasado? ¿Y dentro de diez?”. Este es el inicio del cambio, *Jorge* poco a poco develará el engaño de *Ana Luisa*, primero cuando se pelea en la escuela con Óscar debido a que lo insultó diciendo: “dijo que me habían visto en el malecón en plan de noviecito con *Ana Luisa* y estaba haciendo el ridículo

porque ella se acuesta con todo el mundo. No lo creo ni voy a permitir que nadie lo diga” (25). Aquí nos encontramos, con que la opinión pública ocupa un lugar importante para *Jorge*, lo cual constituye una versión degradada de la reputación de su amada. El protagonista parece más preocupado por el efecto de la noticia de su novia, que por el hecho mismo de haber sido burlado. Ante el enojo y las habladurías, *Jorge* le escribe a *Ana Luisa*:

□ *Muy querida Ana Luisa: ¿Recibiste mi carta? ¿Por qué no me contestas? Me urge verte y hablar contigo. Han pasado cosas muy extrañas. Te suplico que regreses lo más pronto posible o cuando menos que me escribas y me digas si hay teléfono al que pueda llamarte. Envíame aunque sea una tarjeta postal. Te ruego hacerlo ahora mismo. No lo dejes para después. Te manda muchos besos, te extraña cada vez más y te quiere siempre.*

Jorge

En esta carta el tono varía de acuerdo a las cartas anteriores de *Jorge*, en esta abundan las peticiones o súplicas que *Jorge* implora para ver a *Ana Luisa*. El protagonista actúa por miedo a los chismes y para controlar la fama que amenaza con perseguirlo en cualquier momento. Por fin, se concreta una cita y los cuatro: *Durán, Candelaria; Jorge y Ana Luisa* salen en coche rumbo a la playa:

--Ana Luisa, quiero hacerte varias preguntas.

--No tengo ganas de hablar. Además ¿no que ya te andaba por quedarte a solas conmigo? Bueno, aquí me tienes, aprovecha, no perdamos el tiempo.

--Sí pero yo quisiera saber...

--Ay, hombre, seguramente ya te llegaron con chismes. No hagas caso.

¿O qué: no me quieres, no me tienes confianza?

-Te adoro. -Y la abracé y la besé en la boca. Tocó mi lengua con la suya, la estreché más fuerte y empecé a acariciarla.

-Te quiero, te quiero, me gustas mucho -me decía con un acento que jamás le había oído.

Y sin saber cómo ya era de noche, ya estábamos rodando por la arena, le metía la mano por debajo de la blusa, le acariciaba las piernas y estuve a punto de quitarle la falda (bueno, si alguien ve este cuaderno se me arma, pero debo escribir aquí lo que paso hoy), cuando de repente nos dio en los ojos una luz espantosa. (30)

Esta cita denota una iniciación erótica que no llega a consumarse debido a la llegada de un autobús escolar con alumnas de la escuela de monjas. Pacheco, desvía el significado de la escritura y su proceso de realización al dar cuenta de un adolescente que escribe en un diario lo que le acontece en su etapa transitiva a la adultez, su iniciación en el amor. Y al mismo tiempo da cuenta de las cartas que le escribe *Ana Luisa*, haciendo notar la falta de ortografía y su

pésima redacción. *Ana Luisa* representa el valor femenino, es una subalterna, un arquetipo femenino, una amenaza al “saber” masculino desde su escritura, desde su despertar al amor y desde su desilusión al amor, es la antagonista del amor.

La metaliteratura permite conocer la construcción narrativa de *El principio del placer*, la cual está integrada por un diario (íntimo) y cartas (género epistolar). Dentro de la obra se produce el acto escritural textual. Camarero afirma, que la escritura es el súper código y contiene los metasignos pues es el que codifica algo que es otra cosa (la lengua) o incluso ella misma. La escritura no es solamente la estructura de la representación, sino sobre todo la representación de la estructura, es decir, lo que representa es la estructura del exterior y los espacios del mundo. Además, la estructura del texto es el conjunto de signos de la escritura inscrita sobre el soporte y las configuraciones obtenidas en el momento de la inscripción de los signos. Es una estructura que tiene en cuenta los signos (la representación) y para obtener otras formas cuyo referente podría estar ausente (la meta representación). Por último, la estructura del significado es el fruto de la imaginación, de la representación mental, es la presencia de la ausencia.

El texto es el modelo del universo porque reproduce su materia al mismo tiempo que la imita y, entonces, las palabras del texto sirven para representar y significar lo que nunca estará en el texto. Como representación del objeto y como configuración textual la escritura es signo, lo demás forma parte de una extensión añadida.

Otro ejemplo de esta metaliteratura en *El principio del placer*, es cuando el protagonista-escritor transcribe textualmente un anónimo que llegó a su casa por medio del correo, dirigido a su padre:

□ Me salvé de milagro. Estaba solo cuando llegó el cartero. Recogí la correspondencia. Un sobre sin remitente me dio mala espina. Aunque estaba dirigido a mi padre lo abrí, a riesgo de encontrar una carta normal. Mi presentimiento no falló: era un anónimo. En letras de El dictamen pegadas malamente con goma decía:

UNO, DOS TRES: PROBANDO, PROBANDO. LA SOCIEDAD VERACRUZANA, ESCANDALIZADA POR LA CONDUCTA DE USTED Y DE SU HIJO. SI ESTO HACE AHORA EL NIÑITO ¿QUÉ SERÁ CUANDO CREZCA? INTÉRNELO EN UN REFORMATARIO CUANTO ANTES, EVITE

QUE LO SIGA DESGRACIANDO EL MAL EJEMPLO QUE LE DA USTED CON SU LIBERTINAJE Y SU SERVILISMO ANTE EL SUPERLADRÓN MIGUEL ALEMÁN Y EL TRAIIDOR RUIZ CORTINES. AQUÍ TODOS SOMOS DECENTES Y TRABAJADORES. ¿POR QUE SIEMPRE NOS MANDAN DE MEXICO GENTE DE SU CALAÑA? REPUDIAMOS A FAMILIAS CORRUPTAS COMO LA TUYA. DE TAL PALO TAL ASTILLA. VIGILAMOS. SEGUIREMOS INFORMANDO. LAS PAREDES OYEN. TODO SE SABE. NO HAY CRIMEN IMPUNE. QUIEN MAL ANDA, MAL ACABA. ¿ENTERADO? CAMBIO Y FUERA (2007: 3).

Esta metaficción, Catalina Gaspar la define como: una literatura autorreflexiva, autorrepresentacional es decir, la narrativa metaficcional, aquella que versa sobre sí misma, ficcionaliza su proceso de producción y de recepción al crear su metatexto que se coloca en la escena textual y problematiza sus status como ficción en las alteridades escritura/lectura que la hacen posible (1996:15). Así, Pacheco logró experimentar y provocar una literatura que se construye a sí misma, que se cuestiona a sí misma. En este caso el anónimo es la amenaza social, la represión, el peligro que puede ocurrir cuando se transgreden ciertas reglas.

La metaficción muestra una autoconciencia al configurar una narración, una ficción dentro de una ficción. Gaspar afirma que la metaficción es una responsabilidad literaria y estética. Es por ello que la metaliteratura se significa a sí misma, es autorreferencial o autoconsciente, es contemplada y contempladora, se acentúa el proceso de escritura /lectura en el interior del texto, como autoconciencia de que éste se constituye.

Esta conciencia metaliteraria permitió a Pacheco experimentar, proponer, indagar, incluso jugar con el texto mismo. Permitted de esta manera reflexionar sobre el sentido de la escritura. Propone, en cuanto a la estructura de *El principio del placer* como una nouvelle o novela corta, el término será abordado posteriormente, esto significa un alejamiento de la producción literaria que marcaba la tradición narrativa la cual consistía en escribir obras apegadas al realismo, ya sea novelas o cuentos, mas no nouvelles. Este cambio en el paradigma teórico y práctico de la literatura corresponde a las transformaciones que se estaban produciendo en el entorno de la escritura. Había cambios en las estructuras formales de la literatura y como ya se abordó en el capítulo anterior, los representantes de la *Generación de Medio Siglo* fueron los encargados de fomentar dicho cambio.

Camarero afirma:

...la conceptualización de ideas referidas al fenómeno de la variada tipología estructural de los textos literarios modernos. De modo que el paso a la consideración de la escritura como entidad capital de la modernidad literaria sería posible por medio de la argumentación empírica con contenido y dialéctica basados en el punto de vista estructural que hace que sea posible una cierta re-interpretación del texto a partir de unos criterios diferentes que delatan un funcionamiento alejado de la estética tradicional. (2004:14)

Es por esto que para obtener una interpretación en cuanto a las estructuras formales del texto se necesita un enfoque semiológico que va desde una semiótica semántica hasta una semiótica pragmática, es decir, los signos en relación con los sujetos que lo usan. En el texto de Pacheco logramos saber que el símbolo □ representa el momento de la escritura del diario, y concuerda con la fragmentación del texto en unidades que muestran sucesos relevantes al protagonista, se omiten muchos datos y es ahí cuando el lector debe interpretar los que no está escrito.

Continuando con *El principio del placer*, después de la llegada del anónimo comienza el desenlace de la obra, Jorge le escribe a Ana Luisa y ella le responde:

□ *Muy querida Ana Luisa: ¿Cómo estás? ¿Por qué no me escribes? Te extraño mucho, me haces mucha falta. Regresa pronto. Necesito verte. Recibe muchos besos con todo mi amor.*

Acababa de ponerle esto en una tarjeta postal (dentro de un sobre) cuando llegó Durán muy misterioso a darme una carta que Candelaria le había entregado por la mañana. Sospecho que ellos dos la abrieron poniéndola al vapor y luego la pegaron con engrudo. No puedo ser tan desconfiado. La copio tal como está:

Querido Jorge perdóname que te escriba poquito pero estoy cuidando a mi papá, derrepente se puso malo de un disjusto que tubo gracias a Dios no es nada grabe estará bueno pronto y enseguida vuelvo.

Jorge estoy muy triste sin ti, pienso que no vas a acordarte de mi y te vas a fijar en otras muchachas que no te den tanto problema como yo te e dado.

Pero mejor no lo agas porque yo te quiero muchísimo de verda ni te imaginas cuanto y me muero de ganas de verte ójala que muy pronto.

A Dios Jorge, resibe muchos besos y mi amor que siempre tuyo y quiéreme (39-41)

Después de esta carta, Jorge comienza a vivir el principio de la realidad. Desde una esquina ve a Ana Luisa y a su madrastra bajarse de un Packard último modelo que además le

parece conocido. Un hombre las despide y le da un beso. *Jorge* se queda muy intrigado y renacen las dudas. Ana Luisa le manda una carta:

Querido Jorge recibí tu tarjeta, gracias. Espero que lo que voy a decirte no te duela en el alma como ami. Miamor, me dá mucha tristesa pero no quéda mas remedio pues creo ques lo mejor para los dós.

Resulta Jorge que ya no bamos a suguirnos viendo como astaora, se que me entenderas y no me pediras esplicaciones pues tan poco podría dartélas.

Jorge siempre e sido sinsera contigo y te e querido mucho nunca sabrás cuanto deveras, me será muy difícil olvidarte, ójala no sufras como estoi sufriendo y te olbides pronto de mi.

Te mando un último beso con amor. (1972:41-42)

Jorge no lo puede creer, desconsolado se encierra en su cuarto e irrumpe a llorar. Su madre entra al cuarto y trata de consolarlo diciéndole que esa muchacha no era para él, que no estaba a su nivel:

- Esto les ha pasado y les pasará a todos; no debo darle importancia ni sufrir por alguien que no vale la pena; la adolescencia es la etapa más feliz de la vida y, aparte de estudiar, mis únicas preocupaciones deben ser divertirme y hacer amistades útiles para mi porvenir.
- Días, semanas sin escribir nada en este cuaderno. Para qué, no tiene objeto. Si alguien lo ve se burlaría de mí. (1972:43)

Jorge ha perdido el ánimo de seguir escribiendo, ahora ya no lo nombra diario sino cuaderno. Él tiene un sueño donde ve a su hermana la Nena y a *Durán* cansándose, además a su madre vestida de luto. Y tras el sueño, la añoranza de un tiempo pasado, un tiempo mejor:

- Mil años después llegaron las cosas que habíamos dejado en México, entre ellas el baúl en que mi madre guarda las fotos. En vez de estudiar o de leer me pasé horas contemplándolas. Me cuesta trabajo reconocerme en el niño que aparece en los retratos de hace mucho tiempo. Un día seré tan viejo como mis padres y entonces todo esto que he vivido, toda la historia de Ana Luisa, parecerá increíble y más triste que ahora. (1972:45)

El segundo *misse en abisme* es cuando *Jorge* describe la fiesta que se hace en honor a los 25 años de matrimonio de sus padres y observa cuando matan a los animales y queda horrorizado:

- Creo que no volveré a comer nunca. Soy tan bruto que a mi edad no había relacionado las comidas con la muerte y el sufrimiento que las hacen posibles. Vi al cocinero matando a los animales y quedé horrorizado. Lo más espantoso es la muerte de la tortugas o quizá la de las pobres langostas que patalean desesperadamente en la

olla de agua hirviendo. Uno debería comer nada más pan, verduras y frutas. Pero ¿de verdad no sentirán nada cuando uno las muerde y las mastica? (1972:46)

En contraste con este evento, *Jorge* vuelve a fijarse en una chica y con ello la esperanza de un nuevo amor:

□ ¿He dicho que me encanta Yolanda? Es tan guapa como Ana Luisa o quizá más hermosa todavía. Jamás he hablado a solas con Yolanda pero hoy me entristecí (como idiota) porque tampoco volveré a verla. Vino a despedirse de mis hermanas porque se va a estudiar a Suiza. También a Gilberto lo mandan de interno a una academia militarizada de Illinois. Su padre se hizo millonario en el régimen que está por acabar. A muchos que conocemos les pasó lo mismo. Si en México la mayoría de la gente es tan pobre ¿de dónde sacarán, cómo le harán algunos para sacar tales cantidades? (1972:46-47)

En estas tres últimas citas, *Jorge* deja ver rasgos de ingenuidad y confusión:

□ No entiendo cómo es uno. El otro día sentí piedad viendo a los animales asesinados en el patio trasero de mi casa y hoy me divertí pisando cangrejos en la playa. No los enormes de las rocas sino los pequeños y grises de la arena. Corrían en busca de su cueva y yo los aplastaba con furia y a la vez divertido. Pienso que en cierta forma, todos somos cangrejos: cuando menos se espera alguien o algo viene a aplastarnos. (1972:47-48)

Esta cita es otro *misse en abisme*, *Jorge* será aplastado moralmente. *Jorge* y *Durán* asisten a la lucha libre. *Bill Montenegro* es el ídolo de *Jorge* y *El Verdugo Rojo* es el villano que más detesta. Al calor de la lucha, *Jorge* avienta un elote y le pega en la cabeza al Verdugo, cosa que molestó a los aficionados y casi lo matan. *Durán* es quien lo salva: “Durán, saltó para cubrirme, saco la pistola, corto cartucho y grito: –Lo que quieran con él, conmigo, hijos de la...” (52).

Jorge finaliza su diario explicando las causas por las cuales decide dejar de escribir:

□ Escribo por última vez en este cuaderno. No tiene objeto conservar puros desastres. Pero lo guardaré para leerlo dentro de muchos años. Tal vez entonces pueda reírme de todo lo que ha pasado. Lo de hoy me pareció increíble y me dolió mucho. Siento como una especie de anestesia y veo las cosas como si estuvieran detrás de un vidrio. (1972:52)

Se trata de la iniciación al mundo adulto, *Jorge* es testigo de dos acontecimientos que incrementarán su dolor:

□ Al volver la vista me quedé paralizado: eran Bill Montenegro y El Verdugo Rojo - sin máscara pero lo reconocí por la musculatura. ¿De modo que también la lucha libre es mentira y los enemigos mortales son grandes cuates en la vida privada?

No se molestaron en volverse a ver al idiota que estuvo a punto de ser linchado por culpa suya. Me dieron ganas de reclamarle a Montenegro –que no tenía nada en los ojos ni herida alguna en la frente. Ya estaban para caerse de ebriedad y me hubieran matado si los insulto.

Me levanté dispuesto a no ver jamás otra función de lucha libre y no comprar ya nunca publicaciones deportivas. Pero faltaba lo mejor todavía. Antes de meterme al agua fui a dejar mi ropa y mi libro entre las casuarinas sembradas en los médanos. Estaba a punto de quitarme los pantalones cuando vi que se acercaban, en traje de baño y tomados de la mano Ana Luisa y Durán.

Siguieron adelante sin verme. Ana Luisa se tendió en la arena cerca de la orilla. A la vista de todo el mundo, como si quisiera exhibirse. Durán se arrodilló a untarle bronceador en las piernas y en la espalda y aprovechó el viaje para darle besitos en el cuello y en la boca.

Yo temblaba sin poder dar un paso. No creía en lo que estaba viendo. Era el final de una pesadilla o una mala película. Porque en la tierra no pasan tantas cosas o al menos no suceden al mismo tiempo. Era demasiado y a la vez era cierto. Allí, a unos metros de las casuarinas que me ocultaban, Ana Luisa en bikini se cachondeaba con Durán, en presencia de todos, Bill Montenegro y El Verdugo Rojo se morían de la risa por los cretinos que los mantienen y toman en serio la lucha libre.

Debía irme cuanto antes. Si no al susto y la decepción iba a unir el ridículo. Irme: ¿qué otra cosa podía hacer? ¿Pelearme con Durán sabiendo que me acabaría en un dos por tres? Reclamarle a Ana Luisa era imposible: me dijo muy claro que ya no quería nada conmigo. ¿Cómo sentirme traicionado por ella, por Durán, por Montenegro? Ana Luisa no me pidió que me enamorara ni Montenegro que lo "defendiera" del Verdugo Rojo. Nadie tiene la culpa de que yo ignorara que todo es una farsa y un teatrillo. [...] vine a pie hasta la casa con ganas de llorar pero aguantándome, con deseos de mandarlo todo a la chingada. Y sin embargo dispuesto a escribirlo y a guardarlo a ver si un día me llega a parecer cómico lo que ahora veo trágico...Pero quién sabe. Si, en opinión de mi mamá, esta que vivo es "la etapa más feliz de la vida", cómo estarán las otras, carajo. (1972:54 y 55)

Jorge deja entrever que el ejercicio de la escritura es un desahogo que libera los sentimientos y que al escribir las frustraciones²⁹, éstas quedan registradas y que en un tiempo futuro se pueden volver a leer, con distancia, y tal vez reírse de una etapa de la vida. *Jorge* da por terminado su ejercicio escritural. Al final se develan los secretos de *Ana Luisa*, *Durán*, *Bill Montenegro* y el *Verdugo Rojo*. *Jorge* se encuentra en un conflicto ¿Para qué seguir escribiendo? ¿Cuál es la función de la escritura? ¿Cuál la función del acto escritural?

La literatura de la escritura se basa en la estructura y en el lenguaje, además de la incursión de los juegos textuales y la creación de ambientes. La escritura en la literatura

²⁹ La adolescencia como la encarnación de los ideales y los sueños a los cuales obliga a renunciar el enfrentamiento con la realidad concreta. En términos freudianos: el instinto de sobrevivencia del YO que se activa para resolver el conflicto pulsional entre el principio del placer y principio de realidad.

contemporánea es un tema que debe estudiarse tomando en cuenta el desplazamiento del texto por diferentes estadios que explican el ser y el hacer de esta práctica en la narrativa de Latinoamérica.

Para Roland Barthes, en *El grado cero de la escritura*, la escritura es una realidad formal que se ubica entre la lengua y el estilo personal del cada autor. Transitar por el camino de la escritura implica entrar en espacios de significación en la historia.

Camarero en el apartado *El conflicto de la escritura: Rousseau y Saussure*, explica que durante siglos la escritura fue privilegiada como sistema de representación y de expresión minoritaria y elitista. La escritura era también el vehículo de la literatura. La escritura era una representación fijada y permanente de la lengua (50). La escritura no había sido estudiada en sus aspectos: gramatológicos, semióticos, gráficos, etc. Hasta que Ferdinand de Saussure, en su libro *Curso de lingüística general* (1972) escribe *Representación de la lengua por la escritura* (44-54), donde consideró a la escritura como una representación de la lengua con una función subalterna. En otro sentido Jean Jacques Rousseau, ya había creado una teoría sobre la escritura y señalaba “el análisis del pensamiento se hace por la palabra, y el análisis de la palabra por la escritura” de modo que la permanencia y durabilidad de lo escrito permite el análisis no sólo de la propia escritura sino de todo aquello que ella pudiera vincular a lo largo de sus historia.

Camarero termina el apartado recordando que la escritura surge en un momento distinto (y posterior) al de la lengua. Además, la escritura supone una incisión histórica de gran calibre, puesto que a partir de ella se puede re-construir el devenir de la civilización humana. (57)

Es necesario abordar el tema de la escritura, tópico que se desarrollará en el siguiente capítulo el cual pretende aclarar por qué utiliza el acto escritural como estrategia literaria en *El principio del placer* y rasgo distintivo de la obra de Pacheco.

2. El acto escritural en *El principio del placer*

La propuesta gramatológica de Jacques Derrida en su libro *De la gramatología* (1967) enuncia los presupuestos básicos para un saber genealógico de la escritura. La escritura nos muestra a cada instante el pensamiento humano como un resultado histórico. El hombre ha tenido la necesidad de dejar huella en su entorno acerca de los acontecimientos que le rodean o las circunstancias que vive día a día. Ante esta necesidad surge la escritura como un medio falible para dejar testimonio de su existir. La escritura aparentemente tiene su origen, según los arqueólogos, hace unos cuarenta mil años, en los territorios que ahora ocupan Francia y España, en las cavernas donde los hombres cazadores trazaron figuras de animales en las paredes. Sin embargo, para que las imágenes se convirtieran en signos de escritura hacía falta su reducción a formas fácilmente imitables. La simplificación permitió el surgimiento de sistemas de escritura. Pero solamente podían leerlas o interpretarlas aquellos individuos que aceptaban la figura como representación. Es decir, las maneras de escribir tuvieron un origen en la pictografía.

El siguiente paso del hombre fue el descubrimiento de la relación entre la figura de un objeto, en este proceso ya se podían emitir sonidos. Los historiadores sitúan el nacimiento del alfabeto hacia 1500 a.C. Igualmente afirman que hacia el año 1000 a.C., los griegos dieron el último paso en el análisis fonético mediante la determinación de su sistema de vocales, cuyos signos fueron los de ciertos sonidos semíticos no existentes en el griego y es gracias a la invención de la escritura, ésta nos da normas del proceso histórico y estándar de la cultura del hombre.

Por otra parte, Roland Barthes en *El grado cero* (1987) afirma que la escritura de un texto literario es una función, es decir, es la relación entre la creación y la sociedad, el lenguaje literario transformado por su destino social, la forma captada en su intención humana y unida así a las grandes crisis de la Historia (22). En cada época del devenir humano, han existido hombres y mujeres que se han preocupado por la forma de la escritura, algunos han sobresalido e inmortalizado su nombre, otros han pasado desapercibidos, sin embargo, cada uno ha aportado una reflexión. Una reflexión escritural sobre el uso social de la forma de la escritura

y la elección que asume, colocada de esta manera en el centro de la problemática literaria, por lo tanto la escritura es esencial a la forma, su escritura es un modo de pensar la literatura. José Emilio Pacheco en 1972 con *El principio del placer* ofrece una propuesta escritural que permite la reflexión sobre el uso social de la forma de la escritura de un diario.

Barthes, en *El placer del texto* (1987), también advierte sobre el triunfo y ruptura de la escritura burguesa en los siglos XVI y XVII, (Barthes denomina escritura burguesa a aquella que pertenece a un grupo de poder, minoritario y privilegiado) tiempo en el cual ubica una abundancia de lenguajes literarios donde la escritura servía de ornamento en el que se erguía el acto del pensamiento. Sin embargo, a mediados del siglo XIX la escritura clásica perdió su universalidad y nacieron las escrituras modernas. Barthes fundamenta este cambio en tres eventos históricos: la violenta modificación de la demografía europea; la sustitución de la industria textil por la metalúrgica, el nacimiento del capitalismo moderno; la sucesión de la sociedad francesa en tres clases enemigas (64).

Es este momento histórico donde se justifica las múltiples escrituras, cada una es un intento de respuesta a una forma moderna: la de los escritores sin literatura. Es entonces en el año 1850 cuando comienza a plantearse a la literatura un problema de justificación; sustituye el valor de uso de la escritura con un valor trabajo. Surge de esta manera el escritor artesano (Gautier, Flaubert, Valery y Guide) y constituye el trabajo de la forma en el signo y la propiedad de la escritura, dejando de lado la genialidad. Ya en el siglo XIX se produce una sub-escritura derivada de la escuela naturalista y combinada con palabras populares o dialectales.

Barthes afirma que la desintegración del lenguaje trajo consigo el silencio de la escritura para ciertos escritores, el lenguaje primero y último escape del mito literario. Escritores como Rimbaud, Mallarmé y Blanchot crean una literatura llevada a un mundo sin literatura del que los escritores debieran testimoniar. En un esfuerzo por liberar el lenguaje literario, propone otra solución: crear una escritura blanca, libre de toda sujeción con respecto a una orden ya marcada del lenguaje (78). La escritura en su grado cero es en el fondo una escritura indicativa, se trata de una escritura periodística.

Esa palabra transparente, inaugurada por *El extranjero* de Camus, realiza un estilo de la ausencia que es casi una ausencia ideal de estilo; la escritura se reduce pues a un modo negativo en el cual los caracteres sociales o míticos de un lenguaje se aniquilan en favor de un estado neutro e inerte de la forma; el pensamiento conserva así toda su responsabilidad, sin cubrirse con un compromiso accesorio de la forma en una Historia que no le pertenece. Si la escritura de Flaubert contiene una Ley, si la de Mallarmé postula un silencio, si otras, la de Proust, Céline, Queneau, Prévert, cada cual a su modo, se fundan en la existencia de una naturaleza social, si todas estas escrituras implican una opacidad de la forma, suponen una problemática del lenguaje y de la sociedad (estableciendo la palabra como un objeto que debe ser tratado por un artesano, un mago o un escribiente, no por un intelectual) la escritura neutra recupera realmente la condición primera del arte clásico: la instrumentalidad. (Barthes: 79)

A través de esta cita se observa que la nueva escritura está hecha de su ausencia, alejada del lenguaje literario. La escritura precede a la literatura, pero queda después de ella. La escritura materializa un fenómeno en el que el sujeto escriturario, y que a su vez define el sentido de la Historia y el sentido de la construcción de la literatura. La escritura está ausente del texto. Pero en *El principio del placer* la escritura está presente porque se convierte en representación de sí misma. Por este motivo se presenta una nueva situación del escritor, es el modo de existir de un silencio, ya no es necesaria la ornamentación. Es entonces cuando la literatura se vuelve un reflejo del habla cotidiana de determinados sectores sociales. La multiplicidad de las escrituras es un hecho moderno que obliga al escritor a elegir y por ende la escritura absorbe toda la identidad literaria de la obra. Lo anterior aplicado a *El principio del placer*, sucede cuando el protagonista transcribe los recaditos de *Ana Luisa*: “Jorge no lo creo, como bas a estar enamorado de mi, aseo que hablemos, nos vemos el domingo amediodía en las siyas de Villa del Mar” (2007:19). Este ejemplo denota la falta de preparación académica. Después, el protagonista se cuestiona y se responde el porqué escribe con faltas de ortografía: “Una vez copiada la carta al pie de la letra (Ana Luisa habla bien: ¿por qué escribirá de esta forma? Debe ser porque no lee)” (2007:23). Otro ejemplo del reflejo del habla cotidiana de un bajo sector social lo ofrece el ayudante del padre de *Jorge*: “Durán susurró entre dientes: -Si no te la coges ahora es que de plano eres muy pendejo. Ésta ya anda más rota que la puta madre” (2007:29). La escritura se materializa en ella misma. Se convierte en referente de sí misma, de ahí que sea una obra autorreflexiva, autorreferencial, autoconsciente, es decir, una obra metaescrituraria.

Barthes ofrece una visión de la escritura como fenómeno creativo y documenta el proceso en el cual deja de serlo, se vuelve un vacío. Sin embargo, la escritura regula normas del proceso histórico y establece una manera de escribir. A lo que Jacques Derrida en *De la Gramatología* (1967), establece que la escritura muestra a cada instante el pensamiento humano como un resultado histórico porque la escritura opera en ausencia del hablante y del receptor, a esto le denomina, la voz de la conciencia. La propuesta gramatológica de Derrida enuncia los presupuestos básicos de la genealogía de la escritura.

Desde hace tres siglos, la Gramatología (ciencia de la escritura; grama en griego “huella”) muestra el desplazamiento epistemológico que empezó con las primeras historias de las escrituras, esto es, el relato de la formación de los conceptos que la escritura ha creado con su funcionamiento.

Derrida en *El fin del libro y el comienzo de la escritura*³⁰ (2000), afirma que el lenguaje ha sido abordado en método, intención y su ideología en el siglo XX, tanto así que se resumen bajo el nombre de escritura. Por ello el concepto de escritura se desbordó, su extensión le permite ser llamada lenguaje. Es decir, si la palabra lenguaje sólo designaba acción, pensamiento, conciencia, ahora escritura se designa también a la totalidad de lo que la hace posible. Se trata entonces de determinar el sentido “propio” de la escritura como la metafóricidad en sí misma. En un sentido derridiano, la escritura es letra muerta, es portadora de la muerte, por otra parte, la escritura en un sentido metafórico, la escritura divina, natural y viviente es venerada, es igual a la voz de la conciencia como ley divina, al sentimiento. Para Derrida, la escritura natural está inmediatamente unida a la voz y al aliento, su naturaleza es pneumatológica. Hay por lo tanto una escritura buena y una mala: la buena y natural, la inscripción divina en el corazón y el alma; y la perversa y artificiosa, la técnica, exiliada en la exterioridad del cuerpo.

Antes de Derrida, Jean Jacob Rousseau convirtió en tema y en sistema de la reducción de la escritura e introduce un nuevo modelo de la presencia; la presencia consigo del sujeto en la conciencia o en el sentimiento porque el lenguaje originariamente es metafórico, la metáfora es el rasgo que relaciona a la lengua con su origen, además afirma que la metáfora debe

³⁰ Derrida, Jaques. *De la Gramatología*. México. D.F: Edit. Siglo XXI. 2000

entenderse como proceso de la idea o del sentido. El término metáfora utilizado por una suerte de analogía de retorno y de repetición del discurso; es así como se recorre por decisión el desplazamiento inicial.

Teoría de la escritura que sirve de base y es una de las partes nucleares de una teoría más amplia de la literatura con trascendencia metaliteraria, además de constituir una aportación fundamental en el conjunto de la actual teoría de la escritura. De esta manera, la escritura meta textual típica se convierte en reescritura, la literatura sobre la literatura se hace literatura en la literatura. Así se inscribe sobre el soporte la conducta reflexiva y especular de una escritura liberada de las pautas prefijadas de un género o de un estilo.

Pacheco, con *El principio del placer*, hace de la teorización de la escritura una actividad dinámica donde convergen la reflexión de la escritura y la conformación o estructuración del espacio narrativo. De esta manera establece una relación literatura/escritura. Mostrando que no sólo se trata de un escribir, sino de un pensar la escritura. Además de ser una práctica escrituraria creativa es un acto de teorización, de un comprender la escritura desde las estructuras formales complejas, donde la escritura se convierte en el objeto de sí misma. Lo que según Camarero (2004) ya no se trata de un modelo de escritura que se alinea en la tradición literaria, sino de una escritura de modelos.

Desde hace 7 000 años aproximadamente, la escritura existe como dispositivo de representación y, desde hace menos tiempo es el dispositivo semiótico que nos permite representar nuestras lenguas convirtiéndose entonces en un dispositivo de comunicación y no sólo de representación. Pero en su origen la escritura era un medio de fijar el objeto, las cosas, las cantidades de objetos, las leyes de los hombres. Después fue utilizada para fijar las lenguas. La escritura continúa trabajando con ese doble código representativo/autónomo, oral/visual y mantiene también sus características de materialidad inscrita sobre un soporte.

La escritura es el depósito del saber y de la memoria desde hace siglos. Por otra parte, la literatura ha utilizado este dispositivo y lo ha convertido en su instrumento de representación, comunicación, difusión, incluso, manipulación para obtener efectos estéticos. La literatura ha extendido las funciones del dispositivo escritural de base.

La movilidad es una característica innata de los componentes de las estructuras formales metaliterarias. Es el desplazamiento de los elementos o componentes del texto en el interior de la estructura textual. Este desplazamiento es un movimiento regulado por una construcción, sea fórmula, ecuación, operación, regla o superestructura que se injerta en otra estructura. Se trata de un movimiento que se encuentra en el juego interno de los grafos para componer la escritura y la secuencia establecida para obtener una significación/significancia puede ser alterada o subvertida para producir otras significaciones/sentidos. (Camarero, 162)

La significación de una obra viene provocada básicamente por ese conjunto de palabras unidad y relacionadas entre sí que constituyen una red semántica única y abierta típica de las producciones textuales. Es verdad que las palabras significan, puesto que siguen representando a los objetos, pero algunas obras modernas han añadido a este tipo de funcionamiento algunos mecanismos revolucionarios por su forma, función o intención que, en todo caso, afectan al dispositivo representacional de la escritura y al funcionamiento normal del código lingüístico. Lo cual, viene a poner en evidencia ciertos procesos metatextuales o metaliterarios que constituyen a su vez un nuevo paradigma. La lingüística afirma que la lengua es un sistema y que la escritura es sólo su dispositivo de representación (Saussure, 1907).

La escritura no se conforma con representar la lengua, sino que en el proceso mismo de representación y más allá de él, realiza operaciones de obtención de sentido que escapan ya “al control” lingüístico, porque la escritura demuestra efectivamente que puede funcionar como un sistema autónomo capaz de generar significación.

Esta sobre significación o significancia que se añade a las obras modernas se detecta por medio de una nueva concepción de la escritura literaria y sobre todo por una consideración de la escritura como fenómeno de metarrepresentación (Ricoeur 1987: 5-7), por lo cual la obra, significa la representación de un objeto real/imaginario y significa al mismo tiempo la representación de esa representación, es decir, la escritura misma como tal escritura, la metaliteratura. Esta nueva “escritura de la escritura” se realiza en la práctica por medio de algunas estructuras que organiza en el material escritural del que está compuesta la obra siguiendo ciertas configuraciones topológicas (Enzensberger 1966). La escritura representa la lengua según las reglas de la ortografía y junto al inconsciente, la existencia y el mito o la

estructura la forma es uno de los grandes hitos teóricos de la crítica literaria de nuestro siglo. (Camarero, 2004: 164-165)

Si tradicionalmente lo formal era referido a la lengua y al estilo, las nuevas aportaciones de la segunda mitad de siglo se han fijado también en la tercer dimensión de la forma: la escritura puede convertirse en espacio o puede constituirse como espacio, porque “la escritura es la destrucción de toda voz, todo origen [...] es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo al que va a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba de perderse toda identidad” (Barthes, 1984: 65).

Escribir es hacer un espacio sobre otro espacio: depositar los signos de la escritura sobre la página, inscribir una representación que por tanto, será signo de un objeto o idea ausente. Pero una vez producida la inscripción, que es también la representación, el texto performado queda materializado, se hace objeto a su vez, con lo cual entramos en una dimensión textual del espacio que además de reproducir una realidad (o una ficción, o una idea) por medio de sus signos, se constituye también en espacio y objeto de análisis. En cierto sentido, el autor “no ve” la escritura en su devenir. La muerte del autor supone el protagonismo del texto y de su escritura (Camarero, 2004:187). En el interior mismo del proceso escritural que hace posible el texto que luego se transforma en obra trascendente, desde siempre se han traducido fenómenos intertextuales, es decir, viajes de textos o entre textos diferentes a veces muy alejados entre sí.

Quien se ha especializado en el estudio de obras metaliterarias el texto hace referencia a la estrategia relativa a sus signos, es decir, el texto se hace metatexto para añadir al texto una significación añadida y a veces definitiva. Es Gérard Genette, quien agrupa en cinco prácticas diferentes de impacto variable en este tipo de textualidad o escritura (trans) textual:

- a) La intertextualidad; relación de co-presencia entre dos o más textos, presencia efectiva de un texto en otro texto cuyo nivel o intensidad puede variar (alusión, cita o plagio).
- b) La paratextualidad (paratexto) (dentro de las relaciones transtextuales) relación de un texto con su paratexto dentro de una obra –título, prefacio, notas, ilustraciones, etc.
- c) La metatextualidad (metatexto) relación de comentario de un texto que habla de otro texto sin necesariamente citarlo incluso nombrarlo.

d) Hipertextualidad (hipertexto) relación que une un texto B –hipertexto y un texto anterior A- hipotexto, en el se injerta de un modo que no es el del comentario. Hipertexto- un texto derivado de otro por medio de transformación o imitación- parodia, pastiche.

e) Architextualidad (architexto) – relación muda: conjunto de categorías generales o trascendentes- tipos de discursos, modos de enunciación, géneros literarios, propios de cada texto particular.

La tipología genetiana tiene la enorme virtud de proponer un conjunto de operaciones transtextuales mediante las cuales queda definida mucho mejor la práctica moderna del movimiento o desplazamiento de textos entre obras distintas, además de definir muy pertinentemente una cierta “trascendencia textual del texto” (Genette, 1987:7).

Jesús Camarero en su libro *Intertextualidad*³¹ ofrece una clarificación de los conceptos arriba escritos, por lo tanto se tomará como base para el deslinde de la construcción narrativa en *El principio del placer*.

El siguiente apartado mostrará las características de las modalidades de esta escritura, es decir, las formas bajo las cuales se establece la estructura de esta novela corta. Ya que, desde la perspectiva de la literatura, la estructura es aquello en que se tiene lugar el pensamiento y la escritura, donde nace, se organiza y se desarrolla la obra en sus múltiples dimensiones. Dejando de esta manera ver el proceso metaescriturario el cual manifiesta el proceso de la escritura de la cual es posible extraer mecanismos estéticos de la narrativa de Pacheco.

³¹ Camarero, Jesús. *Intertextualidad*. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural. España: Editorial: Antrhopos. 2008

3. La intertextualidad como parte de la conciencia en *El principio del placer*

El origen del concepto de intertextualidad se encuentra en la obra de M. Bajtín con la noción de *dialogismo*, analizada en obras como *Teoría y estética de la novela* y *Estética de la creación verbal*. Lo que le interesaba a Bajtín era el “diálogo de voces” dentro de un texto y la *polifonía*, la cual resulta de que el enunciado siempre halla los objetos a que se refiere ya cubierto por anteriores enunciados, discusiones y evaluaciones. Por lo tanto, el diálogo dentro de un texto es, al mismo tiempo, un diálogo con todas las voces fuera de él, desde el lenguaje soez de un carnaval hasta las voces de la autoridad y de los pretextos literarios canonizados. (Bajtín 1979, 169)

La teoría de la intertextualidad, surgió en Francia en el contexto de la revolución cultural del 68. Julia Kristeva³² fue la primera en poner en circulación la palabra *intertextualité*, la cual definió como la interacción textual que se produce dentro de un único texto, ella afirma que el texto literario es ambivalente por su dialogismo “la inserción de la historia (de la sociedad) en el texto y del texto en la historia”(1970:124). Esta ambivalencia será alternada en la narración. Todos los textos son intertextuales, no sólo los textos modernos o postmodernos, y su concepto, por lo tanto, aspira a caracterizar el *status ontológico* de los textos en general. Kristeva utiliza la intertextualidad como la más importante herramienta en la deconstrucción del sujeto y del texto, de esta manera el autor de un texto pierde importancia, tanto la creatividad y la productividad son transferidas del autor al texto. Otra aportación importante de Julia Kristeva, en 1967 se localiza en su libro *Semiótica*³³ donde aborda la participación del escritor en la historia transgrediéndola mediante la operación de escritura-lectura ya que “la historia y la moral se escriben y se leen en la infraestructura de los textos” (1970:188). Sin embargo, las raíces de los conceptos que utiliza Kristeva de “dialogicidad” o “dialogismo” pertenecen a Mijaíl Bajtín.

También en los Estados Unidos, el novelista y profesor de literatura John Barth anunció que existía una nueva fase en la historia denominada la “literatura del agotamiento”, (Barth 1968), el ímpetu creativo estaba agotado y la originalidad sólo sobreviviría en la forma de juegos sofisticados con los textos existentes y las estructuras tradicionales como; la alusión,

³² Kristeva. *El texto de la novela*. Madrid: Edit. Fundamentos. 1970. P.124

³³ Kristeva, Julia. *Semiótica*. Madrid: Edit. Fundamentos. 1978

la cita, la parodia y el collage, es decir, en la forma se utilizarían los sobrantes de la herencia cultural.

La producción de literatura, bajo estos auspicios deviene más bien un reciclaje de material de desecho que un acto de creación. Esto corresponde a la idea de que cada texto está atrapado en una red de relaciones y referencias con otros textos. En una versión estructuralista de la intertextualidad el autor conserva la autoridad sobre su texto, la unidad y la autonomía del texto permanecen intactas y el lector no se pierde en una red laberíntica de referencias posibles, de esta manera logra decodificar las señales y marcas inscritas en el texto.

El concepto de enunciado está marcado por lo social, ese enunciado es el vehículo de un decir heterogéneo que lo constituye: la heterología, la diversidad de los tipos de discurso. Así surge el concepto de dialogismo: la capacidad de los enunciados de uno mismo para relacionarse en una red de múltiples enunciados de los otros, entre todos los cuales se establece un diálogo, una polifonía en el nivel del discurso, no en el de la lengua.

Una de las nociones más trascendentes del juego intertextual en su metalitariedad, es decir, el hecho de que los tipos (lugar común o estereotipado que se encuentra en varios textos a la vez, constituye una estructura argumentativa) y seguido permite un recorrido textual o interno por todas las literaturas sin una referencialidad externa manifiesta.

Barthes en su artículo “Teoría del texto” en *El placer del texto* señala que: “El texto es una productividad [...] deconstruye la lengua [...] y reconstruye otra lengua” y va incluso más lejos al sentenciar que “todo texto es un intertexto” y que “es más imposible vivir fuera del texto infinito” porque cualquier otro texto tiene ya un precedente anterior (cultural). Con lo cual la intertextualidad es menos un fenómeno de imitación y filiación, y sobre todo un movimiento esencial de la escritura, un movimiento de trasposición de enunciados anteriores o contemporáneos. (1973: 51).

Para Barthes, el intertexto además del texto mismo es el espacio entre todos los textos, en el que nos movemos y tenemos que movernos, como lo cita en *El placer del texto* “Y eso es realmente el intertexto; la imposibilidad de vivir fuera del texto infinito – sea ese texto Proust, o el periódico, o la pantalla de televisión” (1973:59)

Roland Barthes también aporta su teoría sobre el funcionamiento de la intertextualidad así como la figura del autor en *La muerte del autor*³⁴, en *El susurro del lenguaje*. Para Barthes, la escritura habla en los textos, textos que además estaban traspasados por las huellas de otras palabras, bajo esta mirada, el crítico aporta su concepto de la intertextualidad, quien afirma que la condición intertextual pertenece a todos los textos:

...un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, una contestación; pero existe un lugar donde ese recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector: el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura: la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, pero este destino ya no puede seguir siendo personal: el lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; él es tan sólo ese alguien que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito. (1968:158)

En estudios recientes sobre el concepto de Intertextualidad, Gérard Genette en *Palimpsestos* (1982) ideó una clasificación coherente de los diversos procedimientos intertextuales, asimismo ejemplifica el concepto intertextual tomando como base diversos textos de todos los periodos y diferentes literaturas nacionales. Todo enunciado se relaciona con enunciados anteriores intertextuales. Genette define la intertextualidad³⁵ como la relación de copresencia entre dos o más textos, o la presencia efectiva de un texto en otro, es un juego dialéctico con la realidad que muestra trazos de producciones externas al sujeto (lo intertextual) así como los textos producto del mismo. (1982:7)

Las definiciones ofrecidas coinciden en que la intertextualidad es un juego dialéctico que utilizan algunos escritores cuando comienzan a dialogar con las referencias de su narrativa o incluso con otros escritores, obras y personajes. En el primer caso, estaría Pacheco.

La intertextualidad es un fenómeno de recepción por cuanto es el lector quien detecta o reconstruye la relación intertextual y que es donde se lleva a cabo todo el juego de relaciones intertextuales. Contiene elementos de modernidad, como la discontinuidad, (ruptura de la linealidad tradicional o clásica, heterogeneidad textual, movilidad de la escritura a efectos de la

³⁴ Barthes, Roland. *La muerte del autor*. El susurro del lenguaje. Madrid: Edit. Manteia. 1968. p.71

³⁵ Genette la define como la relación de copresencia entre dos o más textos, presencia de un texto en otro. *Palimpsestos*, Madrid: Taurus. 1989.p.10

inscripción del texto en la página) y la apertura (la diseminación del sentido, la polisemia como motor de construcción).

Una de las primeras referencias intertextuales aparece en el mito platónico³⁶ de *Theut* y *Tamus*, al final del diálogo, se expone la idea de que la escritura está vinculada a la memoria del hombre y por ende a fenómenos culturales que de ellos se derivan, como la historia, las leyes y la propia literatura. Esta idea de hibridez se ve concreta en la modernidad con la intertextualidad la cual propicia el intercambio genérico o la desclasificación de los mismos.

La Intertextualidad es un término que aborda una escritura en colaboración donde es posible cuestionar la concepción de la escritura, el funcionamiento tradicional. Lo anterior responde a un proyecto escritural por parte de Pacheco, quien utilizó herramientas escriturales que marcaron para siempre su obra.

En el año 2008, Jesús Camarero publica su libro *Intertextualidad Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*. El cual ofrece de manera simple una explicación de los fenómenos literarios que han acompañado a la Modernidad.

Camarero define la intertextualidad como una teoría de las redes de textos, un sistema global de comprensión e interpretación de la literatura con todos sus textos incluidos. Estas Las redes textuales que surgen de las relaciones que se pueden establecer entre textos diferentes vienen de un sentido dialógico de las ideas y de la creación en general, son el resultado de un diálogo, en tanto que fenómeno comunicativo, entre entidades humanas dotadas de capacidades creativa e interpretativa.

Las redes de textos establecen relaciones entre textos mediante temas comunes, personajes repetidos o parecidos históricamente similares o versiones, todo ello sin límite ni temporal ni espacial ni lingüístico.

Las redes de textos son esas mismas relaciones entre textos (un texto es un “tejido” de signos para empezar, una red sería un “tejido” de textos para continuar) y una relación es una red de correspondencia, identidades, de similitudes, de paralelismos, que un lector puede establecer entre las obras que lee o que conoce.

³⁶ Platón. *Diálogos III*. Madrid: Edit. Gredos 1988 (370 a. C) 274-277

El proceso histórico- literario de la mitad del siglo XX, se ha enmarcado en una dinámica de continuidad y ruptura, se transformaron los códigos genéricos y se implementaron nuevas estrategias narrativas y ficcionales.

A continuación se analizarán algunas obras narrativas de José Emilio Pacheco, bajo la condición de la intertextualidad, el propósito es mostrar cómo en las novelas cortas *El principio del placer* y *Las batallas en el desierto*; y los cuentos de las antologías *La sangre de la Medusa* y *El viento distante*, existen vasos comunicantes donde es posible observar tópicos comunes donde se entrecruzan personajes, situaciones, problemáticas sociales y el acto escritural.

Textos literarios: Diario y Carta

Tanto el diario como la carta cuentan con una amplia tradición literaria. El diario es una modalidad de la escritura que utiliza el *Yo* para contar lo que le acontece al protagonista mientras que las cartas suponen la presencia del *otro* a quien van dirigidos los mensajes.

Pacheco utiliza esta estrategia literaria o recurso literario el cual consiste en utilizar el acto escritural para dar cuenta de un proceso de crecimiento, ya sea por medio del diario íntimo o del género epistolar (la carta) y que gracias a este recurso es posible detectar el proceso de la transición de niño a adolescente: *El principio del placer* y *La reina* debido a que los protagonistas registran su acontecer.

La obra *El principio del placer* apela a la narración meta-textual, la voz del narrador es desde la primera persona, es la voz de un escritor ficcionalizado en la escritura. Esto trae como consecuencia el empleo lúdico de los códigos genéricos, por medio de la intertextualidad auto referenciada ya que la obra se presenta como un diario íntimo que escribe un adolescente. Además, las cartas transcritas en la obra, servirán para indicar el nivel de marginación sociocultural de *Ana Luisa*. Sin embargo, la carta también es utilizada para expresar los sentimientos de la protagonista del cuento “La reina”, *Adelina*.

Los hilos narrativos de Pacheco se extienden del presente de la enunciación hacia el pasado y son sus personajes, adolescentes, los encargados de contarnos su historia, su transición de la adolescencia al mundo adulto a través de la escritura de un diario y una carta personal. Tanto *Jorge*, como *Adelina*, cuentan su dolor, su desilusión del mundo y de las personas, mediante el acto de la escritura, dan cuenta de la pérdida de la inocencia. *Jorge* escribe en el diario su proceso e incursión al mundo adulto, *Adelina* lo hará a través de una carta personal; en ambos casos, la voz narrativa despertará la memoria individual y la llevará a evocar hechos lejanos.

Pacheco utiliza esta herramienta en la construcción de sus relatos: las narraciones en forma de diario y en forma epistolar, con la finalidad de reflexionar sobre los actos de textualización del pensamiento, de la narración de acciones y deseos. Es decir, la escritura es la mejor vía en este procedimiento mnemónico. Esta rememoración del pasado contrapone la versión objetiva y subjetiva de quien escribe, integra el acontecer vital al imaginario cultural mexicano; de tal modo que las vivencias, acciones y reacciones humanas son evocadas y parten de una referencialidad histórica.

Adolescentes culto versus adolescentes incultos

Para definir la representación del protagonista de la novela se debe plantear el carácter intertextual. Un primer aspecto de este carácter intertextual se halla en la narración misma. Al inicio cuando el protagonista se auto presenta como un excelente escritor gracias a las lecturas que ha realizado en su corta vida:

Por cierto, Castañeda me puso diez en mi composición sobre el árbol y publicó en la revista de la secundaria los versos que escribí para el día de la madre. En dictados y composiciones nadie me gana; cometo errores pero tengo mejor ortografía y puntuación que los demás. También soy bueno para historia, inglés y civismo. En cambio, resulto una bestia en física, matemáticas y dibujo. No hay otro en mi salón que se haya leído casi completo *El tesoro de la juventud*, así como todo Emilio Salgari y muchas novelas de Dumas y Julio Verne. Me encantan los libros pero el profesor de gimnasia nos dijo que leer mucho debilita la voluntad. Nadie entiende a los maestros, unos dicen algo y el otro lo contrario (2007: 14)

Las referencias que ofrece funciona en el discurso como una alusión a las novelas decimonónicas de la época y que solo el que leía tenía acceso al conocimiento. Estas lecturas

se asocian a la cultura que posee *Jorge*, el protagonista, quien tiene acceso al conocimiento, ha leído *El tesoro de la juventud*, novelas de Salgari, Dumas y Verne, *Compendio de filosofía*, *Las minas del rey Salomón*, *La hora veinticinco*. Este conjunto de textos son lecturas clásicas que todo adolescente debería haber leído. En contra posición a este acervo cultural, están las lecturas de *Ana Luisa*, quien por haber cursado hasta cuarto año de primaria, lee historietas y se sabe de memoria el Cancionero Picot. Sin embargo, gracias al amor que le tiene, la justifica al señalar que no concluyó la primaria. Además, hace una reflexión sobre el modo de vida:

¿Por qué será que Ana Luisa siempre me hace preguntas y no quiere contarme nada de ella ni de su familia? Parece que se avergüenza de su papá, que tiene un carro de esos con magnavoz y anda por todo el Estado vendiendo callicidas, tintura para las canas, remedios contra el paludismo y las lombrices. No hay nada malo en ese trabajo. Más debería avergonzarme el de mi padre que se ha ganado la vida matando gente. Pero ella no quiere al señor porque nunca está en su casa y, como es hija única, la puso a trabajar desde muy chica. A Ana Luisa le gustaría seguir estudiando. Es muy inteligente pero como sólo llegó a cuarto de primaria no lee más que historietas, se sabe de memoria el Cancionero Picot, oye las novelas del radio y le encantan las películas de Pedro Infante y Libertad Lamarque. (1972:37-38)

Otros ejemplos de adolescentes lectores voraces son: el protagonista de *Tarde de agosto* lee la colección Bazooka “relatos de la Segunda Guerra Mundial”. Y Adelina, en *La Reina*, le fascina leer novelas “sentimentales” que le roba a la mamá y que lee a escondidas. *Jorge*, domina la buena ortografía gracias a las lecturas que ha realizado. Y Carlitos comparte al igual que *Jorge* su gusto por la lectura además de su afición por el cine.

A parte de las lecturas, los adolescentes cultos conocen los medios de comunicación, leen periódicos y van al cine a ver películas norteamericanas; *Sinfonía de París*, *Cantando bajo la lluvia*, *Ambiciones que matan*, *Quo Vadis?* El cine mexicano es visto despectivamente cuando el protagonista de *El principio del placer*, hace referencia al anónimo que le llega a su padre “creí que sólo existían en las películas mexicanas” (43). O cuando Durán habla con “voz de cine mexicano”. (31) También cuando afirma que *Ana Luisa* sólo ve las películas nacionales de Pedro Infante o Libertad Lamarque porque “no alcanza a leer los títulos en español”. (38) Además de ser aficionada a las radio novelas.

La pérdida de la inocencia en algunos personajes

Este rasgo intertextual se presenta en varios de los cuentos de Pacheco: “No entenderás”; “El parque hondo”; “Tarde de agosto”; “El castillo en la aguja”; “Aqueronte”; “La reina” y en dos novelas cortas: *El principio del placer* y *Las batallas en el desierto*, se evoca la infancia o la adolescencia donde los protagonistas cuentan su historia desde una voz en primera persona cuyo afán es el de recuperar huellas en la memoria tensando de esta manera una dialéctica entre el mundo real “objetivo” con el mundo interior “subjetivo”.

Según Kisteva, el ideologema como función intertextual que se precisa sobre el contexto sociocultural y adquiere valor en el texto literario.³⁷ El ideologema permite la manifestación de la ideología tomada como un sistema de significación. De esta manera se constituye el eje estructural de los elementos que conforman la diacronía y la sincronía del texto. Desde luego, la transición de un adolescente al mundo adulto vista como una ideología en el contexto social de México.

Los nombres de los personajes

De acuerdo con Todorov: “no hay enunciado que no se relacione con otros enunciados” (19998:60), lo cual apoya nuestra idea central de que algunos autores remiten a sus personajes constantemente así como a sus peculiares situaciones. Por ejemplo: los nombres de los personajes que se permean entre las obras. Así en *El principio del placer*, encontramos un personaje femenino llamado *Adelina* quien manda un anónimo e intenta suicidarse

Yolanda nos contó que la semana pasada Adelina intentó suicidarse porque eligieron reina del próximo carnaval a Leticia su peor enemiga [...] En la nota suicida Adelina no culpaba a su envidia por Leticia sino a la forma en que la tratan su madre y su hermano [...] estoy casi seguro de que Adelina mandó el anónimo. (47)

En el cuento “La reina”, Adelina, también recurre a la escritura y reescritura de una carta pero a diferencia de *Jorge*, ella sí escribe el vocativo:

Queridísimo Alberto:

³⁷ Kristeva. *El texto de la novela* 1970:10

Por milésima vez hago en este cuaderno una carta que no te mandaré nunca y siempre te diré las mismas cosas. Mi hermano acaba de insultarme por teléfono y mis papás no me quisieron llevar a Boca del Río...

Los lugares

Un rasgo más intertextual son los lugares donde se desarrollan las historias, tanto *El principio del placer* como *La reina* tienen como lugar común, Veracruz específicamente Boca del Río.

Dejé varios meses en blanco [...] El silencio se debió a que nos cambiamos a Veracruz [...] no me acostumbro a este clima, duermo mal y se me ha hecho pesada la escuela. Todavía no tengo amigos entre mis compañeros de aquí. Los de México no me han escrito. La casa que alquilamos no es muy grande: Sin embargo está frente al mar y tiene un jardín. (Pacheco: 14)

Los dos relatos presentan el lugar donde se desarrolla cada historia; *Jorge* junto a su familia cambian de residencia de D.F a la ciudad de Veracruz y *Adelina* que reside ahí.

El desamor y el engaño

Otro ejemplo de intertextualidad se presenta en *El principio del placer* y la “La fiesta brava”, en la primera narración, *Jorge*, vive el desengaño del amor, estaba enamorado de *Ana Luisa* antes de descubrir que mantenía relación amorosa con el chofer de su papá, *Durán*. Este despojamiento sentimental es citado en el cuento “La fiesta brava”, cuando *Ricardo* se une a *Hilda*, engañando a *Arbeláez*. Al igual que le sucede a *Jorge* y a *Ricardo*, ambos deciden abandonar la escritura:

Escribo por última vez en este cuaderno. No tiene objeto conservar puros desastres. Pero lo guardaré para leerlo dentro de muchos años. Tal vez entonces pueda reírme de todo lo que ha pasado. Lo de hoy me pareció increíble y me dolió mucho. Siento como una especie de anestesia y veo las cosas como si estuviera detrás de un vidrio. (52)

Este abandono de la escritura también es el abandono del pasado. Al final, *Jorge*, se decepciona cuando descubre que lo engañan tanto ella como su “amigo *Durán*”, el chofer se su padre.

Vine a pie hasta la casa, con ganas de llorar pero aguantándome, con deseos de mandarlo todo a la chingada. Y sin embargo dispuesto a escribirlo a ver si un día me llega a parecer cómico lo que ahora veo tan trágico... Pero quién sabe. Si en opinión de mi mamá, ésta que vivo es “la etapa más feliz de mi vida”, cómo estarán las otras, carajo. (Pacheco 1997, 55) “Propuso no volver a escribir para una época en que todos sus problemas se hubieran resuelto” (85)

Los adolescentes como personajes principales

Los protagonistas en las novelas cortas *El principio del placer*, *Las batallas en el desierto* y en los cuentos: *La reina*, *Tarde de agosto*, *La cautiva* y *El castillo en la aguja* son adolescentes.

La crítica de la vida política de México

Tanto en *Las batallas en el desierto* y *El principio del placer* existe una alusión al México de los años 50's.

En *Las batallas en el desierto* “La cara del Señor presidente en dondequiera: dibujos inmensos, retratos idealizados, fotos ubicuas, alegorías del progreso con Miguel Alemán como Dios Padre, caricaturas laudatorias, monumentos. Adulación pública, insaciable maledicencia privada”. (1981:5)

El principio del placer, es cuando el protagonista-escritor transcribe textualmente un anónimo que llegó a su casa por medio del correo, dirigido a su padre:

□ Me salvé de milagro. Estaba solo cuando llegó el cartero. Recogí la correspondencia. Un sobre sin remitente me dio mala espina. Aunque estaba dirigido a mi padre lo abrí, a riesgo de encontrar una carta normal. Mi presentimiento no falló: era un anónimo. En letras de El dictamen pegadas malamente con goma decía:

UNO, DOS TRES: PROBANDO, PROBANDO. LA SOCIEDAD VERACRUZANA, ESCANDALIZADA POR LA CONDUCTA DE USTED Y DE SU HIJO. SI ESTO HACE AHORA EL NIÑITO ¿QUÉ SERÁ CUANDO CREZCA? INTÉRNELO EN UN REFORMATARIO CUANTO ANTES, EVITE QUE LO SIGA DESGRACIANDO EL MAL EJEMPLO QUE LE DA USTED CON SU LIBERTINAJE Y SU SERVILISMO ANTE EL SUPERLADRÓN MIGUEL ALEMÁN Y EL TRAIOR RUIZ CORTINES. AQUÍ TODOS SOMOS DECENTES Y TRABAJADORES. ¿POR QUE SIEMPRE NOS MANDAN DE MEXICO GENTE DE SU CALAÑA? REPUDIAMOS A FAMILIAS CORRUPTAS COMO LA SUYA. DE TAL PALO TAL ASTILLA. VIGILAMOS. SEGUIREMOS INFORMANDO. LAS PAREDES OYEN. TODO SE SABE. NO HAY CRIMEN IMPUNE. QUIEN MAL ANDA, MAL ACABA. ¿ENTERADO? CAMBIO Y FUERA (2007: 3).

La iniciación al mundo adulto

En este contexto, la novela corta de Pacheco aporta su propuesta literaria. El rasgo intertextual que aparece a continuación comparte la iniciación de los adolescentes al mundo adulto. En cada una de las obras que se enuncian, los protagonistas sufren la incompreensión de los mayores. Cada uno denuncia soledad, ya sea porque los padres siempre están ocupados (*El principio del placer*, *Las batallas en el desierto*, *La reina*) o porque carecen de alguno de los dos, que puede ser la madre o el padre (*El parque hondo*, *el castillo en la aguja*, *Tarde de agosto*)

En *Las batallas en el desierto*, el protagonista *Carlitos* habla de sus amigos que no son aceptados en casa; *Jorge* por ser un hijo de un general que combatió a los cristeros. Y también, *Jorge* es el nombre del protagonista de *El principio del placer*, cuyo padre es un general que participó en la Revolución Mexicana. Es también en que *Jorge* menciona en su diario a *Adelina*, la amiga gorda y metiche que se junta con las hermanas del protagonista, la cual intentó suicidarse acusando a su madre y a su hermano *Óscar*. Y es también el nombre de *Adelina* que aparece como la protagonista de *La reina*.

Las clases sociales

La clase social está marcada en *El principio del placer* y *El castillo en la aguja*, *Jorge* está muy por encima del nivel de *Ana Luisa*, “Tal parece que la cuestión de *Ana Luisa* me obliga a pelearme con todo el mundo. En la escuela ya no me dicen nada pero me ven como un bicho raro” (25); en *Tarde de agosto* y *El parque hondo*, los protagonistas deben ser cuidados por la tía porque la madre trabaja todo el día; *Carlitos* tiene una madre que le recuerda siempre su estirpe jalisciense. Además es muy evidente la situación económica que se presenta entre *Rosales* y *Harry Atherton*.

La muerte

El tema de la muerte también se hace presente en la narrativa de Pacheco aunque no impacta en diferente a cada uno de los protagonistas, por ejemplo en el cuento *La cautiva* el

protagonista vive en un pueblo y por andar en unas ruinas descubre al cadáver de una mujer muerta de hace muchos años atrás sentada y amarrada en una silla. Ante tal descubrimiento el protagonista no puede dormir, sin embargo cuenta con el apoyo de sus padres “No pude dormir, Mis padres permanecieron junto a mí” (26). Otro encuentro con la muerte lo tiene el protagonista de *El parque hondo* cuando describe que la gata da muerte a sus recién nacidos y devora el ratón de Arturo su amigo. También Jorge en *El principio del placer*, tiene su encuentro con la muerte cuando ve en la calle a un hombre asesinado y de ser testigo cuando el cocinero mata a los animales “Creo que no volveré a comer nunca. Soy tan bruto que a mi edad no había relacionado las comidas con la muerte y el sufrimiento que las hacen posibles. Vi al cocinero y quedé horrorizado” (27) Y por último, Carlitos en *Las batallas en el desierto* el suicidio de Mariana lo marcó para toda la vida “Vi la muerte en todas partes: en los pedazos de animales a punto de convertirse en tortas o tacos entre la cebolla, el jitomate [...] vi la muerte en los refrescos: misión, orange...” (30)

De esta manera podemos mostrar que el juego intertextual está presente en la narrativa de Pacheco y que nuestra lectura nos permite afirmar la capacidad de recordar aquella transición, aquella nostalgia de un mundo inocente y al mismo tiempo evocar lugares, personajes, tópicos y tramas presentes en otras obras.

Pacheco nos presenta narraciones imbricadas y que sólo el lector asiduo puede identificar esa intertextualidad, de otra manera, no surte efecto el juego intertextual. Esta intertextualidad puede presentarse en el epígrafe, en el título, en la referencia de un género, en alusiones a ciertos temas.

4. La architextualidad: la organización del texto [Las modalidades discursivas en diálogo]

La architextualidad es el conjunto de categorías generales o trascendentes de discursos, modos de enunciación, géneros literarios, propios de cada texto. Con *El principio del placer* se inicia un tipo de literatura moderna³⁸ que presenta el comienzo de un proceso metaliterario que culmina con el acto escritural como una toma de conciencia. Pacheco logró innovar la estructura de una obra literaria en la segunda mitad del siglo XX en México.

En este sentido, la novela corta de Pacheco presenta una configuración textual y escritural que reflexiona en la escritura: el acto de escribir y producir un significado. La organización del texto se realiza con base en dos componentes. El primero de ellos, la nouvelle o novela corta, estructura novedosa que pretende llevar el punto de interés hacia la relación que hay entre el efecto de sentido y la forma y no hacia la forma en sí misma. El segundo, permitirá mostrar las modalidades de la escritura, es decir, la organización del material escritural; primeramente en diario íntimo y el género epistolar. Ambas son estructuras o formas que sirven de metarrepresentación del fenómeno mismo de la escritura, la metaescritura. La mezcla de los dos géneros o dos herramientas tradicionales: la narración en forma de diario y en forma de intercambio epistolar, permiten una reflexión sobre los actos de textualización del pensamiento, es decir; el acto escritural.

Otro aspecto para explicar la escritura es la modernidad entendida como una propuesta de cambio y como reflexión crítica. En la escritura se conjugan lenguajes, estilos, realidades, la textualidad y la intertextualidad. El ejercicio de la escritura como una necesidad del ser humano de replantearse a sí mismo en el proceso de transformación.

La estructura es fuerza, es motor del conocimiento y conocimiento mismo, estructura estructurante que contiene en sí misma la capacidad generadora que permite al sujeto la tarea organizadora del texto por medio de la escritura que conducirá al vehículo de la referencialidad por el sendero elegido de la significación hasta llegar a su destino, que es el sentido obtenido

³⁸ En el sentido que la novela corta *El principio del placer* irrumpió el orden estético establecido anteriormente.

por la interpretación. Desde la perspectiva de la literatura, la estructura es aquello en que tiene lugar el pensamiento y la escritura, donde nace, se organiza y desarrolla la obra en sus múltiples dimensiones.

La teoría de la construcción de la estructura o de las estructuras debería a partir en todo caso del axioma irrefutable de que la estructura se compone de fragmentos conformadores de un todo articulado por relación entre las partes que lo componen. Cuando de la estructura se trata, aparecen siempre una serie de conceptos entre los cuales destaca subyugadamente el de representación, es decir, la facultad que poseemos de sustituir los objetos por una imagen o representación que los sustituye y que realiza de algún modo su función hasta llegar –como es el caso de la metaliteratura- a un grado de la representación del objeto y su sustitución por una referencialidad autonómica referida al texto y a sus mecanismos internos, es decir, lo que llamamos “estructuras formales”.

Antes la representación estaba asimilada a fenómenos como la percepción, el recuerdo, la imaginación o la alucinación, la representación se ha tipologizado en dos ámbitos: por un lado, la representación acústica, óptica (predominio de un sentido) y, por otro, la representación eidética, la conceptual, la afectiva, la volitiva (basada en la forma). Desde la perspectiva de una filosofía de la ciencia, la estructura se constituye como organización del conocimiento y puede explicarse por medio de conceptos como el espacio y el tiempo.

La estructura será el lugar, la sucesión de los actos, la memoria, la emoción, la razón, la referencia, el elemento, la materia, el indicio, lo utilizable, lo útil, aquello sobre lo cual se podrá ejercer una actividad y que la energía humana podrá modificar, alterar, transformar aquello con lo que se podrá crear. Y la percepción se realiza básicamente sobre un objeto llamado mundo, en el que se encuentran los objetos. Dos coordenadas que abren la totalidad del campo noético; el espacio y el tiempo. El espacio (la materia), es lo próximo, donde el individuo-sujeto lleva a cabo su actividad. El tiempo, porque es donde el sujeto quiere inscribir su existencia.

Escritura y metaliterariedad- paradoja de la nueva escritura que, al no poder (o no querer referir el objeto de lo exterior debido al desvío que toda producción de signos conlleva, se entretiene en la búsqueda/consecución de una perfección estilística que sabe que es

inalcanzable.

En 1853 se da el fenómeno de hiperconstrucción con implicaciones metaliterarias, es decir, un conjunto de procesos autotélicos del signo en el interior de la obra literaria o, lo que es lo mismo, una firme vocación de inmanencia escritural que el texto moderno practica sin ambages y cuyo significado final incide sobre todo en una estructuralidad subrayada y potenciada.

A partir de esta revolución formal aparecen multitud de líneas de creación y experimentos narrativos y compositivos que desde entonces han ensayado muchos escritores que proponen ya una posibilidad de extensión al dominio de la literatura comparada, al menos, una hipótesis relacional en el nivel intertextual de las formas literarias.

Se detecta un cambio en el funcionamiento de la referencialidad; en el lugar del texto que busca un objeto o una historia a la que referirse, encontramos un aparato (formal, escritural) mediatizado o predeterminado por una estructura y lo conformando una estructura. Con lo cual la referencia se desvía a la zona interior de la obra donde se encuentra con los mismos signos de la escritura con el propio aparato del proceso constructor del texto.

Nouvelle o novela corta

Las estructuras formales literarias, son un conjunto de operaciones dentro de la literariedad que tiene que ver con la organización del texto y su construcción coherente, de modo que se produce la delación del procedimiento mismo que permite la creación, es decir de la metaliteratura tal cual.

Stéphane Mallarmé en 1897 inició un tipo de literatura moderna que abunda en los principios formales que estructuran el texto de la obra literaria. Es el inicio de un proceso de formalización metaliteraria que culminará con la escritura textual de mediados del siglo XX en Francia. La obra de Mallarmé presenta una forma, una configuración textual y escritural, obliga a una reconversión de las ideas básicas referidas al concepto de literatura, es decir, a una teorización inexcusable sobre el texto, la escritura, el acto de escribir y producir significado.

El inicio del siglo XX trajo como herencia literaria, la narración de corte realista, la novela decimonónica marcaba las pautas de cómo y qué escribir. Ya para mediados del siglo se impusieron distintos estilos narrativos, además de nuevas corrientes literarias, sobre todo extranjeras, Henry James, William Faulker, John Dos Passos, son los nombres de algunos escritores que comenzaron a cambiar los mecanismos narrativos. Basta con recordar que el narrador se situó en el centro del interés de los críticos dejando de lado al narrador omnisciente, que hasta ese momento, fungía como el de mayor utilidad. En el análisis estructural se subraya que narrador y personajes son “seres de papel”: el autor de un relato no puede confundirse para nada con el narrador de ese relato”. El narrador pertenece a la realidad del relato y tiene como misión contar.

José Emilio Pacheco tiene en toda su producción narrativa dos novelas cortas *El principio del placer* y *Las batallas en el desierto*. En ambas novelas cortas los protagonistas son adolescentes; *Jorge* y *Carlitos*, que dan cuenta de su mundo real y el deseado. Ambas historias narran el enamoramiento del protagonista, también el desencanto del amor y la toma de conciencia de su realidad frente al mundo adulto. En las dos narraciones, los protagonistas dan cuenta de su tiempo histórico ubicado en las ciudades de Veracruz y México.

Tanto en *El principio del placer* y *Las batallas en el desierto* la estructura de la narración se presenta por fragmentos, la primera simula la escritura de un diario en el cual el protagonista *Jorge*, escribe lo que le acontece. En la segunda, la narración es fragmentada y titulada de acuerdo a los eventos que vive Carlitos en cada capítulo. Sin embargo, estas narraciones están asumidas en un todo. Lo que Shklovski en “La construcción de la nouvelle y de la novela” (1999) llama el encuadre y el hilvanado: “En general, la *nouvelle* es una combinación de las construcciones en espiral y en estratos, complicada además por diversos desarrollos” (Shklovski, 1999: 133). La intención de denominar a estos textos como *nouvelles* es asumirlos como un todo.

Nouvelle o novela corta son estructuras narrativas que han sido denominadas de diferente manera, un ejemplo es el de Vittoria Martinete quien denomina “*Bildungsroman*” porque la narración se concentra en el momento en que se produce el trauma que en lugar de

insertar de manera plena al adolescente en el mundo adulto, difiere de esta plenitud. (2004:317-332)

También, Graciela Tomassini en su ensayo “La frontera móvil: Las series de cuentos ‘que se leen como novelas’”, señala la “tendencia cada vez más evidente a abandonar las matrices genéricas tradicionales en pos de una narrativa sin atributos” (2004). La *nouvelle*, para Mario Benedetti “Cuento, nouvelle y novela: tres géneros narrativos”, (1995) es el género de la transformación, del proceso y de la explicación. Se examinan los hechos, por lo que el énfasis está puesto precisamente en el transcurso de la historia con la finalidad de preparar al lector para cierto efecto: “una excitación progresiva de la curiosidad o de la sensibilidad del lector, quien, desde su sitio de preferencia, llega a convertirse en el testigo más interesado” (Benedetti, 1995: 225).

Alberto Vital, en su “Breve estudio de *El hombre de los hongos*” de Sergio Galindo, caracteriza a la *nouvelle* por el hecho de tener como punto de partida una irrupción y lo distingue porque:

[...] a diferencia de otros [géneros] más frecuentes, como la novela o como el romance, no se ha utilizado exhaustivamente, al extremo de que deba renovarse de continuo. Como sabemos, un género es, entre otras cosas, un conjunto de códigos indispensables para la construcción y la recepción de argumentos, de figuras, voces, imágenes; el desgaste de los códigos exige una periódica renovación de los mismos (Vital, 1996:132).

A partir de estas nociones, se puede afirmar que el género *nouvelle* corresponde más aun con el efecto de lectura que a una forma específica: el efecto de “acabamiento” o “completez” entro de una idea de circularidad y continuación. Por lo tanto, con la *nouvelle* como género se puede llevar el punto de interés hacia la relación que hay entre el efecto de sentido y la forma y no hacia la forma en sí misma.

Sin embargo, la *nouvelle*, como forma, ha funcionado antes y después de la novela: Shklovski señala que “La colección de *nouvelles* precedió a la novela contemporánea: esta afirmación no implica la existencia de un vínculo causal; se trata más bien de un hecho cronológico” (1999: 141)

En *El principio del placer* y *Las batallas en el desierto*, la estructura se basa en fragmentos, tal es el caso del diario en *El principio del placer*, y en historias cortas y completas en sí mismas, tal como *Las batallas en el desierto*.

El principio del placer presenta la fragmentación con el propósito de preparar al lector para el efecto de incompletez, el adolescente no entra al mundo adulto, simula ser grande: “Ahora que estoy grande y me río de todo eso” (13) ¿qué tan grande puede ser para hablar de esta manera? Ciertamente es un efecto y no una certeza es un efecto de lectura más que de forma.

Juan José Saer en su ensayo “La novela” que forma parte del nos da la clave para entender porque en *El concepto de ficción* (1999), afirma que este género ya no se justifica en su forma actual:

[...] ya nada justifica que la novela posea una extensión estandarizada, que sea escrita exclusivamente en prosa y que se limite a aprehender aspectos parciales de la historicidad. Simple estadio histórico de la narración, que es una función inherente al espíritu humano, la novela debe abrirle paso a formas imprevisibles, que carecen todavía de nombre, pero que aspiran a ser el hogar de lo infinito (Saer, 1999: 131).

De alguna manera, los cambios estructurales que buscó Pacheco en su nouvelle o novela corta *El principio del placer* con su forma fragmentaria y la inserción de formas discursivas diversas como los son el diario y la carta, le dieron el grado de innovador y propositivo.

Tal como lo ha observado Jacques Derrida, en *Tiempo y presencia*, ni en los discursos más destructores es posible encontrar una ausencia total del discurso que se pretende negar, no hay proposición destructora que nos se haya deslizado ya en la forma, en la lógica y en los postulados. Esta es la *diferencia*, en todo discurso ningún elemento puede funcionar como signo sin remitir a otro elemento.

La propuesta escritural de Pacheco nos lleva a poner atención en la escritura utilizada como una estética de la representación, más que de la comunicación.

En este sentido, Jean Jacques Derrida, confirma en “El conflicto de escritura” de su libro *De la Gramatología* que durante siglos la escritura fue privilegiada como sistema de representación y de expresión elitista, era el vehículo de la literatura, era una representación fijada y permanente de la lengua. La escritura desde su invención hace más de 5 000 años fue

relegada a un segundo plano por siglos por una tradición prefonocentrista. Incluso Ferdinand de Saussure en su libro *Curso de Lingüística General* consideró a la escritura como una representación de la lengua con una función subalterna.

Para mediados del siglo XX, la Gramatología trae cambios en el pensamiento lingüístico filosófico contemporáneo y el inicio de estudios orientados a una concepción de la escritura como sistema de representación, expresión y comunicación. En la actualidad, la escritura es vista como un elemento que define el proceso de una fenomenología y ontología hermenéutica.

Para continuar este apartado se necesita de los estudios y aproximaciones que ofrece la *Revista de Occidente*, la cual muestra las modalidades de la escritura, primeramente en diario íntimo (registro de un acontecer cotidiano), y posteriormente el género epistolar (comunicación personal y a distancia con un destinatario concreto). En dicha revista, Anna Caballé (1995:40) subraya en su opinión que “existen cinco manifestaciones autorreferenciales fundamentales: autobiografías, autorretratos, memorias, diarios íntimos y epistolarios”, además de la adopción de nuevas fórmulas de narración personal retrospectiva (grabación magnetofónica, documental, video, etc.). Todas éstas están presentes en *El principio del placer*. A continuación se analiza las modalidades de la escritura que presenta *El principio del placer*.

El Diario íntimo en *El principio del placer*

En *El principio del placer* los mecanismos de representación de la realidad ofrecen una visión fragmentaria y constituye una indagación en el cual se produce el acto escritural. Por lo que la escritura adopta los rasgos de un diario íntimo en el cual se inserta la carta y el anónimo.

Los principios de esta técnica fueron expuestos por André Gide en su *Diario de los monederos falsos*, obra donde se sustituye el análisis de la intimidad de los protagonistas, la cual era la función de los diarios, para dar énfasis a las conductas externas y se introduce el proceso escritural por parte del protagonista, crea una literatura dentro de la literatura, además

de introducir los metatextos: el diario íntimo y la carta, solamente que Gide respeta la estructura conocida del género epistolar y el diario íntimo.

Laura Freixas en el prólogo de *Diario* de André Gide afirma que Gide fue pionero en el uso del diario ficticio como recurso literario, combinándolo en algún caso con su afición a la literatura dentro de la literatura, además de atribuirle la transformación del género. Con él, el diario íntimo se convierte en un género literario, en un texto concebido como libro, destinado a los lectores:

Con *Diario de los monederos falsos* Gide llevó un diario específico iniciado dos años antes de escribir las primeras páginas de *Los monederos falsos* y dentro de esta obra, uno de los personajes, Édouard, lleva un diario, en el que manifiesta su intención de escribir una novela titulada *Los monederos falsos* (1999:24)

A diferencia *El principio del placer* logra innovar al transformar la estructura canonizada del diario y la carta, de esta manera Pacheco logra la presencia de los metatextos en su obra.

El diario íntimo surgió de manera institucional hacia el siglo XVII, a partir de la Reforma religiosa practicada en Inglaterra y Francia; posteriormente fue aceptado por el corpus literario oficial, gracias a que varios escritores legitimaron su uso. Su origen se puede rastrear hacia 1800 en la moda confesional inaugurada por Rousseau.

Laura Freixas, en su artículo *Auge del diario ¿íntimo? En España*. Afirma que el origen del diario como género literario surgió en el siglo XVII a partir de la reforma religiosa en Inglaterra con autores como Pepys, Wesley, Swift y Boswell; y en Francia, después de la Revolución, con autores como Maine de Biran y Joubert.

Para Lejeune, el diario comparte con la autobiografía un origen común de desmembramiento de una única escritura memorialista “Una cosa parece ser cierta y es que la eclosión de esta escritura íntima junto con la literatura autobiográfica y sus diversas manifestaciones, a partir del llamado pre-romanticismo provoca una transformación radical en la conciencia de la persona” (Lejeune, 1971:64).

Muchos escritores utilizan este vehículo escritural como hilo conductor a través del cual hilvanan el desarrollo de su obra, tal es el caso de Pacheco, en *El principio del placer*, relato donde el personaje principal escribe lo que le acontece y el modo de cómo entienden el mundo, es decir, desde el registro de sus vivencias y sus reflexiones sobre los hechos que logran un cambio en su persona.

Desde que el hombre tiene conciencia de sí mismo ha optado por registrar su acontecer, ya sea de manera oral en la antigüedad o de forma escrita en la actualidad. Esta necesidad surge para registrar día a día su ideología, su actuar y sentir dentro de una sociedad.

Muchos escritores han abordado el tema; ya sea contando su experiencia al escribir, creando un diario para dar cuenta de su realidad, o bien siendo recopiladores de experiencias vividas por otras personas.

Este acontecimiento tiene su origen cuando el hombre confiesa o reflexiona su actuar cotidiano y tiene la imperiosa necesidad de registrar lo que su conciencia o su intimidad le dicten.

Freixas afirma también que entre 1897 y 1902, Miguel de Unamuno publicó un diario íntimo que abarca reflexiones intemporales. También esta escritora muestra que en el siglo XX comienza a haber producciones de obras que se llaman a sí mismas diarios. Posteriormente ella distingue tres épocas en donde el diario se produce y publica siguiendo pautas temporales: el primer periodo es antes de la guerra y la representa Josep Pla y María Manente; el segundo periodo comprende la guerra y la pos guerra, con autores como Manuel Azaña, Rosa Chancel, Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma y Carlos Edmundo de Ory, todos catalanes que viven fuera de España; el tercer periodo es el actual, el cual va acompañado de cierta producción teórica, referida a la escritura autobiográfica en general y no al diario íntimo personal. Esta última etapa comprende escritores de distintas generaciones, la mayoría nacidos a finales de los años cuarenta y los años cincuenta. Sin embargo comienzan a escribir en el año 1970 y a publicar en 1980.

En el artículo se cita a Alain Girard (*Le journal intime*, PUF, París, 1963) el cual propone las características de un diario íntimo: se escribe día a día, es secreto, se escribe en

primera persona, el autor está presente en él. Pareciera una forma canónica para este tipo de escritura, lo que sí es confiable es que desde nuestra referencia se trata de una reflexión contada en primera persona que describe la condición humana y el sentido de la vida.

El pilar básico del diario es el concepto de intimidad, en este caso el personaje de *El principio del placer* (Jorge) dará cuenta de su acontecer dentro de una sociedad. Es decir, el quehacer de escribir lo que ha ocurrido, esa ficcionalización de su “yo” se insertará en los textos analizados, por tanto estos diarios son ficticios porque están sometidos a un proceso de literaturización, serán la guía para dar cuenta, a través de la escritura en el diario, el proceso iniciático del protagonista. Esto es el develamiento de la realidad oculta por las palabras, dando así, una explicación del mundo a través de la escritura de un diario en donde el protagonista responde a la necesidad de hablar y confiar a alguien lo vivido.

En *El principio del placer* marca una compleja red de características que lo atraviesan; primero es que no existe ningún registro de fechas, se incluyen fragmentos e inician con una marca textual o símbolo visual: □ lo que enfatiza la sensación de escritura interrumpida; segundo, las acciones son selectivas, registran solo los acontecimientos más relevantes con la finalidad de dar cuenta de su proceso de iniciación al mundo adulto.

Enrique Anderson Imbert, en *Teoría y Técnica del cuento*, afirma que:

El narrador asienta, es su Diario íntimo las experiencias de cada día. Se dirige al Diario <<Querido diario>> En realidad es como si se escribiera cartas a sí mismo [...] Gracias a la fragmentaria, continua y franca anotación de impresiones seguimos paso a paso un proceso [...] Hay pues, una correspondencia entre el texto del Diario y el contexto del relato. (1992:148-149).

En *El principio del placer*, a pesar de que el protagonista registra una experiencia dolorosa e ingenua, también nos plantea sus silencios y confesiones parece no dirigirse a nadie, sin embargo establece contacto con el lector por medio del lenguaje: “Todo acto de comunicación incluye un remitente y un destinatario de la formación. Pero hay más: el hecho que todos conocemos de incompreensión prueba que no todo mensaje llega a comprenderse.

Para que el destinatario comprenda al remitente del mensaje, es precisa la existencia de un intermediario común: El lenguaje”³⁹

Por otra parte, Nora Castelli, nos ofrece la definición de diario “el diario es el género en el que se registran siguiendo los días, las actividades e impresiones de un sujeto frente a sí mismo” (1996: 87). De esta manera, *Jorge* en *El principio del placer*, usa este tipo de escritura para emitir lo que hasta cierto punto cataloga como un cúmulo de sucesos desastrosos, y en el que pretendiendo ser consciente da la pauta de conservarlo para consultarlo muchos años después y quizás poderse reír de ese periodo de su vida.

Enric Bou ofrece otra definición de diario: “El diario es una crónica cotidiana escrita desde un presente de una experiencia personal”. (1996:124). Esto se relaciona con la novela cuando *Jorge* utiliza el diario para dar cuenta de su enamoramiento hacia Ana Luisa desde que ocurre el flechazo hasta que llega a la decepción amorosa, pasando por la atracción sexual y la experiencia erótica en la playa.

La escritura ejercida en y desde el momento presente con atención virada hacia el pasado y la importancia de un “yo” que anota todo cuanto le ocurre en su proceso iniciático. El diario también dará alusiones temporales. En *El principio del placer*, *Jorge* pone como pretexto la escritura de su diario y éste será el vehículo para que el jovencito se desahogue de las situaciones en las que se ve inmerso, tales como la falta de comunicación con los mayores, su relación con el mundo adulto durante su desarrollo biológico, la incomprensión, los cánones tradicionales, la lucha entre las nuevas y viejas ideas, la moral, los roles sociales, el desengaño, las dudas, la desorientación emocional y sexual, etc.

La autobiografía el hilo estructural es el retroceso que efectúa la memoria para ordenar una material pretérito, mientras que el diario atiende a la fragmentariedad por no existir el condicionante de la memoria al ser acciones que acaban de suceder, las cuales suelen estar dadas a la reflexión con tal de que pueda componer un sentido con esa escritura (Melo Mirando, 1988:34). El diario no maneja recuerdos sino impresiones causadas por las acciones que todavía conserva su impronta en el momento de la escritura. Lejeune marca más diferencia

³⁹ Lotman, Yuri, M. *Estructura del texto artístico*. 23-24

tajante entre diario íntimo y autobiografía: mientras la autobiografía se crea en “relato retrospectivo y global con tendencia a la síntesis, el diario íntimo es más escritura contemporánea y fragmentaria sin ninguna forma fijada por patrones escritos, es más actividad literaria convencionalizada. (1971: 34).

La autobiografía tiene capacidad de organizar su relato de modo que aparezca el tiempo de la escritura generando una tensión entre el presente y el pasado a lo largo del mismo, frente al diario donde coincide – por lo general- el tiempo del relato con el de la narración. Pero la autobiografía puede adaptar formas experimentales como la de revivir el pasado a través de la inserción de fragmentos pasados de diario íntimo, con lo cual se complica la forma estándar.

Mientras la autobiografía funda su proyecto como uno mismo, el diario posee el carácter de “perpetuo comienzo” donde todo podrá ser rehecho. La autobiografía confiere una forma definitiva al pasado, difícilmente re componible en otros sentidos. El diario es provisional y se escribe conforme su marcha (Lejeune, 1971:36).

En la escritura de un diario interviene un “yo” del narrador protagonista fruto del desdoblamiento practicado por el autor en un “yo-él”. Elementos como personaje, protagonista y narrador al mismo tiempo. El hecho de que el narrador explique su historia en primera persona implica que el autor sea al mismo tiempo sujeto y objeto de la acción, lo que Genette considera simultáneamente una narración homodiegética y autodiegética (1991:64) “el yo, cada yo es un instrumento del sujeto, que éste dispone para una activación” (Castilla del Pino, 1996: 17).

La dinámica de la intimidad en un proceso de socialización necesita de una actuación privada y verbal referida a esas actuaciones íntimas que resultan ser la confidencia practicada con un interlocutor especial, llamase ese otro “yo”. La intimidad es un espacio reservado, en donde se conservan los “yos” y por tanto del comportamiento humano, la mayor parte de las veces insospechado para los demás (Castilla del Pino, 1996: 24).

En el caso de la literatura, el uso de la intimidad nos viene dado por el diario íntimo que devela el interior del ser humano. El diario puede ser privado cuando el lector es el propio escritor, controlador o escritor y público cuando se quiere publicar. Todo diario al ser escrito

adquiere un carácter confesional e introspectivo. Podemos afirmar que *El principio del placer* la motivación para escribir un diario es precisamente el dar cuenta de un proceso iniciático en el cual el protagonista escribe su transición de dejar de ser adolescente para entrar al mundo adulto.

El objetivo de la escritura de diarios es recuperar la identidad a causa de multitud de hechos: el ser humano en plena evolución por ejemplo, en la etapa de la adolescencia. El diario es la escritura de una identidad. El trasfondo mitológico con el solapamiento de la realidad cotidiana. *El principio del placer* nos introduce a un mundo narrativo que comienza con la escritura desde la mirada de un adolescente:

No lo van a creer, dirán que soy un tonto, pero de chico, mis ilusiones eran volar, hacerme invisible y ver películas en mi casa. Me decían: espérate a que venga la televisión, será como un cine en tu cuarto. Ahora ya estoy grande y me rió de todo eso. Claro, ya hay televisión y sé que nadie puede volar a menos que se suba a un aeroplano. La fórmula de la invisibilidad aún no se descubre. (Pacheco: 13)

En este fragmento, varias veces citado, se evidencian los sueños de niño por parte del protagonista, *Jorge*, sus ilusiones eran: “volar, hacerme invisible y ver películas”. La segunda, *ser invisible* es la primer clave que nos ofrece Pacheco para entender la novela corta, “la fórmula de la invisibilidad aún no se descubre”, *Jorge* lamenta no haber tenido esta fórmula pues de haberla tenido se hubiera ahorrado el sufrimiento que se detecta en la frase “ Ahora que estoy grande y me rio de todo eso”(13). Es notorio que quien narra se encuentra en un estado diferente al de la niñez, no se precisa si es en una etapa adolescente o en edad adulta.

En el tercer párrafo de la obra es de naturaleza metanarrativa: “¿a quién me estoy dirigiendo?” se cuestiona *Jorge*, “Se supone que nadie va a leer este diario” pareciera el inicio de un diario de un adolescente que recurre al recuerdo y que queda impreso por medio de la escritura.

En Navidad me regalaron la libreta y no había querido poner nada en sus páginas. Llevar un diario me parece asunto de mujeres. Me he burlado de mi hermana porque en el suyo apunta muchas cursilerías: “Querido diario, hoy fue un día tristísimo, esperé en vano la llamada de Gabriel”; cosas así. De esto a los sobres

perfumados sólo hay un paso. Qué risa les daría a mis compañeros de escuela enterarse de que yo también ando con esas mariconadas. (13)

Es importante recalcar que la frase “El profesor Castañeda nos recomendó escribir diarios. Según él enseñan a pensar. Al redactarlos ordenamos las cosas. Con el tiempo se vuelve interesante ver cómo era uno, qué hacía, qué opinaba, cuánto ha cambiado” (13). Representa la opinión autorizada y avalada por un adulto, un profesor.

Más adelante, *Jorge* se auto reconoce como un asiduo lector además de un excelente escritor:

Castañeda me puso diez en mi composición sobre el árbol y publicó en la revista de la secundaria los versos que escribí para el día de la madre.

En dictados y composiciones nadie me gana; cometo errores pero tengo mejor ortografía y puntuación que los demás. También soy bueno para historia, inglés y civismo. En cambio, resulto una bestia en física, matemáticas y dibujo. No hay otro en mi salón que se haya leído casi completo *El tesoro de la juventud*, así como todo Emilio Salgari y muchas novelas de Dumas y Julio Verne. Me encantan los libros pero el profesor de gimnasia nos dijo que leer mucho debilita la voluntad. Nadie entiende a los maestros, unos dicen algo y el otro lo contrario.

Esta cita representa la idea de que el acto creador del escritor surge gracias a la lectura de los libros que ha leído *Jorge*, éste se presenta como un conocedor de la ortografía y puntuación, requisitos necesarios para saber escribir correctamente, además de ser hábil en las materias de Historia, Inglés y Civismo. En la última parte de la cita, se denota la contradicción del adulto “Nadie entiende a los maestros” y la incompreensión por parte de un niño o adolescente hacia el mundo adulto.

Por último, *Jorge* afirma que “Escribir tiene su encanto: me asombra ver cómo las letras al unirse forman palabras y salen cosas que no pensábamos decir” (14), este es un rasgo esencial de la escritura, es decir, el escribir ordena y jerarquiza los pensamientos, este es el acto textual.

Además lo que no se escribe se olvida: reto a cualquiera a decirme día por día qué hizo el año anterior. Ahora sí me propongo contar lo que me pase. Voy a esconder este cuaderno. Si alguien lo leyera me daría mucha vergüenza. (Pacheco: 14)

La primer frase: “Además lo que no se escribe se olvida” (14), funciona en el sentido que si no se escribe se olvida y si se escribe puede recordarse de otro modo, y es por medio de

la escritura que se registra y se recuerda. Al final de la cita, *Jorge* decide esconder el diario para preservar su intimidad. El diario, en el caso del personaje del *Principio del placer*, sirve para configurar el texto, este recurso literario se organiza con vivencias y circunstancias personales, aporta un gran deseo y necesidad de escribir.

La escritora Silvia Adela Kohan, afirma que el texto del diario se diferencia de los otros textos literarios por la explicitación del espacio y especialmente del tiempo. Explicitar el topónimo del espacio en el que sucede lo narrado puede deberse a una actitud de relación emotiva con ese lugar y así se lo fija en la escritura.

En la novela corta *El principio del placer*, la escritura del diario de *Jorge*, el narrador protagonista, destaca:

- a) Narración en primera persona.
- b) No hay un orden lógico en cuanto a los acontecimientos, más bien es de acuerdo a las emociones del protagonista.
- c) Escribe el diario por recomendación del profesor Castañeda.
- d) No hay registro de los días, meses ni años.
- e) □ es la marca con la cual nos indica el comienzo de la escritura del diario utilizando los verbos en presente indicativo. Este símbolo visual enfatiza la sensación de escritura interrumpida, de pertenecer al rizoma de un libro-raíz, en palabras de Deleuze-Guattari, que se multiplica en varias direcciones.
- f) La escritura tiene por función ser una válvula de escape a lo que le acontece al protagonista.
- g) El intertexto aparece en forma de; cartas, recados, avisos o anónimos son parte de esta escritura y funcionan como medios de comunicación con el objeto del deseo.
- h) Las cartas tienen por función comunicar las emociones de *Jorge* hacia *Ana Luisa* y viceversa solo que las cartas de *Ana Luisa* aparecen en letras cursivas, marcando así el énfasis en la falta de cultura y nivel académica de la adolescente.

Con estos incisos comprobamos lo que Kohan asegura: en el diario el escritor anota reflexiones, observaciones, sucesos vividos, nombra a las personas con las que se ha vinculado

o los hechos del mundo en general.⁴⁰ Pacheco logra a través del diario íntimo, una narración más creíble para el lector por la técnica que utiliza al ser el protagonista y narrador quien lo escribe.

El principio del placer, se remonta a momentos específicos, nos traslada a Veracruz donde las peripecias que vivirá *Jorge* están enmarcadas en su casa, la escuela, la plaza y la playa y serán contadas a partir de la escritura de su diario, nos relatará la relación que tiene su padre con el ejército y el gobierno

Dejé varios meses en blanco [...] El silencio se debió a que nos cambiamos a Veracruz [...] no me acostumbro a este clima, duermo mal y se me ha hecho pesada la escuela. Todavía no tengo amigos entre mis compañeros de aquí. Los de México no me han escrito. La casa que alquilamos no es muy grande: Sin embargo está frente al mar y tiene un jardín. (Pacheco: 14)

Pacheco recurre al diario para configurar el texto, este recurso literario se organiza con vivencias y circunstancias personales. El motivo de la escritura es: el diario de la adolescencia. El diario se convierte en el núcleo de la historia narrativa. De acuerdo con Blanchot en *El espacio literario*, afirma que el recurso del diario como memorial sirve para recordar al escritor, cuando vive la cotidianidad, lo vivo lo verdadero: “la verdad del diario está en los detalles que lo atan a la realidad”⁴¹ el diario proporciona los puntos de referencia del protagonista.

En el diario se conjugan lo caótico o subjetivo y lo organizado u objetivo.⁴² Las características que presenta el diario son: existe una fragmentación por eventos, sin embargo nunca registra fechas específicas de tiempo (día, mes o año). La narración está en primera persona, se escribe de acuerdo al impacto de los acontecimientos, el diario es un refugio donde la escritura refleja un desacuerdo con el mundo exterior.⁴³ El diario es el referente de una etapa de su vida que aparece como una evocación del pasado.

⁴⁰ Kohan, Silvia Adela. *De la autobiografía a la ficción*. España: Grafein.200.p29-31

⁴¹ Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. p 23

⁴² Chávez Pérez, Fidel. *Perspectivas críticas*.,p.177

⁴³ *Ibid.*,p.178

Pacheco recurre al diario para darle forma al texto. Y es gracias al diario como nos podemos dar cuenta del tiempo, el espacio y los personajes con los que interactúa el protagonista. En la segunda página del diario, *Jorge* conoce a *Ana Luisa* de quien se enamorará perdidamente comenzando de esta manera el rito de la iniciación hacia el amor, amor a primera vista: “Al terminar clases me quedé en el centro con la esperanza de ver a Ana Luisa cuando saliera de la tienda” (Pacheco: 10) a través de las descripciones de ella podemos notar que es de una baja condición social y que no sabe escribir correctamente.

La escritura de recaditos permitirá a *Jorge* conocer más de Ana Luisa y será capaz de transcribir todo hasta con las faltas de ortografía, sin embargo el amor lo supera todo “Su falta de estudios resultó un problema. No obstante puede remediarse y además veo en ella cualidades que la compensan. No tengo derecho a criticarla. Amo a Ana Luisa y lo demás no importa.” (Pacheco: 34)

Y es también a través de la escritura como nos damos cuenta del contexto social en el cual *Jorge* se desarrolla. Los problemas de rendimiento escolar se hacen visibles por estar pensando en *Ana Luisa* “Humillación total. El director me mandó llamar a su despacho, dijo que mis calificaciones van para abajo en picad y mi conducta fuera de la escuela es ya escandalosa” (Pacheco: 35)

El niño se transformará en hombre “mil años después llegaron las cosas que habíamos dejado en México, entre ellas el baúl que mi madre guarda las fotos. En vez de estudiar o leer me pasé horas contemplándolas. Me cuesta trabajo reconocerme en el niño que aparece en los retratos de hace ya mucho tiempo” (1972: 45) Y –aparentemente- ya se sabe en qué consiste llegar a ser adulto. Cuando *Jorge* va a la playa Villa del Mar y en el momento de encontrarse leyendo en la orilla, descubre la sorpresa que va a solucionar los enigmas, que lo atormentaban sobre su enamorada y de los dos luchadores, que habían mostrado su enemistad a muerte la noche anterior, están platicando y bebiendo como dos grandes amigos.

Al levantar la vista me quedé paralizado: eran Bill Montenegro y El Verdugo Rojo (sin máscara pero lo reconocí por la musculatura). ¿De modo que en realidad la lucha libre es mentira y los enemigos mortales del ring son grandes cuates en la vida privada? (1972:54)

Y por si fuera poco, descubre a su infiel empleado *Durán* besándose con su amada *Ana Luisa*. Lleno de ira busca vengarse, va a donde está Candelaria (novia de *Durán*) pero la descubre en pleno amorío con su padrastro.

Pero faltaba lo mejor todavía. Fui hasta los pinos para dejar mi ropa y mi libro antes de meterme el agua. Me estaba quitando los pantalones cuando pasaron a mi lado, en traje de baño y tomados de la mano, Ana Luisa y Durán. Siguieron adelante sin verme. Ana Luisa se tendió en la arena cerca de la orilla [...] Ana Luisa en bikini cachondeaba con Durán [...] vine a pie hasta la casa con ganas de llorar pero aguantándome, con deseos de mandarlo todo a la chingada. Y sin embargo dispuesto a escribirlo y a guardarlo a ver si un día me llega a parecer cómico lo que ahora veo trágico...Pero quién sabe. Si, en opinión de mi mamá, esta que vivo es “la etapa más feliz de la vida”, cómo estarán las otras, carajo. (1972: 55)

Vemos como Pacheco logra gracias a la escritura dejar huella de una sociedad que se expresa de diversas maneras y sus manifestaciones de corrupción, traición, violencia y otros males que la aquejan quedan escritas en la trasgresión. En *El principio del placer* es un adolescente quien enfrenta la amarga realidad y que gracias a la escritura puede volver al pasado, a un pasado ya superado. Esa escritura lo obliga a analizar sus acciones y le ayuda a enfrentar la realidad actual “No me lo van a creer, dirán que soy un tonto, pero de chico mis ilusiones eran volar, hacerme invisible y ver películas en mi casa. Me decían; espérate a que venga la televisión, será como un cine en tu cuarto. Ahora ya estoy grande y me río de todo eso.” (1972:13)

El diario íntimo como recurso literario que permite ritualizar la escritura en *El principio del placer*, presentan como constante diversos elementos de escritura y lectura (“metatextos”) que adquieren una fuerte significación como parte del cambio (rompimiento del “mito” de la niñez) que se produce en los protagonistas de las historias.

Las diferentes aportaciones de autores que abordan el tema “*El diario íntimo*” en la *Revista de Occidente*⁴⁴. Sirve como marco de referencia para abordar el tema del diario íntimo en las obras de José Emilio Pacheco: *El principio del placer*, debido a que el objetivo es comprobar que el proceso de escritura (diario o carta) es una técnica literaria que utiliza el autor para dar cuenta del proceso de iniciación en el personaje de las obra antes citada.

⁴⁴ Páginas 182-183.

En *El principio del placer* no existe una cronología explícita del paso de los días, tal como sucede en un diario clásico, la escritura se construye en una hilaridad de fragmentos continuos. La escritura es subjetiva y tiene una alta cantidad de temas.

La novela de José Emilio Pacheco en la trama se introduce la escritura de un diario del protagonista, el texto está estructurado en la primera parte desde un presente, un adulto recrea lo acontecido y relee lo escrito hace tiempo atrás. En la segunda parte se inserta el diario sin fechas, narrada en primera persona del protagonista, además de intercalar cartas con *Ana Luisa*. El protagonista del relato, *Jorge*, comienza la escritura de un diario motivado por una tarea escolar dejada por un profesor. El atractivo de la novela reside en cómo la escritura confesional de un diario es capaz de mostrar un rito iniciático a través de las palabras del diario proceso lo cual le llevará a tomar conciencia de su insurrección a la vida adulta a través de la intimidad de la escritura.

El diario se nos muestra como todo un mecanismo revelador para el protagonista (iniciación al mundo adulto) es cuando el protagonista toma conciencia de su condición. El estudio continua con la construcción de la identidad y conciencia (creación del sujeto) a través de la escritura a lo largo de la novela *El principio del placer*. Pacheco escribe un personaje que se va construyendo desde la primera hasta la última página del texto, y en su construcción hay procesos de reflexión, de amor, de ilusión, de duda, de dolor, de desamor, propiciados por el proceso iniciático que emprende el protagonista. El protagonista ofrece sus impresiones de su entorno y su realidad a través del acto escritural, en el cual interviene un “yo” narrador que al mismo tiempo es un autor, es decir, “yo-él”. Elementos como personaje, protagonista y narrador al mismo tiempo. El hecho de que el narrador explique su historia en primera persona implica que el autor sea al mismo tiempo sujeto y objeto de la acción, lo que Genette considera simultáneamente una narración homodiegética y autodiegética (1991:64)

“el yo, cada yo es un instrumento del sujeto, que éste dispone para una activación” (Castilla del Pino, 1996: 17). La dinámica de la intimidad en un proceso de socialización necesita de una actuación privada y verbal referida a esas actuaciones íntimas que resultan ser la confidencia practicada con un interlocutor especial, llamase ese otro “yo”. La intimidad es un espacio reservado, en donde se conservan los “yos” y por tanto del comportamiento humano, la

mayor parte de las veces insospechado para los demás (Castilla del Pino, 1996: 24). En el caso de la literatura, el uso de la intimidad nos viene dado por el diario íntimo que devela el interior del ser humano.

Género epistolar en *El principio del placer*

En este apartado se aborda la teoría del género epistolar, sus rasgos iniciales y la transformación que tiene en el siglo XVIII, posteriormente se emprende el estudio de las cartas que se insertan en la novela en cuestión.

El comienzo del género epistolar ha quedado registrado a través del tiempo por su función y utilidad en diferentes culturas. La epístola clásica aparece en la Biblia cuando el apóstol Pablo escribe instrucciones a la iglesia cristiana denominada primitiva, en estas cartas o epístolas da cuenta del comienzo del cristianismo, las primeras comunidades que se reunían con la finalidad de transmitir el evangelio, proporcionaba indicaciones del cómo deberían actuar y vivir conforme a las enseñanzas de Jesucristo.

La tradición griega en la que, bien como elemento integrante de una obra literaria o bien de forma independiente, es de justicia citar al menos a Homero (*Ilíada*, VI), Heródoto y las cartas apócrifas de Aristóteles y Demóstenes. Pero es que además va a ser en la Antigüedad cuando se empiece a teorizar sobre este peculiar tipo de escritura, constituyéndose una *Ars Epistolica* (Suárez de la Torre, 1988) que aún hoy, dada la confusión teórica que existe en este campo, debemos tener presente.

La epístola sacralizada y estamental desaparece para adquirir una nueva forma, en el siglo XII surge la epístola literaria, que, si bien es cierto entra en moda la carta familiar en Francia e Inglaterra, la carta o la epístola se pone de manifiesto en la retórica: las artes *dictaminis*⁴⁵ medievales o los formularios.

En Francia a mediados del siglo XVIII surge la idea de que el autor además de ser una entidad moral es una fuente de unidad, un principio de explicación estética. Es decir, dentro

⁴⁵ Toda carta las cinco partes en que debía dividirse toda carta: *salutatio*, *captatio benevolentiae* o *expressio malevolentiae*, *narratio*, *petitio* y *conclusio*.

de la literatura y no como medio comunicacional. Aquí comienza la transformación y utilidad de la carta.

La carta o epístola forma parte de diversas manifestaciones escritas como la biografía, autobiografía, memorias, etc. La carta fue utilizada en todo el siglo XX como una escritura subjetiva de carácter literario y se colocó como narrativa epistolar y que a diferencia de otros géneros literarios, la carta surge con la escritura.

Aparentemente, lo epistolar es aquello que impulsa al narrador a nombrarse o a querer ser nombrado, a declinar su identidad y revelarse como autor, sellando con su presencia privada el espacio de la escritura. Sobre la atribución del nombre propio del autor a un narrador, un personaje o un narratario como forma de ficcionalización de sí mismo. Esta “auto ficción”, una práctica discursiva y una categoría de lectura.

Según Ana Rueda en su obra *Cartas sin lacrar* explica que las novelas epistolares tienen un trazo fundamental que marca una obra como perteneciente al género “novela epistolar” es la construcción de un yo y un tú poéticos a través de técnicas discursivas y retóricas: y la carta, es la forma. (2001:35).

Para terminar, se puede afirmar que la carta constituye uno de los géneros más reflexivos. Las cartas están vinculadas al mundo femenino. Las cartas que se presentan en *El principio del placer* son transcritas por el protagonista, *Jorge*, las cuales muestran rasgos de la personalidad de quien las escribe, es decir, del narrador y del destinatario.

Se subordina la psicología a la estética (trampa opuesta) ya que se parte de la base teórica de que la personalidad de un creador explica la forma de su obra con la divinización de la creación artística que ello conlleva. Esto explica como el personaje de *Ana Luisa* es contrapuesto al de *Jorge*, ya que ella por haber llegado hasta cuarto año de primaria carece de “educación” mientras que *Jorge* es el más destacado de su clase. Por ello la práctica epistolar puede ser concebida como una iniciación a la representación en el sentido profundo del término y constituir como tal un laboratorio o etapa de acceso a la ficción y a la fuerza de proyección que ésta supone.

Como objeto semiótico (y pragmático) que es, la carta sería una conversación en diferido, un pequeño coloquio a distancia capaz de restituir sobre un fondo de ausencia la plenitud de una presencia y de borrar con un flujo inagotable de palabras de discontinuidad de la comunicación y la separación de los cuerpos.

En la obra de Pacheco, esta correspondencia simula la comunicación entre dos enamorados, sin embargo, es una falacia lo que ocurre entre el remitente y receptor. Desde este ángulo, la carta lejos de ser escritura para el otro, es una escritura para sí mismo, como una reivindicación por encima del otro, una separación de clases, cultura y nivel social. La escritura de *Ana Luisa* muestra un lenguaje destruido, transgredido. El objeto en cuestión se centra en la representación textual de lo epistolar. Por textual se entiende el conjunto de elementos de nivel gramatical cuya relación no se establece en sargas de oraciones sino que esto se hace a partir de lo que surge como resultado de una organización determinada que constituye una unidad semántica, más que una unidad propiamente gramatical. Pacheco utiliza el género epistolar con un planteamiento lingüístico, las cartas que emite *Ana Luisa* registra niveles de habla: vulgar, registros lingüísticos. Un rasgo característico de las cartas de *Ana Luisa* es la utilización de la incorrección ortográfica como fuente de ignorancia y preparación académica.

En *El principio del placer* se manifiesta una dialéctica con entre la presencia y la ausencia ficcional del destinatario, que producirá la deconstrucción del significado del texto.

Derrida: cualquier presencia no es más que la pista de una ausencia, y el discurso epistolar aparentemente establece una comunicación con lo ausente, el interés de este estudio será el de analizar cómo se manifiesta esta ausencia en el texto. Este juego de presencias/ausencias forma parte de la tradición del género epistolar, por lo que en un intento de mostrar la evolución y contra evolución de este modo narrativo. Género que es esencialmente dialógico pues hay un personaje- emisor que se dirige a un receptor, ausente en la comunicación pero presente en el texto

La razón de un personaje para escribir cartas viene producida por la ausencia física de un receptor, la narración epistolar – que es una escritura dirigida a un “tú”- se convierte en la evocación de la presencia de ese referente ficcional a través del lenguaje. De este modo, la carta

se introduce como un medio que permite al personaje revelar su conciencia subjetiva e individual. En otras palabras, hacer un acto de confesión.

El discurso social de las obras queda transferido a su literariedad textual, mientras que el discurso social de nuestra lectura actual se halla inmerso en nuestro discurso social de hipertexto y de hiperliterariedad.

Y es que una carta sin destinatario quedaría convertida de inmediato en un diario, una confesión o una biografía. De ahí que la existencia explícita de tal elemento de la comunicación como característica definitoria de este tipo de discurso -«*la imaginación del tú por parte del yo que escribe*» (Guillén, 1998:196)- no pueda ser olvidada nunca.

Se refiere a los géneros epistolares frente a las cartas llamadas reales. De ahí que se imponga resaltar que, aunque sea ficcional, la carta no es novela, ni autobiografía, ni diario íntimo, pues en ella destaca la orientación hacia un destinatario. Por otra parte;

La carta, y ello es decisivo, procura no suprimir el requisito inicial de veridicidad. De tal suerte se va produciendo y estableciendo la ilusión de no ficcionalidad epistolar, que, a diferencia de otras, supone de manera específica la copresencia en un mismo entorno -más o menos amplio por supuesto del receptor de la carta (Guillén, 1998: 187).

De ahí que proceda hablar de un doble pacto epistolar: el que conlleva la aceptación por parte del lector real de la necesaria vinculación del «yo textual» de la carta al «yo real» y un segundo pacto relativo al hecho de que el lector también existe desde la perspectiva de quien escribe la carta y está vinculado además al «tú textual».

Las cartas que se presentan en la novela corta, se pueden clasificar como familiares ya que contienen la expresión de los sentimientos tanto de *Jorge* como de *Ana Luisa*, es decir van dirigidas hacia los enamorados.

A través de las cartas en la novela corta, Pacheco proyecta la imagen del pseudoescriptor que juega con los sentimientos del verdadero escritor y coquetea con lo vulgar o corriente, sin clase.

CONCLUSIONES

Reescribir es negarse a capitular
Ante la avasalladora imperfección.
JEP

El principio del placer es en la poética pacheca el inicio de un proyecto original y arriesgado que afrontó los preceptos de la literatura de corte realista establecida hasta la mitad del siglo XX. Propuso un cambio en el paradigma de la literatura mexicana respecto a la representación y las estructuras que regulan y hacen posible el funcionamiento de la obra literaria. Inicia un tipo de literatura moderna que presenta el comienzo de un proceso metaliterario que culmina con el acto escritural como una toma de conciencia.

En este sentido, *El principio del placer* forma parte de la llamada metaliteratura porque en su obra ficcionaliza su proceso de creación, presentando una configuración textual y escritural que reflexiona en la escritura: el acto de escribir y producir un significado. Propuesta escritural, convierte a Pacheco en uno de los autores contemporáneos mexicanos con un proyecto literario inconfundible.

Literatura que ofrece un rasgo reflexivo que da cuenta del proceso escritural, la escritura dentro de la escritura. Pacheco dio un giro al tema del adolescente y al ejercicio de la escritura a través de la experimentación de una técnica narrativa no tan usada en México.

Si bien es cierto que en la década de los cincuenta los escritores franceses del *nouveau roman*, experimentaron nuevas estrategias narrativas, con Pacheco se demuestra que es posible crear relatos distintos con rasgos modernos como la toma de conciencia y la activación de la reflexión en la ficción. De esta manera, el escritor pone en abismo su propia creación, incluso a sí mismo, a partir de esto, se puede suponer que el texto ficcional es una figuración de la manera como su autor se logra identificar dentro de un contexto histórico. En las obras de Pacheco se manifiestan cambios estructurales, narrativos, espaciales, temporales y del lenguaje.

Jesús Camarero en *Metaliteratura*⁴⁶ plantea este tipo de textos como una literatura de la literatura, es una teoría sobre la escritura metaliteraria bajo parámetros de estructuras formales en la que el texto se refiere al mismo texto, una literatura que se construye en el proceso mismo de la escritura y con los materiales de la propia escritura, conjunto de maniobras metatextuales que quedan incorporadas al texto como un elemento más del sistema de delación programada de la obra literaria (2004: 9-10). Es decir, en las obras metaliterarias el texto hace referencia a la estrategia relativa a sus signos, por lo tanto, el texto se hace metatexto para añadir al texto una significación añadida y a veces definitiva. La metaliteratura pretende una cierta reconstrucción de la relación del hombre con el mundo, del lector con la obra, junto a una revalorización de las estructuras narrativas, es la reincorporación del sujeto al acto creativo. Desde la misma literatura se fusiona el lector y el escritor en un juego metaliterario del texto, se anulan las barreras ficticias entre la escritura y la lectura, sin olvidar los sujetos individuales humanos que la hacen posible, y sobre todo el *scriptor*.

Pacheco en su acto creador, materializó una estructura novedosa en *El principio del placer* configuró la obra dándole el sentido de un diario, organizó el texto de manera fragmentada, simulando un diario sin serlo. Es decir, la estructura no es absoluta, en este caso un diario, sino una estructura que establece una relación de componentes que se entretajan para darle sentido a la articulación misma de la estructura.

Pacheco, origina en *El principio del placer* la hipótesis sobre su propia naturaleza literaria, por eso afirmamos que su propuesta, al cobrar existencia como una reflexión del proceso de la escritura, justifica en sí misma una toma de conciencia que refleja tanto la necesidad de una identidad como la de su replanteamiento.

Después de haber leído y analizado *El principio del placer*, queda la certidumbre de que existen vetas por extraer, tal es el caso de los mitos de iniciación, la construcción de la identidad, el principio del placer versus el principio de la realidad. Sin embargo, haber abordado y demostrado el acto escritural como una toma de conciencia *metaliteraria* en la

⁴⁶ Camarero, Jesús. *Metaliteratura. Estructuras formales literarias*. Pensamiento crítico/ Pensamiento utópico. Colección dirigida por José M. Ortega. Anthropos Editorial. Barcelona 2004. Todas las citas textuales de la obra proceden de esta edición, se indicará entre paréntesis el número de la página que proceden los fragmentos.

novela corta, deja una sensación de cruzar un mar inaccesible. Haber abordado la obra pachequiana ha sido trascendental para la admiración y respeto de uno de los mejores escritores vivos de México.

REFERENCIAS

- Anderson Imbert, E. (1992). *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Ariel.
- Bajtin, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Edit. Taurus.
- Beristáin, H. (2006). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- Blanchot, M.(1992). El espacio literario. Trads. Vicky Palant y Pablo Martín. Barcelona:Paidós
- Barthes, R. (1987). *El placer del texto*. Trad. N. Rosa. México DF: Siglo XXI.
- Barthes, R. (1987). *El susurro del lenguaje*. Trad. C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (1984). *Mitología hoy*. Buenos Aires: Edit.Paidós.
- Barthes, R. (1994). *Mitologías / por Roland Barthes*; traducción de Héctor Schmucler México: Siglo XXI. [Reimpresión 1999]
- Camarero, J. (2004). *Metaliteratura. Estructuras formales literarias*. Pensamiento crítico/ Pensamiento utópico. Colección dirigida por José M. Ortega. Anthropos Editorial. Barcelona.
- Campos, J. (1973). *Función de la novela*. México, Joaquín Mortiz.
- Castillo García, Ma. E. (2009). *La seducción originaria*. México: Plaza y Valdés.
- Calvo Martínez. (1998). *Religión, magia y mitología de la antigüedad clásica*. Ed. Granada. España: Universidad de Granada.
- Chávez Pérez, Fidel. *Perspectivas críticas*.
- Christopher Dominguez, M. (1991). *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*. Selección, introducción y notas del antologador. México: FCE.
- Chumancero, A. (1964). *Las letras mexicanas en 1954*. Nuestra década. México: UNAM.
- Cencillo, L. (1998). *Los mitos, sus mundos y su verdad*. España: Madrid.

- Cluff, Russell M. (1987). "La inmutabilidad del hombre y el transcurso del tiempo: dos cuentos de José Emilio Pacheco" *Siete acercamientos al relato mexicano actual*. México: UNAM.
- Derrida, J. (2000). *De la Gramatología*. México. D.F: Edit. Siglo XXI.
- Eliade, M. (2001). *El mito del eterno retorno*. Ed. Alianza.
- Elizondo, S. (1999). *El hipogeo secreto en Narrativa Completa*. México: Alfaguara
- Filinich, I. (1999). *La voz y la mirada*. Plaza y Valdés. México. D.F: Editores.
- Freixas, L. (1996). «Auge del diario ¿íntimo? en España». En *El diario íntimo*.
Fragmentos de diarios españoles (1995-1996). *Revista de Occidente* 182-183, julio-agosto.
- Fuentes, C. (1995). "¿Ha muerto la novela?". *Geografía de la novela*. México. D.F: FCE.
- García Ponce, J. (1999). *El libro en Obras reunidas II*. México: FCE.
- Genette, G. (2001). *Umbrales*. México: Siglo XXI.
- Gilles Deleuze, F. (1977). *Rizoma: introducción*. Pre-textos.
- Hiroko Ito Sugiyama, G. (2002). *El mito y el ser imaginario*. México. D.F: UAM. Semestre I
- Jiménez de Báez, Y. (1979). *Ficción e historia. La narrativa de José Emilio Pacheco*. México: El Colegio de México.
- Jung, C.G. (2003). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós.
- Kohan, S. (2004). *La escritura como búsqueda: una guía para transformar los conflictos internos en material literario*. Barcelona: Alba.
- Melo, J. (1994). *La obediencia nocturna*. México: Era.
- Mercuse, H. (1968). *Eros y civilización*. Una investigación filosófica sobre Freud. Barcelona.
- Martinetto, V. (2004). "Principio del placer vs. Principio de la realidad: la novela de

formación según José Emilio Pacheco". *La Torre* Tercera época IX, 33 (jul.- sep. 2004) pp. 317-332

Millán, C. (1979). *Antología de cuentos mexicanos*. 3 ed. México Nueva Imagen.

Monsivais, C. (1976). "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX" en *Historia General de México, TIII*. El Colegio de México.

Ortega, J. (2000). "José Emilio Pacheco: despedidas". *Taller de la escritura*. México. Siglo XXI.

Pacheco, J.E. (1980) *Tarde o temprano*. México: Fondo de cultura económica.

Pacheco, J.E. (1981) *Las batallas en el desierto* México: Joaquín Motriz

Pacheco, J.E. (1986) *El principio del placer*. México: Joaquín Motriz.

Pacheco, J.E. (1986) *El viento distante. La reina, Tarde de agosto*. México: Joaquín Motriz

Pacheco, J.E. (1995). *El silencio de la luna*. México: Ediciones Era, S.A de C.V.

Paz, O. (2006). *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.

Pereira, A. (1997). *La Generación de Medio Siglo: un momento de transición de la cultura mexicana*. México: UNAM.

Pimentel, L.A. (2002). *El relato en perspectiva*. México: Siglo XXI. Editores en cohesión con la Facultad de Filosofía y Letras. UNAM.

Propp, V. (1945). *Mito, Rito Y Relato Maravilloso*. Ed. Fundamentos (1998) España.

Ramos, L.A. (1990). *Melomanías: la ritualización del universo*. México: UNAM.

Ramírez, J.A. (1980). *Tragicomedia Mexicana I. La vida en México de 1940 a 1970*. México: Planeta Mexicana.

Ricoeur, P. (2002). *Del texto a la acción. Ensayos de Hermenéutica II*. 2ª ed., México: F.C.E.

Ricoeur, P. (1991). *Los caminos de la interpretación*. Trad. J.L. García Rúa. Barcelona: Anthropos.

Ricoeur, P. (1996). *Palabra y símbolo, en Hermenéutica y acción*, Docencia, Buenos Aires:

Ricoeur, P. (1995) *Tiempo y narración. t. I, II y III*. México: Siglo XXI.

Ruffinelli, J. (1983). “*Al margen de la ficción: autobiografía y literatura mexicana*”. México: Hispania.

Shklovski. (1999). *La construcción de la nouvelle y de la novela*. México: Gedisa.

Suzanne Eggins y R.L. Martín. “Géneros y registros del discurso”. *El discurso como estructura y proceso*.

Todorov, T. (1987). *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premia Editora.

Verani, H. (1987). *José Emilio Pacheco ante la crítica*. México: UAM, Universidad Autónoma Metropolitana, Dirección de Difusión Cultural, Departamento Editorial.