

MÁS ALLÁ DE *BESTIARIO*: REFLEXIONES EN TORNO A «AMANUENSE DE ARREOLA» DE JOSÉ EMILIO PACHECO

ERBEY MENDOZA

jmendozan@uach.mx

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHIHUAHUA

Resumen: La Editorial Planeta Mexicana ha incluido, desde 2006 y a manera de postfacio, «Amanuense de Arreola» de José Emilio Pacheco en su edición de *Bestiario* de Juan José Arreola. El texto es un homenaje escrito en forma de memoria en el cual Pacheco relata la extraordinaria creación de *Bestiario* por parte de Arreola. El presente trabajo lleva a cabo una serie de reflexiones en torno al texto pachequiano y sus relaciones con la obra arreolina desde distintas perspectivas complementarias. En primera instancia, se aborda el texto pachequiano en relación con cuatro niveles distintos de conceptualización histórica: crónica, relato, modo de tramado y modo de argumentación (White, 2014). Posteriormente, la discusión se centra en el género textual en relación con su carácter autobiográfico (Trosbrog, 1997; Egan, 2001; Lozano Herrera, 2006). Luego se aborda la relación del texto pachequiano y su función paratextual con *Bestiario* (Genette, 2001). Finalmente, se develan los mecanismos literarios del texto y los efectos que producen (Berman, 2009; Popovic, 2006; Verani, 2006). Se concluye que, además de contribuir a la conformación de la memoria cultural, la inclusión de «Amanuense de Arreola» como postfacio de *Bestiario* lo vuelve complemento necesario de la obra, a pesar de su carácter derivativo.

Palabras clave: José Emilio Pacheco, Juan José Arreola, Historia, Paratexto, Géneros textuales.

Abstract: «Amanuense de Arreola», by José Emilio Pacheco, has been included as a postface in Editorial Planeta Mexicana's edition of Juan José Arreola's *Bestiario* since 2006. Intended as a homage, the text is written as a memoir in which Pacheco narrates the extraordinary creation of *Bestiario* by Arreola. This paper presents a series of reflections on Pacheco's text and its relations with Arreola's work from different and complementary perspectives. First, Pacheco's text is discussed in terms of four different levels of historical conceptualization: Chronicle, Story, mode of Emplotment, and mode of Argument (White, 2014). Later, the discussion focuses on its textual genre regarding its autobiographical nature (Trosbrog, 1997; Egan, 2001; Lozano Herrera, 2006). Next, the paratextual functions of Pacheco's text in *Bestiario* are analyzed (Genette, 2001). Finally, the literary mechanisms within the text are exposed to illustrate the effects they produce (Berman, 2009; Popovic, 2006; Verani, 2006). It is concluded that, besides its contribution to conform a cultural memory, the inclusion of «Amanuense de Arreola» as a postface in *Bestiario* has made it a necessary complement of it, in spite of its derivative nature.

Keywords: José Emilio Pacheco, Juan José Arreola, History, Paratext, Textual Genres.

1. Planteamiento

En 1958, la Universidad Nacional Autónoma de México publicó *Punta de plata*, libro que contenía veinticuatro dibujos del artista Héctor Xavier, además de los textos que ahora componen el ya canónico *Bestiario* de Juan José Arreola. En 1998, la revista *Tierra Adentro*, en su número 93, publicó el texto titulado «Amanuense de Arreola. Historia del *Bestiario*» a cargo de José Emilio Pacheco. En él, Pacheco narra la inusual génesis de los textos de aquel *Punta de plata* de 1958. Más tarde, el 9 de diciembre de 2002, la revista *Proceso* vuelve a publicar el texto pachequiano. Cuatro años más tarde, en 2006, la Editorial Planeta Mexicana, bajo el sello editorial Joaquín Mortiz, incluye, a manera de postfacio, el texto de Pacheco en su edición de *Bestiario* de Juan José Arreola. Cabe señalar que esta edición no incluye el trabajo pictórico de Héctor Xavier, solo los textos de Arreola y el de Pacheco. Desde su publicación en 1958 hasta nuestros días, la colección arreolina se ha ido posicionando como un nuevo clásico de la literatura hispanoamericana al lado de otras obras del autor, especialmente *Confabulario*. Prueba de ello son los incontables trabajos que, a lo largo de los años, se han hecho sobre ella. La obra de José Emilio Pacheco, a su vez, también ha recibido un gran reconocimiento por parte de la crítica, la academia, y los lectores menos especializados. La inclusión de «Amanuense de Arreola» en *Bestiario* no podría sino contribuir a la difusión y el enaltecimiento de la obra de ambos autores.

El presente trabajo pretende llevar a cabo una serie de reflexiones con respecto a algunos puntos de relación entre este homenaje autobiográfico y *Bestiario*, obra en torno a la cual se erige. Para ello, se propone una revisión del texto desde distintas perspectivas complementarias entre sí. En primera instancia, se examina a partir de cuatro niveles distintos de conceptualización histórica: crónica, relato, modo de tramar y modo de argumentación. Posteriormente, se discuten algunos problemas en cuanto a género textual que plantea la obra en su carácter de memoria. De ahí se desprende, inevitablemente, la discusión respecto a su función paratextual. Finalmente, y con base en las conclusiones de todo lo anterior, se considera el aspecto propiamente literario del texto: sus mecanismos y sus rasgos definitorios

2. La historicidad

En «Louis enormísimo cronopio», Julio Cortázar narra un concierto de Louis Armstrong que el escritor argentino presenció en París el 9 de noviembre de 1952. El texto aparece por

primera vez en 1967 en *La vuelta al día en ochenta mundos* e incluye la siguiente nota: «Me parece justo reeditar este texto que, a diferencia de los otros, es historia, cronopios verificables» (2003: 13). El comentario aparece como un intento de llamar la atención hacia la naturaleza verídica de lo narrado. No obstante, lo más notorio del texto no son los datos verificables que se ofrecen, sino el carácter marcadamente poético del lenguaje con que se narran los sucesos. Su historicidad, lo estrictamente verificable, se reduce a una serie muy breve de datos: fecha y hora, lugar, participantes en el concierto (músicos), repertorio (y orden del mismo) y otros detalles aparentemente menores. No importa: el hecho en sí, el dato factual, pasa a segundo plano. La experiencia y la manera de relatarla asumen preeminencia en el texto. Son el texto. De forma semejante, «Amanuense de Arreola» reúne una serie limitada de hechos comprobables (refutables o no), algunos de los cuales son en apariencia irrelevantes o menores. El mismo autor confiesa que no hay evidencia para demostrar el hecho central que relata la composición. Sin embargo, el tratamiento y la articulación de los hechos, relevantes o no, construyen el contexto que da tanto realce como credibilidad al hecho central.

La obra de carácter propiamente histórico tiene, en realidad, una serie de paralelismos con la obra literaria narrativa, pues es «una estructura verbal en forma de discurso en prosa narrativa» (White, 2014: 9). El que hace historia selecciona estrategias conceptuales mediante las cuales lleva a cabo su exposición o representación de datos. Con ello, el historiador lleva a cabo una tarea ante todo poética, en su más amplia acepción (10). El interés de Pacheco por la historia resulta muy evidente en su obra poética y en su narrativa, así como en su columna «Inventario» (Lozano, 2006: 139). Así, más que cuestionar o tratar de refutar los hechos relatados por Pacheco (lo cual sería un ejercicio perfectamente válido e inclusive necesario a la luz de los datos pertinentes), lo que se intenta hacer aquí es develar la naturaleza de los componentes que constituyen el relato. Para ello partiremos de la identificación y caracterización de cuatro niveles distintos de conceptualización histórica. La perspectiva desde la cual partimos plantea una lista de niveles más extensa, a saber: «1) crónica; 2) relato (cuento); 3) modo de tramar; 4) modo de argumentación; y 5) modo de implicación ideológica» (White, 2014: 16). Por motivos de extensión, no de importancia, se excluirá el último¹.

El nivel de «crónica» se refiere a la organización de los hechos en el orden en el cual ocurrieron (White, 2014: 16). Cabe destacar que, como ya se mencionó arriba, Pacheco presenta tanto datos mayores o de mayor significación como datos en apariencia irrelevantes

¹ La indagación en términos de implicación ideológica develaría aspectos relevantes del texto, como el posicionamiento político de José Emilio Pacheco. No obstante, este aspecto supera las intenciones de este trabajo.

para la memoria cultural. Se mencionarán, entonces, ambos. En primera instancia, cabe señalar que el texto presenta seis apartados que dividen cronológicamente la narración. El primer dato expuesto es el momento en que Pacheco conoce a Arreola. Según el relato, lo conoce solo de forma textual, a sus quince años de edad, mediante los dictados en clase del maestro José Enrique Moreno Tagle (Pacheco, 2012: 60). Con ello, se expone que el primer encuentro de Pacheco con Arreola no fue personal: lo leyó, no lo conoció en persona. El siguiente dato abona el anterior: «En la lejanísima librería del Fondo, que estaba entre México y Coyoacán y frente a un paisaje de vacas y de burros, adquirí *Confabulario* y *Varia invención* en un solo volumen» (60-61). Estos datos aparecen en el primer apartado. Luego, al inicio del segundo, se lee que en 1965 lo vio de lejos en el Teatro del Caballito, en los programas de Poesía en Voz Alta (61). Inmediatamente después aparece la dramatización de un diálogo, en el cual Carlos Monsiváis, tras haber leído uno de sus cuentos aparecidos en publicaciones estudiantiles, le dice: «—Deberías llevárselos a Arreola: va a publicar una nueva serie para jóvenes: los Cuadernos del Unicornio» (61). Tras responder Pacheco que no se atreve, pues le da pena, Monsiváis le propone concertar una cita y presentárselo (61). El relato continúa con el cumplimiento de la cita en un café en Melchor Ocampo que, según el autor, ya no existe. En el relato, Monsiváis no llega a la cita; sin embargo, Arreola aparece a los veinte minutos acompañado de su hijo Orso (62). Luego se narra una serie de datos; Pacheco subraya que no le quedó más remedio que autopresentarse y que Arreola pidió un Squirt. Según la narración, Pacheco entrega luego un fólder con dos cuentos a Arreola. Arreola los lee y, al terminar, le dice llanamente que los publicará. Pacheco, entonces responde: «—No sabe cuándo se lo agradezco [...]. Le suplicaría que [...] me hiciera usted el favor de revisarlos» (62). Sin embargo, Arreola se limita a decir que no hay nada que corregir, que están perfectos, tras lo cual «Se levantó y se fue con Orso» (62). El apartado cierra con el siguiente dato: «En noviembre de 1958 *La sangre de Medusa* apareció tal y como la escribí [...] junto a los *Sonetos de lo diario* de Fernando del Paso» (63). Estos sucesos registran el primer encuentro del autor con Arreola.

El tercer apartado inicia con lo que puede leerse como una porción de un diálogo entre Monsiváis y Pacheco. En él, aquel le explica a este que Arreola publicó su cuento sin modificaciones por haberle parecido de poca calidad y por la mala impresión que tuvo Arreola de él: «Le caíste muy mal a Arreola» (Pacheco, 2012: 63). Posteriormente, el apartado menciona las personalidades que fungieron como secretarios de Arreola. Al final de la sección, Pacheco

relata el cambio de actitud de Arreola para con él y su llegada al departamento de Elba y Lerma, en el cual se unió al «taller informal» de Arreola (64).

El cuarto apartado comienza exponiendo que Pacheco pasó los últimos años de su adolescencia (hasta los diecinueve años) en el taller. Posteriormente, expone que Arreola no cobraba y que vivía de los derechos de sus libros y de una beca del Colegio de México que Alfonso Reyes le consiguió a él y a otros escritores. Luego agrega que, a su llegada, Daniel Cosío Villegas suprimió las becas, con lo cual Arreola «se quedó sin ningún medio para mantener a su esposa y sus dos hijas» (Pacheco, 2012: 64-65). A continuación, menciona un hecho fundamental: «Henrique González Casanova, entonces director general de Publicaciones de la UNAM, acudió en auxilio de Arreola. Le compró los textos de un libro futuro que se iba a llamar *Punta de plata*» (65). Luego agrega dos datos sobre Héctor Xavier: «murió en el olvido y la miseria» y la nota —fuera de la cronología— «en los sesenta y los setenta lo visité en el edificio de Holbein [...]» (65). Retorna, después, a Arreola y a la secuencia cronológica, y expone que este gustaba de regalar «libros caros» y ofrecer «vinos y quesos franceses» en el taller (65). Vuelve entonces al tema de la beca: «El adelanto, que era el pago total de la edición, se agotó en poco tiempo» (65). Concluye con el siguiente resumen de datos: «Vencieron uno tras otro los *deadlines*, los últimos plazos para la entrega, y del libro no había una sola línea» (66).

El apartado número seis retoma, a manera de resumen, la forma en que, en el taller, pasaron de alimentos exóticos y costosos a otros más modestos: «La alimentación se ciñó a tostadas de camarón seco» (Pacheco, 2012: 67) elaboradas por la esposa de Arreola. La sección cierra con una divagación en torno a ese platillo, sobre el gusto que ambos —Pacheco y Rulfo— tenían por él y sobre el arrepentimiento posterior por haber aceptado la generosidad: «al engullir los prodigiosos milagros de camarón, despojábamos de su alimento a toda la familia Arreola» (67).

El apartado número seis, el último, relata la génesis de los textos que constituyeron *Punta de plata* y, posteriormente, *Bestiario*. Inicia con: «El último plazo vencía el 15 de diciembre de 1958 [...] si Arreola no entregaba los textos, la administración de la UNAM exigiría por medio de sus abogados que devolviera el dinero» (Pacheco, 2012: 67). Acto continuo relata y dramatiza un diálogo; a saber²:

² En este punto es relevante señalar una variación entre esta versión y la publicada en la revista *Tierra Adentro*. Como puede notarse, Pacheco señala que la fecha en que Arreola comenzó a dictar su obra fue el día 8 de

[...] el 8 de diciembre, ya con el agua al cuello, me presenté en Elba y Lerma a las nueve de la mañana, hice que Arreola se arrojava en su catre, me senté a la mesa de pino, saqué papel, pluma y tintero y le dije:
—No hay más remedio. Me dicta o me dicta. Arreola se tumbó de espaldas en el catre, se tapó los ojos con la almohada y me preguntó:
—¿Por cuál empiezo? Dije lo primero que se me ocurrió:
—Por la cebra (68).

La exposición de datos narrada prosigue: «Entonces [...] el *Bestiario* comenzó a fluir de sus labios» (Pacheco, 2012: 68). Luego agrega que «el 14 de diciembre escuché el final del libro», y en el siguiente párrafo resume: «Henrique González Casanova recibió el manuscrito el día señalado. A comienzos de 1959 la UNAM editó *Punta de plata* con los dibujos de Héctor Xavier» (69). Como dato final agrega que no se conservaron evidencias de lo ocurrido: «Destruí los originales a medida que los iba pasando a máquina [...]. Tampoco se me ocurrió rescatar de la imprenta las hojas que contenían sus modificaciones manuscritas» (69). Los sucesos narrados terminan aquí. El texto no: aún resta un breve segmento.

Hasta ahí llega lo relacionado con el nivel de crónica. En el siguiente nivel se organiza la sucesión de datos de la crónica para conformar un relato que ordena los hechos y los presenta como unidades de un espectáculo o un proceso de acontecimientos con un inicio, un medio y un fin distinguibles entre sí (White, 2014: 16). La crónica, como tal, es abierta, pues empieza cuando el cronista inicia su registro de los hechos. Por ello, el paso de la secuenciación de datos de la crónica a la organización de los hechos en un relato, se lleva a cabo mediante «la caracterización de algunos sucesos» en términos de motivos inaugurales, motivos de transición y motivos finales (6-17). Como puede apreciarse a partir de los segmentos citados arriba, el texto de Pacheco se torna relato en la medida en que se codifica en un proceso completo con un inicio, un desarrollo y un final. El autor teje su relato a partir de las relaciones entre los sucesos que expone. El proceso es el de jerarquizar las significaciones hasta revelar una coherencia formal comprensible en la serie de sucesos (White, 2014: 18). Así, podemos distinguir claramente los motivos inaugurales, los de transición y los finales.

Los motivos inaugurales están constituidos por aquellos sucesos que se exponen en los dos primeros apartados: desde que conoce a Arreola solo por sus textos hasta su entrevista con él. Los de transición se describen en los apartados tres, cuatro y cinco: su entrada al taller

diciembre a las 9 de la mañana. La versión de *Tierra Adentro*, publicada en 1998, ofrece datos distintos; a saber: «Sea como fuere, el 7 de diciembre, ya con el agua al cuello, me presenté en Elba y Lerma a las 8 de la mañana [...]» (Pacheco, 1998: 7). Esta variación no produce, sin embargo, cambios mayores en el relato. Más adelante se señalarán otras variaciones menores.

de Arreola, la compra a Arreola de un libro futuro (*Punta de plata*), la precaria situación económica de la familia Arreola, la urgencia por escribir el libro y el cambio de comidas costosas por comidas económicas dentro del taller. Los motivos finales aparecen en el sexto apartado. El momento cúlmine, el clímax del relato, tiene lugar cuando Arreola comienza a dictar a Pacheco. Lo antecedan el plazo del vencimiento y la exigencia, por parte de la UNAM y mediante abogados, de que Arreola devolviera el dinero. Lo suceden las fechas de culminación del libro y su posterior publicación. Los motivos inaugurales están caracterizados por introducir antecedentes generales acerca de la admiración que Pacheco siente por Arreola. Establecen un aura de expectativa en la relación entre el escritor novel y el consagrado. Los motivos de transición exponen una interacción más frecuente e íntima entre los autores, con la cual se permite al lector entrever, más de cerca, las condiciones cotidianas de vida del autor homenajeado. Los motivos finales son de tres tipos: primero se genera suspenso y expectativa; luego se realza el momento climático; y, finalmente, se relata el desenlace de vuelta a la calma.

El modo de narrar (tercer nivel) resulta, en gran medida, la característica más sobresaliente del texto. La significación y el sentido del discurso histórico dependen precisamente de la manera de tramar y de argumentar que emplea el historiador (White, 2014: 18-31). La perspectiva historiográfica de la cual partimos plantea cuatro formas de explicación por trama, las cuales se originan en la tradición literaria: el romance, la sátira, la tragedia y la comedia. Aquí es importante señalar que «Amanuense de Arreola» entreteteje dos tramas. Por una parte, está la trama del autor, José Emilio Pacheco; por la otra, la correspondiente a la génesis de *Bestiario*, la trama arreolina. Si bien, como se dijo, ambas líneas están entretetejadas y la primera no puede contarse sin la segunda, sí es posible distinguirlas.

La génesis de *Bestiario* aparece tramada como un romance. Como tal, presenta «la trascendencia del héroe del mundo de la experiencia, su victoria sobre este y su liberación final» (White, 2014: 19). El romance es «un drama del triunfo del bien sobre el mal, de la virtud sobre el vicio, de la luz sobre las tinieblas, y de la trascendencia última del hombre sobre el mundo» (19). Así, Arreola aparece representado como un héroe. A pesar de las vicisitudes económicas y de su aparente bloqueo creativo, fue capaz de una hazaña mayor: dictar, en muy poco tiempo, y «como si estuviera leyendo un texto invisible» (Pacheco, 2012: 68), una obra que se ha vuelto canónica. Por su parte, la experiencia vivencial de Pacheco aparece presentada como una comedia. Como tal, en ella «se mantiene la esperanza de un triunfo

provisional del hombre sobre su mundo por medio de la perspectiva de ocasionales *reconciliaciones*³ de las fuerzas en juego en los mundos social y natural» (White, 2014: 20). Las reconciliaciones que se presentan son de «hombres con hombres, de hombres con su mundo y su sociedad» (20); asimismo, al final «la condición de la sociedad aparece representada como más pura, más sana, y más saludable como resultado del conflicto entre elementos al parecer inalterablemente opuestos del mundo» (20). Se descubre que «esos elementos son, a la larga, armonizables entre sí» (20). Al inicio del relato, el autor se presenta a sí mismo como un joven ingenuo y torpe. El momento en que Monsiváis le dice que le cayó muy mal a Arreola, es una escena a todas luces risible, e incluso patética. No obstante, la situación mejora para luego complicarse hasta llegar al clímax de la narración. El atrevimiento del amanuense de decirle en su cara al maestro que no hay de otra, y exigirle que le dicte, se resuelve no solo de manera positiva, sino de forma extraordinaria y casi inverosímil.

Entre el tejido de estas dos tramas, puede distinguirse el modo de argumentación que emplea Pacheco, el cuarto nivel. La argumentación historiográfica puede ser de distintos tipos, a saber: formista, mecanicista, organicista, y contextualista. Pacheco opta por la forma contextualista. El historiador contextualista «procede aislando algún [...] elemento del campo histórico como sujeto de estudio» (White, 2014: 29) y procede a identificar los hilos que «unen el suceso a explicar con diferentes áreas del contexto» (29). Cabe señalar que «Los hilos son identificados y seguidos hacia afuera, hacia el espacio natural y social circundante dentro del cual el suceso ocurrió» (29). Asimismo, se tienden los hilos tanto hacia atrás como hacia adelante en el tiempo, para identificar orígenes, efectos e influencias (29).

Los orígenes, los efectos, las influencias, así como los mismos hilos que tiende Pacheco para contextualizar esta génesis, son literarios. Pero más que «historia literaria», como él mismo señala en el sexto apartado (Pacheco, 2012: 69), son historia (incluso sociología) de la literatura: agentes, productos y producciones, instituciones y programas relacionados con la literatura. Algunos de estos elementos, no obstante, no son de tipo historiográfico; más que historia, son ensayo literario, en la medida en que no se narran eventos, sino que se reflexiona acerca de diversos problemas.

El relato comienza precisamente con la construcción de un contexto, el cual, cabe señalar, establece una prolepsis. Así, empieza después del evento final. El entorno relatado es editorial: el autor menciona la *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*. Pacheco dice luego

³ Cursivas en el original.

que, en 1990, leyó en dicha publicación las siguientes palabras de Christopher Domínguez Michael: «Fue amanuense de Arreola» (Pacheco, 2012: 59). Acto seguido, describe, sin narrar, lo que aparece en forma de narración en el último apartado. En otras palabras, adelanta el final del relato; desde el inicio revela el clímax: «Todo se resume a una frase: *Bestiario*, obra maestra de la prosa mexicana y española, no es un libro escrito: su autor lo dictó en una semana» (59-60).

En términos generales, las relaciones entre agentes, productos y producciones, instituciones y programas del mundo literario mexicano que nuestro autor describe, aparecen como positivas. A pesar de que deja entrever que la situación económica mexicana en general (y en la vida literaria en particular) era poco favorable, el autor resalta el apoyo que brindaron tanto agentes como instituciones para el desarrollo de productos y producciones culturales a través de distintos programas. De hecho, *Punta de plata* fue creado de esta forma. Pacheco no deja de mencionar los nombres de los agentes y de las instituciones para destacar sus distintas aportaciones⁴.

Las instituciones benefactoras que menciona son la Universidad de Guadalajara, la librería del Fondo, Teatro el Caballito, El Colegio de México, Publicaciones UNAM y la misma UNAM. Los programas que se mencionan son el homenaje a Arreola, Poesía en voz Alta, las becas a escritores del Colegio de México, y la compra por adelantado de *Punta de plata*. Los productos y las producciones que encontramos son *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, *México en la cultura*, la *Revista de la Universidad*, *Cuadernos del Unicornio*, y *Memorias* del propio Arreola. Asimismo, aparece una referencia a Rubén Darío, Amado Nervo y a las crónicas de *La Nación* (Pacheco, 2012). A pesar de lo históricamente inconexo de esta referencia, Pacheco la utiliza a manera de comparación: «Cuando Rubén Darío estaba en malas condiciones algunos amigos generosos, como Amado Nervo, le escribieron sus crónicas para *La Nación de Buenos Aires*». Sin embargo, para Pacheco nadie podía escribir como Arreola (68).

Al utilizar las tramas del romance y la comedia con una argumentación contextualista, José Emilio Pacheco le da un significado y un sentido a su relato. Desde el contextualismo,

⁴ Entre los agentes (algunos de ellos ya mencionados) están Christopher Domínguez Michael, José Enrique Moreno Tagle, Erasmo Castellanos Quinto, Carlos Monsiváis, Sergio Pitol, Beatriz Espejo, Gastón Melo, Raymundo Ramos, Rubén Broido, Miguel González Avelar, Alfonso Reyes, Daniel Cosío Villegas, Henrique González Casanova, Héctor Xavier, José Revueltas, Fernando Benítez, Juan Rulfo, Vicente Leñero, Eduardo Lizalde y Fernando del Paso (Pacheco, 2012). Aquí cabe incluir una nota con respecto a una variación. En la versión de *Tierra Adentro*, Pacheco menciona tres agentes más que no aparecen en la versión de *Bestiario*: Carlos Fuentes, Jorge Ibargüengoitia y Marco Antonio Montes de Oca. Todos ellos aparecen en la versión como estudiantes/aprendices de José Enrique Moreno Tagle (Pacheco, 1998: 4).

los sucesos se explican mediante la revelación de las relaciones con otros sucesos en el entorno, por «la especificación de las interrelaciones funcionales existentes entre los agentes y las agencias que ocupan el campo» (White, 2014: 28). En términos de estas interrelaciones se explica la compra por adelantado a Arreola de un libro por parte de Henrique González Casanova, quien fungía entonces como director general de publicaciones de la UNAM (Pacheco, 2012: 65), precisamente cuando Daniel Cosío Villegas había suprimido las becas que Alfonso Reyes había conseguido a algunos escritores (64). Asimismo, el contextualista percibe el tiempo histórico como algo semejante al movimiento de las olas «en que algunas fases o culminaciones son consideradas como intrínsecamente más significativas que otras» (White, 2014: 29). La culminación de *Bestiario* en una semana, «ya con el agua al cuello» (Pacheco, 2012: 68), sobresale, precisamente como intrínsecamente más significativa que otra culminación literaria en el entorno. Es en ese contexto que la hazaña se cumple. Así como la trama en forma de romance da a esta culminación matices de hazaña heroica, la trama en forma de comedia añade tintes de humildad y modestia a la experiencia de Pacheco. Finalmente, la especificación de los distintos microcontextos descritos esboza su agradecimiento con la comunidad literaria mexicana, presentada como una hermandad en la cual los unos apoyan a los otros.

3. El problema de los géneros autobiográficos

En el contexto disciplinario de la tipología textual, se entiende por géneros a todos aquellos textos reconocidos y reconocibles por los miembros de la comunidad que los produce y utiliza. Son productos textuales que se utilizan en contextos específicos con intenciones también específicas. Así, una de las características definitorias de un género cualquiera es su función, incluso cuando la función comunicativa del género en cuestión no sea exclusiva del mismo. Otros géneros pueden compartir la misma función, lo cual ocurre no con poca frecuencia (Trosborg, 1997: 13). «Amanuense de Arreola» es ante todo un texto autobiográfico, aun cuando tenga como foco central relatar la génesis de otro texto, *Bestiario*, y la excepcional forma en que su autor lo dictó en apenas una semana. Pacheco lo narra como testigo directo, desde su propia memoria. Por lo tanto, en el contexto de la tipología textual, el relato se lee como una memoria.

En la crónica literaria, el cronista debe manejar con gran astucia los elementos de corte menos factual de su relato para lograr la credibilidad. Para ello ha de servirse de cierto dualismo que amalgama dos perspectivas aparentemente incompatibles: la primera y la tercera personas (Egan, 2001: 105). Esta voz híbrida, la tercera persona, caracterizada por presentarse ante el lector como un discreto testigo inquisitivo que reúne la evidencia para presentar los hechos, parece llevar las riendas del relato. Sin embargo, la primera persona, el testigo autobiográfico, es quien lo hace (108). La forma en que «Amanuense de Arreola» está relatado guarda una relación tan estrecha con esta dualidad que pareciera emparentarlo con la crónica literaria. No obstante, lo que hace el texto es servirse de este y otros recursos propios de la crónica para entretejerse como un texto autobiográfico.

Uno de los problemas de la memoria del testigo en el texto autobiográfico es que no es infalible. En otras palabras, en tanto que testimonio, «la memoria del testigo no es una simple cámara registradora, neutral y objetiva» (Morales, 2013: 13). En este sentido, el trabajo de la memoria de Pacheco «está condicionado, en la elección y el sentido de lo que recuerda, por múltiples factores» (13). En el caso específico de su relato, no es difícil distinguir que nuestro autor se muestra visiblemente condicionado por su admiración por Arreola. Sin embargo, dada la naturaleza de lo relatado, sobre todo en cuanto a que no hubo, al parecer, más testigos que pudieran desmentir el suceso central, no podemos más que asumir la veracidad de lo expuesto.

Las memorias, en tanto que géneros textuales, son reconocibles y distinguibles de otros géneros autobiográficos. Se caracterizan por estar escritas en prosa, además de que «no pertenecen al ámbito de la ficción o a las figuraciones mediatizadas por la intención poética» (Morales, 2013: 14). De forma paralela a lo que ocurre con la autobiografía, tienen determinadas condiciones de enunciación evidentes. En ambos géneros «narrador biográfico y autor coinciden, son el mismo» (14), con lo cual difieren de la biografía y de la narración de ficción. Además, el sujeto biográfico, el narrador-autor, está «habilitado, estructuralmente, para constituirse en testigo de lo que recuerda, y, por lo tanto y paralelamente, el discurso de la memoria, en un testimonio» (14). Sin embargo, la memoria se distingue de la autobiografía en un sentido cardinal: las autobiografías subrayan la vida individual del autor; narran, en cierta forma, la historia de la personalidad del autor. Por su parte, las memorias no intentan construir «la trayectoria de una subjetividad, la historia de un sujeto privado, las peripecias de una identidad “personal”» (15). En la memoria, el testigo «tiene conciencia de la importancia de

su testimonio para la sociedad en que vive, o, dentro de ella, de su interés para la historia de tales o cuales prácticas específicas (culturales, artísticas)» (15). Con ello, las memorias contribuyen a la conformación de una memoria colectiva, una memoria pública (15). Desde esta perspectiva, «Amanuense de Arreola» se constituye como una memoria.

Pacheco no intenta describir las peripecias de su identidad personal. Por el contrario, es consciente de la importancia de su relato para la historia de la literatura mexicana e hispanoamericana contemporánea. A través de su narración, contribuye, precisamente, a la formación de una memoria colectiva, en la cual *Bestiario* está recubierto por un halo de genialidad en más de un sentido. Un poco más arriba, se mencionó que algunos de los segmentos de «Amanuense de Arreola» no son de corte estrictamente historiográfico; es decir, no relatan sucesos. Estos segmentos, como se dijo, están más cerca del ensayo literario que del texto histórico propiamente dicho. Se mencionó, además, que algunos de estos mismos pasajes, son también característicos de la crónica literaria. Esta riqueza discursiva, en la cual se entrelazan recursos de distintos géneros textuales, no hace otra cosa que enfatizar la importancia del relato para la historia de la literatura, contribuyendo a la formación de una memoria colectiva en torno a *Bestiario*. Estos pasajes que hacen guiños a la crónica y al ensayo aparecen a modo de divagaciones reflexivas que surgen durante la narración de sucesos.

En el primer apartado, justo después de mencionar que *Bestiario* es una obra dictada por su autor en solo una semana, Pacheco lanza la siguiente reflexión: «Otros hubiéramos necesitado de muchos borradores para intentar aproximarnos a lo que en Arreola era tan natural como la respiración. A la distancia de los años transcurridos, esta inmensa capacidad literaria me admira tanto como entonces» (2012: 60). En el siguiente apartado, el número dos, Pacheco reflexiona sobre las siguientes cuestiones:

Nunca ha dejado de asombrarme nuestra irresponsabilidad. Un niño o una niña pasan una década de cinco horas diarias ante el piano antes de atreverse a dar un concierto para los amigos de su familia. Nosotros hacemos un primer intento y nos empeñamos en que nos publiquen, nos elogien y de ser posible hasta que nos paguen (60).

Ambas reflexiones pueden leerse como observaciones de un *yo* francamente autobiográfico, propio de la crónica literaria. Mediante este recurso, el narrador asume una postura confesional, desde un punto de vista expresamente personal, en la cual se intercambia una noción de Verdad con mayúscula por la complicidad de una sinceridad falible (Egan, 2001:

118-19). Así, al dejarlo juzgar por sí mismo, Pacheco vuelve al lector un cómplice que inevitablemente acepta sus ideas. La primera reflexión le permite subrayar la importancia de dar a conocer la genialidad literaria de Arreola. Con la segunda, logra enfatizar la ardua labor que suponen las artes para llegar a la magistralidad y, con ello, señala el rumbo para la memoria colectiva con respecto a cómo debemos pensar las artes en general y la obra arreolina en particular.

Unas páginas más adelante, en el cuarto apartado, Arreola vuelve a insertar varias divagaciones/reflexiones. En la primera, al hacer referencia a la deplorable forma en que murió Héctor Xavier, hace un llamado a la mencionada memoria colectiva para el reconocimiento de la obra del pintor e ilustrador: «Me pregunto si alguna vez Héctor Xavier será rescatado, si hallará admiradores que hagan con él lo que otros hicieron por Revueltas» (Pacheco, 2012: 65). Más adelante, dentro del mismo apartado, aparece una reflexión a propósito de la inminencia de la fecha en que Arreola debía entregar el libro:

Ahora comprendo la angustia de Arreola. Mientras más perentoria es la urgencia de entregar un texto más imposible se vuelve el sentarse a escribirlo. Se han publicado volúmenes enteros para explicar el llamado *writer's block*. Todas las explicaciones son plausibles y ninguna satisfactoria: temor al rechazo, deseo de perfección, ansiedad de no estar a la altura de lo que se hizo antes, autocastigo al privarnos de la actividad que más satisfactoria nos resulta... Las hipótesis no tienen fin (66).

Este listado de posibles motivos para el bloqueo escritural, para la imposibilidad de crear, enfatiza de nuevo la dificultad de haber dictado el libro en solo una semana. Cabe señalar que ambas reflexiones también se caracterizan por estar enunciadas a manera del *yo* francamente autobiográfico arriba discutido. Pacheco prosigue con su divagación:

Edmund Wilson dice: No se debe tener piedad con el escritor que no escribe. Todo es una falla del carácter y de la voluntad y no merece clemencia ni mucho menos elogio. Me parece que el bloqueo es una situación infernal, el precio que pagamos por habernos dedicado a escribir, y no me atrevo a censurar a nadie que se encuentre en esas arenas movedizas (66).

Con estas palabras (también propias del *yo* autobiográfico) concluye el apartado, aunque no la reflexión. Sin embargo, el lector no lo sabrá sino hasta el sexto apartado. En él concluye sus consideraciones acerca del problema del bloqueo creativo: «Contra lo que se supone, el bloqueo no es la imposibilidad de escribir, sino de sentarse a hacerlo» (Pacheco, 2012: 60). Este es el último segmento ensayístico antes del suceso climático en el que Pacheco exige a

Arreola que le dicte. En resumen, estas referencias, divagaciones y reflexiones en torno al bloqueo creativo apuntan hacia lo mismo: por una parte, buscan subrayar la disciplina necesaria en la creación; por otra, intentan enfatizar el talento y la genialidad de Arreola.

El relato cierra precisamente con un segmento de esta índole. Empero, a diferencia de los anteriores, este último bloque no se caracteriza por la enunciación propia del *yo* autobiográfico de la crónica. En cambio, es más próximo a un recurso mediante el cual el narrador devela una humildad extrema que raya en una severa autocrítica (Egan, 2001: 115-16). Su construcción es a la vez sutil y escandalosa, además de jocosa y tierna, y en su brevedad nos presenta una escena imaginaria que resume el homenaje. Es una escena futura que tiene como centro al mismo Pacheco; sin embargo, este solo es el centro de atención en la medida en que su vida coincidió con la de su homenajeado: «Gracias a esos días finales de 1958 siento que mi paso por la tierra quedó justificado. Cuando entre al infierno y los demonios me pregunten: —Y usted, ¿qué fue en la vida?, podré responderles con orgullo: —Amanuense de Arreola» (Pacheco, 2012: 69).

4. La paratextualidad

En *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, André Lefevere señala que existen individuos que, a pesar de no escribir literatura, la reescriben. Estos individuos se encuentran entre el autor y el lector y tienen a su cargo la recepción general, así como la supervivencia de obras literarias (1992: 1). Sus trabajos, sus reescrituras, se encuentran en formatos reconocibles y, aunque no sea siempre evidente o consciente, tienen la intención de intervenir en la forma y en la medida en que un determinado público perciba una obra o un autor. Los ejercicios de crítica, las reseñas, las historiografías, las antologías y las traducciones son solo algunos de ellos (Lefevere, 2000). Si bien Pacheco fue también, y principalmente, un creador, un autor de literatura, «Amanuense de Arreola» es, indiscutiblemente, un texto de esta índole: una reescritura. Y su intención primera, según se ha venido mostrando, es la de influir en la manera en que percibimos *Bestiario* de Arreola. Además de ser una reescritura, en términos de Lefevere, el texto pachequiano se inserta dentro de la categoría textual que se ha venido a reconocer como paratexto.

Según el mismo Pacheco, «Amanuense de Arreola» surgió como una presentación: «no me pareció indiscreto divulgarla dentro de un homenaje a Juan José Arreola en la Universidad de Guadalajara (1992). Él estaba presente y añadió datos que yo ignoraba o había olvidado»⁵ (Pacheco, 2012: 59). Posteriormente, como ya se mencionó, el texto apareció en la revista *Tierra Adentro* en 1998 (4-7). Luego apareció en la revista *Proceso*, el 9 de diciembre de 2002 (78-79). Finalmente, desde 2006, aparece en *Bestiario*, de Juan José Arreola (59-69). Entre la versión de *Tierra Adentro* y la de *Bestiario*, hay una serie de diferencias. Sin embargo, son menores y no alteran el texto de forma significativa. Lo que resulta significativo es el paso de un medio a otro.

«Amanuense de Arreola» es el título del relato. No obstante, el texto aparece, desde 2006, en la edición de *Bestiario* de la Editorial Planeta Mexicana de Joaquín Mortiz, bajo el rótulo de «Postfacio». En apariencia, este difiere del prefacio solo en que, evidentemente, este antecede al texto principal mientras que aquel es posterior a él. Sin embargo, el postfacio no tiene las dos funciones cardinales del prefacio: «retener y guiar al lector, explicándole por qué y cómo debe leer el libro». Así, el postfacio se limita a tener «una función curativa, o correctiva» (Genette, 2001: 203). En términos generales, constituye una invitación a dialogar con el lector acerca del texto, por la obvia razón de que el lector ya lo conoce y ya solo resta compartir impresiones (202).

Tanto el prefacio como el postfacio pueden haber acompañado a la obra en su primera edición. Sin embargo, cuando aparecen en ediciones posteriores a la primera, tanto las funciones de uno como del otro cambian. Según Genette, el prefacio ulterior (cuando se incluye en ediciones posteriores a la primera) puede funcionar como lo que en inglés se conoce como «*afterthought*» (Genette, 2001: 204). Al aparecer de forma tardía, el prefacio y el postfacio ulteriores funcionan entonces de forma similar; constituyen, ante todo, una respuesta a las reacciones iniciales del primer público y de la crítica (204). De esta forma, «Amanuense de Arreola», al aparecer de forma tardía a modo de postfacio, funge como una invitación a dialogar con el lector sobre *Bestiario*, a la vez que enriquece las reacciones que ya han tenido el público y la crítica. Es importante hacer énfasis en lo que se ha venido señalando: «Amanuense de Arreola» no fue escrito con la intención de aparecer como postfacio, ulterior o no, de *Bestiario*. Su inclusión en la edición arreolina es posterior.

⁵ El dato aparece así desde la versión de *Tierra Adentro* (Pacheco, 1998: 4).

Lo pertinente ahora es revisar su carácter de invitación al diálogo: el modo en que modifica la percepción que se ha tenido de *Bestiario*. Pero hay otro punto a considerar: la forma en que su inclusión como parte de esa obra modifica la concepción que se tiene del mismo José Emilio Pacheco y de su obra. En su carácter de invitación al diálogo, «Amanuense de Arreola» no intenta señalar las virtudes literarias de *Bestiario*. No describe sus características sobresalientes ni ofrece dilucidaciones críticas. En sentido estricto, no reescribe la obra mediante interpretaciones ni pone al alcance de quien se adentra en ella alguna forma novedosa de abordarlo. Sin embargo, sí modifica la percepción que de él tenemos. *Bestiario* es una obra breve. Todas las obras de Arreola lo son. Aun así, la asombrosa forma en que su autor la creó, así como la ingeniosa y aparentemente modesta manera de relatar el suceso por parte de Pacheco, nos obliga a redimensionar la genialidad de su autor. No nos dice por qué la obra es extraordinaria; nos cuenta la forma extraordinaria en que se escribió una obra que ya sabemos que lo es.

Por otra parte, la idea que tenemos del mismo José Emilio Pacheco y de su obra también se ve afectada. Quizá no en términos de modificación, de cambio, pero sí de confirmación y énfasis. La obra de José Emilio Pacheco recibió desde sus inicios un reconocimiento indudable. La aparición de sus textos, en momentos iniciales de su carrera, en antologías como *Poesía en movimiento* (1966), así como los más recientes trabajos de crítica y de investigación mexicanos, como *José Emilio Pacheco: perspectivas críticas* (2006), e interculturales, como *José Emilio Pacheco and the Poets of the Shadows* (2001), han contribuido a dicho reconocimiento. A ello se suman la vasta y significativa lista de premios y distinciones que acumuló a lo largo de su trayectoria. Para 2006, año en que «Amanuense de Arreola» aparece como postfacio de *Bestiario*, Pacheco es ya un escritor consagrado. Sin embargo, la forma en que relata «Amanuense de Arreola» lo hace ver como un individuo extremadamente sencillo.

Precisamente en el prólogo a *José Emilio Pacheco: perspectivas críticas*, Pol Popovic describe este rasgo de Pacheco haciendo referencia a un «tejido humanístico que José Emilio ofrece con toda modestia en su testimonio literario» (2006: 9) y a lo que llama «La fuerza del humanismo de Pacheco» (10). Por su parte, Hugo Verani hace alusión a un rasgo de la narrativa pachequiana en el cual «vivencias, acciones y reacciones humanas son transformadas en una respuesta ética y estética» (2006: 11). Así, la figura de José Emilio Pacheco se ha constituido como la de un intelectual modesto con una gran sensibilidad y un gran sentido humanístico. En Pacheco, ética y estética son las dos caras de la misma moneda. En «Amanuense de

Arreola» no hace sino confirmar este retrato. La escena final hace todo esto de una manera sucinta. De esta forma, a través de una charla con un amigo, Pacheco nos cuenta su relato. Empero, la modestia con la cual lo narra nos deja la impresión de haber conversado con un amigo de una gran calidez humana, con un intelectual contradictoriamente sencillo. Nuestra percepción de ambos se ve afectada positivamente. Queremos leerlos más a los dos.

5. Los mecanismos del relato

Para concluir el discernimiento con respecto a los mecanismos de significado y función de nuestro texto, pasaremos, como acto final, a la indagación de corte estilístico. Para ello enfocaremos nuestra atención en aquellos rasgos del texto que conforman una red de correlaciones sistemáticas (Berman, 2009: 51).

En su narrativa de ficción, Pacheco concebía las relaciones entre el acto creativo y la cotidianidad de dos formas distintas. Una de ellas estaba ligada a la predisposición imaginativa. En la otra «la rememoración del pasado, contrapone la versión objetiva y subjetiva de una misma circunstancia vital, integrando el acontecer individual al imaginario cultural mexicano» (Verani, 2006: 11). Nuestro texto, a pesar de no ser ficción, comulga con esta visión del texto narrativo. Pacheco contrapone hechos comprobables, como los referidos en secciones anteriores de este trabajo, con su versión expresamente subjetiva de los mismos acontecimientos. Con ello, logra integrar su testimonio vivencial, su experiencia personal, al imaginario cultural mexicano, e incluso, como ya se sugirió anteriormente, al imaginario literario internacional.

Por otra parte, la obra literaria de Pacheco tiene una serie de rasgos muy evidentes. Su poesía se caracteriza por evadir «todo discurso grandilocuente, toda solemnidad, toda importancia» (Gordon, 1990: 255). El lenguaje es límpido y sin preciosismos ni pirotecnia verbal. En sus poemas se lee «el tono coloquial de lo cotidiano» (255). Es una poesía que puede definirse como «una antipoesía conversacional» (Torres, 2006: 119). Su narrativa, a su vez, responde coherentemente a esta visión de la literatura: «El diálogo, la narrativa y el comentario reflexivo» se presentan como «tres elementos fundamentales en los textos de José Emilio Pacheco» (Popovic, 2006: 10). Precisamente estos tres elementos fundamentales son los

que caracterizan «Amanuense de Arreola», con una pequeña variación que señalaremos más adelante.

Ya se describió arriba la construcción de la trama mediante el romance y la comedia. La reflexión aparece expuesta mediante el tipo de argumentación contextualista y a través de los segmentos ensayísticos que se discutieron antes. Los diálogos con Carlos Monsiváis, con Rubén Broido y con el mismo Arreola, abonan a la verosimilitud de la narración, y enriquecen el relato con un toque de humor. Estos diálogos no son registros infalibles. Prueba de ello es que el mismo Pacheco editó uno de ellos. En la versión de *Tierra Adentro*, Carlos Monsiváis dice «—Perdóneme. Lo siento: la cita fue un desastre» (Pacheco, 1998: 5). Ya en *Bestiario*, encontramos que sus palabras son distintas: «—Lo siento. La cita fue un desastre» (Pacheco, 2012: 63). A pesar de esta nimia inconsistencia, la inclusión de estos diálogos y el lenguaje con el cual están contruidos producen una amalgama en la que la objetividad histórica y la subjetividad literaria son indiscernibles. Hasta aquí, podemos vislumbrar que las relaciones entre estos tres elementos construyen el hecho central del relato. Tienen de verosimilitud y realismo literarios su facticidad y validez histórica. Pero el texto estaría incompleto sin el final, el cual se construye a partir de elementos diametralmente opuestos.

Hay, como se dijo, otra tendencia en la narrativa pachequiana, la cual se caracteriza por elementos que van más allá de lo real: «En lugar de congruencia, Pacheco introduce hechos inverosímiles que proyectan un orden estable y verificable hacia una superrealidad insólita, consolidándose en el dominio de lo imaginario» (Verani, 2006: 11). Así, Pacheco concluye su relato con la escena final imaginaria y futura en la cual el escenario es el infierno y sus interlocutores son demonios. Este recurso no resta verosimilitud a todo lo anterior. En este relato, como en sus narraciones de ficción, «lo fantástico compensa carencias, pérdidas, sueños o deseos» (29). Volvemos a la modestia del autor: su paso por la tierra está más que justificado por su obra. Sin embargo, la cúspide de su homenaje se encuentra ahí, en esa escena con la que niega la grandeza de su propia obra para enaltecer la obra de alguien más: «—Y usted, ¿qué fue en la vida» preguntan los demonios; a lo que Pacheco agrega «podré responderles con orgullo: —Amanuense de Arreola» (Pacheco, 2012: 69).

6. Conclusiones

Pacheco crea un relato personal para dar testimonio de los sucesos de la vida de otro autor. Recíprocamente, relata a su vez su propia experiencia individual. Al aparecer como postfacio de *Bestiario*, «Amanuense de Arreola» se vuelca sobre la obra que celebra. Al hacerlo, el mismo *Bestiario* se vuelca sobre su postfacio y se apoya en él para erigirse aún más alto. Así, *Bestiario* celebra el texto que lo celebra. Desde este punto de vista, el texto pachequiano se ha vuelto parte esencial del texto arreolino. Si «Amanuense de Arreola» carece de sentido sin *Bestiario*, este no significa lo mismo para la historia de la literatura sin aquel. A pesar de ser un texto derivativo, secundario, accesorio, su aparición como postfacio lo vuelve complemento justo de la obra.

Como nota final, proponemos una última reflexión irónica: en *Bestiario*, el texto titulado «Prólogo» no es tal, al menos no cabalmente. No lo es en sentido estricto por la sencilla razón de que no cumple con todas las funciones que establece Genette: retener al lector y guiar su lectura, dándole explicaciones de por qué leer el libro. Es, en realidad, un texto más en la serie, el inicial; tiene nombre de paratexto, pero no lo es enteramente. La diferencia entre él y el resto la constituye precisamente la única característica que sí es propia de un prólogo: esboza, de forma muy sutil, la manera en que el resto de la obra será leída. Así, *Bestiario* tiene un prólogo, a cargo de su autor, que no es lo que dice ser totalmente; y tiene un postfacio que no lo era de inicio. Sin embargo, ambos «Prólogo» y «Amanuense de Arreola» son el marco sin el cual la obra parecería, ahora, incompleta.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARREOLA, Juan José (2006): *Bestiario*, México D.F., Editorial Planeta Mexicana.
- BERMAN, Antoine (2009): *Toward a Translation Criticism: John Donne*, Kent (Ohio), Kent State University Press.
- CORTÁZAR, Julio (2003): *La vuelta al día en ochenta mundos*, vol. 2, México D.F., Siglo XXI Editores.
- DORRA, Raúl (2006): «Pacheco se pregunta cómo pasa el tiempo», en Pol Popovic Karic y Fidel Chávez Pérez (eds.), *José Emilio Pacheco: perspectivas críticas*, México D.F., Siglo XXI Editores, pp. 53-70.

- EGAN, Linda (2001): *Carlos Monsiváis: Culture and Chronicle in Contemporary Mexico*, Tucson (Arizona), The University of Arizona Press.
- FRIS, Ronald J. (2001): *José Emilio Pacheco and the Poets of the Shadows*, Cranbury (New Jersey), Associated University Presses.
- GENETTE, Gerard (2001): *Umbrales*, México D.F., Siglo XXI Editores.
- GORDON, Samuel (1990): «Los poetas ya no cantan ahora hablan (aproximaciones a la poesía de José Emilio Pacheco)», *Revista Iberoamericana*, 56, 150, pp. 255-266. Disponible en línea: [<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/rt/captureCite/4683/4847>] (10/01/2020).
- LEFEVERE, André (2000): «Mother Courage's Cucumbers: Text, System and Refraction in a Theory of Literature», en Lawrence Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*, New York, Routledge, pp. 233-249.
- (1992): *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, New York, Routledge.
- LOZANO HERRERA, Rubén (2006): «Memoria, novela e historia: las batallas en el desierto y algunas posibilidades de acercamiento al estudio del pasado», en Pol Popovic Karic y Fidel Chávez Pérez (eds.), *José Emilio Pacheco: perspectivas críticas*, México D.F., Siglo XXI Editores, pp. 138-153.
- MORALES, Leonidas T. (2013): «Memoria y géneros autobiográficos», *Anales de literatura chilena*, 19, pp. 13-24. Disponible en línea: [<https://repositorio.uc.cl/bitstream/handle/11534/7330/000612623.pdf?sequence=1&isAllowed=y>] (10/01/2020).
- PACHECO, José Emilio (1998): «Amanuense de Arreola. Historia del *Bestiario*», *Tierra Adentro*, 93, pp. 4-7.
- : «Amanuense de Arreola», *Proceso*, 9 de diciembre de 2002, pp. 78-79.
- (2012): «Postfacio. Amanuense de Arreola», en Juan José Arreola, *Bestiario*, México D.F., Editorial Planeta Mexicana.
- PAZ, Octavio *et al.* (1991): *Poesía en movimiento, México 1915-1966*, México D.F., Siglo XXI Editores.
- POPOVIC KARIC, Pol (2006): «Prólogo», en Pol Popovic Karic y Fidel Chávez Pérez (eds.), *José Emilio Pacheco: perspectivas críticas*, México, D.F., Siglo XXI Editores, pp. 9-10.
- TORRES, Daniel (2006): «Preocupaciones de fin de siglo en la poesía reciente de José Emilio Pacheco», en Pol Popovic Karic y Fidel Chávez Pérez (eds.), *José Emilio Pacheco: perspectivas críticas*, México D.F., Siglo XXI Editores, pp. 119-137.
- TROSBORG, Anna (1997): «Text Typology: Register, Genre and Text Type», en Anna Trosborg (ed.), *Text Typology and Translation*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, pp. 3-23.

VERANI, Hugo J. (2006): «José Emilio Pacheco: umbrales de lo fantástico», en Pol Popovic Karic y Fidel Chávez Pérez (eds.), *José Emilio Pacheco: perspectivas críticas*, México D.F., Siglo XXI Editores, pp. 11-29.

WHITE, Hayden (2014): *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.