

## Ética y estética de *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco

GUSTAVO LESPADA

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

RESUMEN: Este artículo explora las diferentes estrategias discursivas en *Morirás lejos* con el fin de mostrar cómo se incorporan en la novela de José Emilio Pacheco los registros de la historia y diversos elementos intertextuales inseparables de la ficción. Para Gustavo Lespada, dicha obra “es mucho más que una compilación o resumen de unos cuantos libros y documentos sobre la diáspora y el holocausto. Además de ser un elaborado producto estético, es un instrumento de análisis político vigente que recurre a los crímenes del fascismo y a la investigación sobre la historia para juzgar el presente y estimular el uso de la memoria como actividad de aprendizaje y prevención”.

*ABSTRACT: This article explores different discourse strategies in Morirás lejos with the purpose of showing how the historical records and diverse inseparable-from-fiction intertextual elements are incorporated in the novel of José Emilio Pacheco. For Gustavo Lespada, Morirás lejos “is more than a compilation or summary of a few books and documents about the diaspora and holocaust. In addition to being an elaborate aesthetic product, this novel is an instrument of political analysis still in force which recurs to fascist crimes and to the investigation of history in order to judge the present and to stimulate the use of memory as activity for learning and prevention”.*

Literatura Mexicana

XII.2 (2001.2), pp. 179-218

## Ética y estética de *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco

Articular históricamente lo pasado no significa conocerlo "tal cual ha sido". Significa adueñarse de un recuerdo de la forma en que relumbra en un instante de peligro.

Walter Benjamin

Para estos sobrevivientes recordar es un deber: éstos no quieren olvidar, y sobre todo no quieren que el mundo olvide, porque han comprendido que su experiencia tenía sentido y que los campos no fueron un accidente, un hecho imprevisible de la historia.

Primo Levi

INTRODUCCIÓN: MÉXICO, 1967

CADA VEZ que un nuevo contingente de estudiantes tiene contacto con *Morirás lejos*<sup>1</sup>, vuelvo a percibir en ellos aquél desconcierto de mi primera lectura: la experiencia esquizoide de su apertura, los cortes abruptos y la ramificación de las hipótesis, los registros disímiles del testimonio y la anécdota incierta de "Salónica", la convivencia promiscua de detalles íntimos del acto creativo con la falta de información sobre las fuentes históricas o los enigmáticos ideogramas que preceden cada capítulo. Y cada vez que veo a los alumnos superar los escollos y avanzar entusiasmados ante las posibili-

<sup>1</sup> Salvo indicación contraria, las citas responden a la edición de Montesinos (1980), la cual sigue fielmente a la segunda edición corregida por el autor, México: Joaquín Mortiz, 1977.

dades del texto, vuelvo a corroborar aquello de que *sólo lo difícil es estimulante*.

Esta complejidad estructural que hemos señalado puede haber sido uno de los motivos de la escasa repercusión que tuvo la novela en 1967, limitada a un público iniciado, lo que también se comprueba en su magra edición de cuatro mil ejemplares frente a las tiradas de decenas de miles de los títulos del *boom*, o en que tuvieran que pasar diez años antes de que volviera a imprimirse.

La segunda edición incorpora abundantes correcciones del autor que, si bien no modifican sustancialmente la versión original, están en el orden del pulimento formal y la actualización del contexto —esto es claro en las modificaciones del periódico y los avisos que lee Alguien—, a la vez que refuerzan algunos aspectos como la toma de partido por las víctimas así como una mayor exaltación de la resistencia judía del gueto de Varsovia<sup>2</sup>. Otras apuntan a subrayar las identificaciones o *contaminaciones* del ámbito de la ficción con el de la historia. Así, mientras en la primera versión de “Diáspora XXIII” se mencionaba “un sirio” descubierto mientras buscaba joyas entre los excrementos, en la segunda se opta por “alguien fue descubierto cuando sacaba joyas de sus excrementos”, el cambio introduce (aunque en minúsculas) al indeterminado protopersonaje de la ficción en el registro de la historia de Josefo. Un caso similar puede verse en “Grossaktion: 6. Relato de un testigo presencial” en que el original “acaso... un delator” es sustituido por “Alguien, bajo tortura, informó” (49). Otras modificaciones parecerían destinadas a resaltar la responsabilidad de los nazis, sustituyendo formas impersonales por conjugaciones activas.

<sup>2</sup> Un ejemplo de esto puede verse en “Grossaktion: 3. Informe de un sobreviviente” (p. 43 de la 1ª edición de Joaquín Mortiz), en el que se incorporan párrafos enteros con más información sobre el gueto, en su segunda edición.

En una conversación reciente Noé Jitrik contaba las circunstancias que lo llevaron a ser un lector privilegiado del manuscrito inédito de Pacheco, cuando coincidieron en La Habana en enero de 1967, con motivo de las celebraciones del centenario de Rubén Darío. Cuenta Noé que en una habitación contigua a la suya estaba José Emilio dándole los últimos retoques a su libro, y que al enseñárselo despertó de inmediato su interés, tanto en el aspecto temático como por sus planteos estructurales. Cuando posteriormente al publicarla se la enviara —Jitrik en ese momento residía en Francia— nos relata que había percibido en esta novela una articulación estética formidable de los problemas que por entonces preocupaban a la efervescente teoría literaria. Unos años después, cuando organizara el curso de Literatura Iberoamericana en la Universidad de Buenos Aires, le pareció muy adecuado para sus objetivos críticos elegir textos cuya propuesta pudiera sacudir la atención de los estudiantes e instalar ejemplos de escritura nueva, sobresaliente, que rompiera el confinamiento tradicionalista del ámbito académico.

Mi propio trabajo con la novela me había llevado a la revisión de testimonios sobre los campos nazis, tal vez en un intento inconsciente de reponer el *corpus* no especificado por Pacheco. Pero ante la consideración de la problemática del holocausto, Noé Jitrik prefiere hacer hincapié en el procedimiento más que en la relación directa con el referente; no sólo en la manera original con que se establece la serie romanos-inquisidores-nazis, sino en la morfología singular de *Morirás lejos*: el modo de trabajo —señala Jitrik— es lo específico, lo que permite que el libro tenga una extraordinaria actualidad y, por tanto, que pueda continuar siendo operativo en el ámbito de la referencia. Esta reflexión que roza el problema del valor estético y su proyección en la sociedad me hizo recordar otra de Adorno sobre la categoría de vulgaridad en

el arte, entendida como opuesta a la estetización, como estigma del desplazamiento y marca de condición subalterna respecto de un poder excluyente. “En lo vulgar reaparece lo reprimido” —dice Adorno— “y con las huellas de la represión”. El arte claudica cuando se vulgariza, cuando por oportunismo o torpeza recurre a la “conciencia deformada” y estimula esa deformación. Esto no significa que existan temas vulgares, sino que la vulgaridad reside en la relación con que se los trabaja (Adorno 1984 311-315).

Voy a partir de estos conceptos para exponer mi asedio a la novela en el cruce entre ética y estética, postulando una profunda confraternidad entre ambos órdenes, una especie de conjunción en que la actitud ética crece en relación directa con el trabajo estético.

## 1. LA (DES)ESTRUCTURA

Al no necesitar fundamentar sus verdades —puesto que no aspira a enunciados universales corroborables empíricamente—, la literatura conforma su especificidad en una tensión paradójica entre la circunstancia social e histórica y una actitud deliberadamente autónoma<sup>3</sup>. Es este último rasgo, es esta emancipación arisca y revulsiva la que la lleva a nadar contra la corriente, a decir lo indecible, a escudriñar por debajo de las saturaciones de lo obvio. Actividad transgresora en la que produce el valor estético y encuentra también su manera de ser social. Yo diría que *Morirás lejos* es un texto literario que asume y despliega explícitamente esta autonomía, a la

<sup>3</sup> Es interesante constatar que en una teoría sociológica como la de Galvano della Volpe (1966) la autonomía del lenguaje literario adquiere rango de especificidad frente al discurso de las ciencias. Organicidad semántica de la literatura: la verdad estética se basta a sí misma, a su propia palabra, en tanto que ninguna palabra de científico podría jactarse de esto.

vez que se propone dismantelar la disyuntiva verdad-ficción en un gesto que incorpora complejidad y espesor a la novela histórica tradicional<sup>4</sup>. Como lo señalara Noé Jitrik, la teoría que aquí se sustenta es la de que todo texto es inverosímil y que en esa inverosimilitud reside su verdad, rompiendo con el concepto tradicional de verosimilitud<sup>5</sup>. Para decirlo con un repliegue del propio texto de Pacheco —que funciona como una *mise en abyme*—, la obra de teatro “Salónica” resulta ser una celada para atrapar a un verdugo, de igual forma opera *toda* la novela: en las redes conjeturales de su trama (trampa) queda capturada una verdad inconjeturable (50-55).

Si bien a la pregunta por la ontología del texto (¿qué es *Morirás lejos?*) asumimos que se trata de una novela porque circula como tal, sin otra fundamentación más convincente debido a la ruptura radical que realiza en las convenciones del género. La organización del material narrativo pareciera responder a un *principio de indeterminación*, algo así como un paradójico sentido *deestructurante* estructurando toda la obra: la falta de unicidad en la trama, la irrupción de elementos extraños como diálogos sueltos o recortes periodísticos presentados por la técnica del collage, la disposi-

<sup>4</sup> Como ejemplos de esta complejidad en el tratamiento del material histórico destacamos: el enunciado paradójico que recae sobre el *télos* de la obra, de “tocar la verdad mediante una ficción, una mentira” (152), y la afirmación —bajo la forma de diálogo— del carácter “inverosímil” del relato, de “toda historia escrita” (124).

<sup>5</sup> Clase de Noé Jitrik sobre *Morirás lejos* (1973): tradicionalmente la verosimilitud establecía las condiciones de verdad. Por el contrario —señala Jitrik— aquí la verdad del texto se establece desde su proclamada ficcionalidad e inverosimilitud. Quiero destacar la trascendencia epistemológica de este concepto de la ficción operando con la verdad que también aparece en una entrevista realizada a Foucault en 1977, “Les rapports de pouvoir passent a l’interieur des corps”, incluida posteriormente en *Microfísica del poder* (1992 162). Un tratamiento interesante de este aspecto es el que efectúa Juan José Saer en *El concepto de ficción* (1998 10-12).

ción lírica de la pulpa verbal, la carencia de personajes con nombres y rasgos definidos, la duda que difumina las figuras apenas esbozadas. Las conjeturas contradictorias funcionan como líneas de fuga del sentido, provocando una actividad de lectura en permanente estado de pérdida, y esto también nos dice algo.

Al hundir su narrativa en el holocausto<sup>6</sup> el texto efectúa un verdadero descenso a los infiernos, pero su catábasis es política, hay una política escrituraria consecuente, imbricada con los planteos morales que lo atraviesan y lo generan. El lector puede verse tentado a exaltar el aspecto visionario, en la alerta profética sobre los rebotes del nazismo, pero antes que hablar de la literatura como la Casandra de la historia me parece más acertado atribuir las predicciones (como la de que los servicios de seres como eme volverían a ser requeridos por los gobiernos) a su actividad reflexiva<sup>7</sup>. Años después, las dictaduras fascistas de América Latina convertirían en realidad estos temores: los testimonios del *Nunca más* en la Argentina sólo pueden compararse con los de los escasos sobrevivientes de los campos de exterminio o de las torturas de la Gestapo<sup>8</sup>. Lo cual quizás esté reivindicando otra característica del

<sup>6</sup> Mantengo el término empleado por Pacheco a pesar de compartir los fundamentos etimológicos (cierta idea de aceptación vinculada al *sacrificio* de connotaciones religiosas en “holocausto”) que se esgrimen a favor de la sustitución por *shoá* (exterminio), debido a la escasa difusión de éste último.

<sup>7</sup> “eme no duda de que sus servicios volverán a ser utilizados” (*Morirás lejos* 107).

<sup>8</sup> Sigla compuesta por las primeras letras del alemán *Geheime Staats Polizei* (Policía Secreta del Estado). La tortura “científica” de la Gestapo, destinada a desalentar cualquier resistencia posible, incluía: “flagelación o garrotazos, golpes y patadas hasta reventar los riñones, inmersión de cabeza en aguas fecales, transmisión de corriente por electrodos fijados en el sexo y el ano, exploración vaginal o anal por instrumentos de hierro al rojo vivo, maceración testicular, izamiento por ganchos y poleas, soldadura autógena aplicada directamente a la piel” (*Morirás lejos* 111).

discurso literario: a pesar de no requerir —como exigencia intrínseca— el fundamento de sus verdades, puede optar por demandarlo, así como cuestionar la correspondencia de los otros discursos con sus objetos o la obsolescencia de las instituciones y estructuras cognitivas creadas para desarrollar y salvaguardar la civilización humana<sup>9</sup>. Cuando Foucault postula que el discurso literario se instaura decisivamente como ficción, como artificio, pero “comprometiéndose a producir efectos de verdad”, pareciera estar refiriéndose a la novela de Pacheco (Foucault 1996 137).

*Morirás lejos* se nos presenta como la confrontación e interrelación de dos registros diferenciados: un tipo de escritura *testimonial*, que evoca los acosos y persecuciones que ha sufrido el pueblo judío (al que denominaremos *historia* para facilitar su referencia), y una escritura literaria (que llamaremos ficción) en que una situación de acecho signada por la indeterminación actualiza la referencia histórica y promueve un amplio espectro de reflexiones a partir de lo inenarrable del genocidio nazi<sup>10</sup>. Como veremos, la marcada separación que existe inicialmente entre ambos bloques narrativos, se irá diluyendo en forma progresiva: se plantea la dua-

<sup>9</sup> Pacheco tiende un hilo conductor entre el holocausto y otras formas de represión como las del stalinismo o el exterminio indiscriminado de aldeas vietnamitas por los Estados Unidos con bombas de napalm y armas químicas (61, 62, 102 y 110). En cambio *Frente al límite* (T. Todorov 1987) es un texto tan empeñado en equiparar el régimen soviético con los campos de exterminio nazis, que arbitrariamente elude todo vínculo del fascismo con los imperios capitalistas. Resulta escandaloso que Todorov no mencione una palabra de condena sobre las masacres cometidas por los norteamericanos en Vietnam, o sobre la participación de la CIA en los golpes de estado de la década del 70, o sobre las “clases” de represión y torturas con que los “boinas verdes” *instruían* a los militares latinoamericanos.

<sup>10</sup> Indeterminación que se vuelca permanentemente sobre los enunciados y sus emisores: “pero quién es eme / quién soy yo / quién me habla / quién me cuenta esta historia / a quién la cuento” (14).

lidad para luego abolirla. En el plano espacio-temporal la historia comienza en Jerusalén, siglo I d. C., contrapuesta al presente de la ficción ubicada en México a mediados de los sesenta —coincidente con el lugar y la época de producción de la novela—. En el aspecto formal, la univocidad, la linealidad secuencial y totalizadora propia del discurso historicista de Josefo sobre el asedio romano, se contrapone a una ficción atravesada por la incertidumbre, la simultaneidad de las hipótesis, la proliferación de voces y encrucijadas narrativas.

Estas manifestaciones de ruptura de la linealidad temporal del relato latinoamericano contemporáneo (el retroceso, el *raconto* o la fragmentación) han sido estudiadas como *formas de recuperación de la memoria*, provocando una discontinuidad que rompe la inercia causalista, configurando un objeto nuevo. Además, esos espacios en blanco que el lector debe completar, esa forma fragmentaria de distribuir el material narrativo obedecería a la manera rota que se percibe en el mundo real: el desorden y la fractura serían la respuesta rebelde a una apariencia homogénea de conocimiento, a un orden inteligible represivo, a una lógica inmutable (Jitrik 1997 125-155). Intentando rescatar la categoría de fragmento del desgaste por el uso indiscriminado desde las vanguardias a la fecha, nos encontraremos con que su naturaleza sustantiva conserva *fuerza de verbo*, digo, en tanto resultado de una acción violenta previa, responsable de haber roto alguna integridad anterior (Blanchot 1993 481-482). Pero aún soslayando la naturaleza de su génesis, el fragmento nos convoca a una dimensión productiva: habría un agudo acicate en las aristas de lo fragmentario, la evidente postulación de que cierta homogeneidad se ha hecho añicos y no puede volver a unirse, a la vez que un estímulo hacia lo que todavía no es o se encuentra en estado embrionario.

## 1.1 NARRACIÓN / NARRADORES

Decir que existe una pluralidad de narradores no implicaría ninguna novedad si se tratara de una novela común; la proliferación de puntos de vista narrativos es frecuente en la producción literaria latinoamericana de los sesenta. Pero cuando encontramos este procedimiento exasperado en un texto que trabaja a partir de materiales histórico-testimoniales, la técnica se torna singular. Las constantes contradicciones en la enunciación (X es P y luego X es no-P, o es Z siendo Z distinto de P) nos obligan a preguntarnos por el narrador, junto con el propio texto: “¿Quién nos cuenta la historia del acoso de eme?” (116). Veamos:

podrá leer quien tenga el entrenamiento necesario murmullos que no se escuchan pero que inventa o contempla el narrador omnividente\*.

\*¿Quién es el narrador omnividente? uno de dos: eme o el hombre sentado a unos catorce o quince metros del pozo con “El aviso oportuno” entre las manos [Nota al pie, p. 45].

En *Morirás lejos* se encuentran las cinco funciones del narrador que distingue Genette<sup>11</sup>. Incluso con matices no especificados dentro de esta clasificación, como la puesta en abismo del narrador básico que raya en la parodia, con la cual el texto pareciera burlarse de las pretensiones totalizadoras del discurso realista omnisciente, interpolando una voz que cuestiona la instancia del narrador.

<sup>11</sup> La narración clásica como la expansión de un verbo; la narración como objeto de sí misma o metatexto; la relación del narrador con el narratario (destinatario) dentro del relato; el narrador vuelto sobre sí mismo, incluido (partícipe o testigo) en el relato (testimonio); narración didáctica o reflexiva sobre lo narrado (función ideológica) (Genette 308).

Narrar al narrador es descubrirle la espalda, es colocar el procedimiento frente al espejo. Convirtiéndolo en objeto del enunciado, sacándolo de su panóptico (el que *todo lo ve* ahora es visto), se pone en evidencia su opacidad y su artificio. Si bien hay ejemplos en que la parodia adquiere matices de homenaje no es este el caso, ya que toda la acción corrosiva del objeto parodiado recae sobre una convención a la que se saca de contexto y se desacredita poniendo en evidencia aspectos que permanecían disimulados u ocultos<sup>12</sup>.

Existen además, diferentes “Nosotros” enunciadores en el texto, tanto en el plano histórico-testimonial como en el de la ficción. Nosotros puede implicar a Alguien, al lector, a eme, al narrador (“una película que usted, él y yo vimos”) (126), o ser el nosotros colectivo testimonial de las víctimas de los campos (“Informe de un sobreviviente”) (47), o incluso la pluralidad de los nazis (43, 71, 98 y 141), hasta un nosotros indeterminado que puede implicar una elíptica primera persona comunitaria (6, 115 y 127). También existen numerosos narradores en primera persona singular, que oscilan desde la emisión historicista de Flavio Josefo (10), fragmentos del “alegato de eme” (118-119), la primera persona de Hitler en *Mein Kampf* o en el monólogo interior directo (131-132), hasta la emisión de ese Alguien que acusa a eme en el parque (146). El título, en cambio, constituye un claro ejemplo de la segunda persona. Se enuncia también en segunda persona del singular y plural en referencia a los personajes o en apelaciones al lector. Como veremos más adelante, esta dualidad puede pensarse cifrada en el epígrafe compartido pero, además, tenemos verdaderos contrapuntos de narradores (relacionar párrafo I de “Diáspora” con párrafo II) (10), o confrontaciones hasta

<sup>12</sup> Hay un efecto devastador y hasta diría irreversible en la parodia, ya que pareciera que cualquier otra forma de cuestionamiento puede responderse, pero difícilmente pueda remontarse el descrédito provocado por el aspecto risible o de ridiculez.

dentro de un mismo párrafo (99 y 100), sumadas a las numerosas intervenciones de lectores o interlocutores reproducidas en forma de diálogo, en estilo directo.

Esta amplia gama de perspectivas, esta proliferación de focalizaciones (relación entre lo que se narra y el marco ideológico-conceptual dentro del cual se narra), unida a los múltiples materiales que integran el registro histórico-testimonial, hacen de este texto un desborde, un exceso en paradójica tensión con el panorama desolador que trasmite, con la impotencia ante la fatalidad de lo irrecuperable, con la sensación de que algo más que nuestra inocencia se ha roto y perdido para siempre.

Hay una voluntad constante de exhibir todos los procesos de producción, claramente destacable en las autoreferencias que mencionan la necesidad de “escribir sobre lo ya escrito” (salvo las crónicas de Josefo, no se revelan las fuentes) que aluden a objeto y materiales de la novela: aunque “sombras de las cosas, ecos de los hechos, las palabras son alusiones” vanas puesto que “nada puede expresar lo que pasó en los campos”; entonces “las palabritas propias y ajenas alineadas en el papel” se ven reducidas en su efecto a la voluntad de una hormiga enfrentada a una división Panzer (89).

En esos momentos, el discurso no puede atribuirse a ninguno de los protopersonajes que sustentan el acoso de la ficción, más bien es como si ese narrador en tercera persona tomara cuerpo, identidad y circunstancia, despojándose de su tradicional omnisciencia propia del ojo de Dios, aunque el término empleado en la novela sea omnividente<sup>13</sup>. Nada más lejano a un dios que ese narrador comparándose con una hormiga frente a los poderes infernales de

<sup>13</sup> Ver “Salónica”: “Se acaban las hipótesis o el narrador *omnividente*, extenuado a fuerza de mentir y ocultar, prefiere no detener” (143). Elena Pérez de Medina, en “Escritura y lectura en *Morirás lejos...*” ha relacionado esta acentuación visual con ese privilegiado productor de imágenes que es el cine (1999).

las corporaciones que derrocan gobiernos y provocan rentables conflictos bélicos en diversas partes del mundo. Ahora bien, es en esta puesta en cuestión de las posibilidades transformativas del lenguaje (efectos *perlocutivos* según la lingüística), es en este reconocimiento de impotencia donde reside la grandeza de su escritura. Parafraseando a Camus, esta rebeldía terca y absurda en desigual combate con el destino aplastante es lo que otorga valor a la actividad del hombre: “no hay espectáculo más hermoso que el de la inteligencia enfrentada a una realidad que la supera”<sup>14</sup>.

## 1.2 DE LA FICCIÓN

a) Transcurre en el presente narrativo de “algunos minutos de un miércoles” y lleva por título “Salónica” —incluimos a “Desenlace” y “Apéndice” que la continúan—, nombre de una ciudad griega que se convirtió en sinónimo de centro de refugiados<sup>15</sup>. Abre y cierra el texto, relativizando lo de *cierre* ya que la novela tiene un final abierto en que se plantean numerosos desenlaces posibles y todos aportan perspectivas diversas. Coincido plenamente con Raúl Dorra en que elegir *uno* de los desenlaces, en desmedro de los otros, constituye un error de perspectiva crítica que en definitiva reduce el texto, haciendo una lectura “realista” que la propia obra rechaza de plano (1986 138-140). Sostener la multiplicidad y la duda es sostener la novela, esta praxis antifibológica en que la divergencia extiende las redes sobre las

<sup>14</sup> Albert Camus (73).

<sup>15</sup> La comunidad judía de Salónica fue prácticamente aniquilada por la ocupación nazi, a partir de abril de 1941. Primo Levi en sus escritos se refiere con admiración y respeto a los judíos griegos de Salónica que conoció en Auschwitz.

opciones. Su mecanismo de proliferación resulta irreductible porque está al servicio de la propuesta del texto, de la necesidad de hacer algo contra ese agujero negro de la escritura que es el genocidio.

- b) No posee una fábula o desarrollo argumental, sino una serie de hipótesis (que se superponen y hasta se contradicen) en las que cada una aporta la posibilidad (o la clausura) de un relato diferente.
- c) Carece de personajes; en su lugar, el soporte mínimo para el despliegue conjetural del eje temático del acoso está dado por las enigmáticas referencias de eme (probable acosador acosado) y Alguien (posible víctima y victimario).
- d) Como ya ha sido señalado, esta construcción autocuestionadora, inquisitorial del texto, pareciera reproducir el interrogatorio policiaco, mientras inquiera sobre sus propias formas de producción de sentido (Jitrik 1973).
- e) La constante bifurcación y dispersión de las conjeturas, las expectativas desalentadas de develación, incógnitas sin despejar y múltiples desenlaces posibles nos harían pensar en un mecanismo de relato policial frustrado a la vez que evidencian la complejidad y opacidad de las relaciones entre referentes y lenguaje.

En otro orden, dentro de la concepción del relato como diferimiento, también se sugiere que todo este juego conjetural es una segregación del propio eme (otro gesto de escritura frente al espejo), del asesino acorralado que pretende burlar el cerco saturándolo todo con sus hipótesis descabelladas sobre alguien sentado en un parque:

—por más que eme quisiera prolongar al infinito las hipótesis: años de encierro le mostraron, a él tan impaciente, la inofensiva y consoladora utilidad de las narraciones: desde el habitante de las cavernas hasta el último todos necesitamos en alguna forma de ellas. Y eme, como se dijo, preferiría continuar indefinidamente jugando con las posibilidades de un hecho muy simple: *A* vigila sentado en la banca de un parque, *B* lo observa tras las persianas; pues sabe que desde antes de Scherezada las ficciones son un medio de postergar la sentencia de muerte (42-43; las cursivas son mías).

La ambigüedad recae sobre el propio estatuto de la ficción entendida como acto reflexivo del presente, como refugio (“Salónica”) vital frente al registro de exterminio de la historia, como *narrar contra la muerte*, pero también como posible maniobra de dilación de aquellos que administraron la muerte.

Escuálida ficción la de eme y Alguien, descarnada y hambrienta de desarrollos más certeros o desenlaces menos ambiguos, quizás añorando la consistencia de personajes de rasgos definidos, iluminados por la luz del día y no estas sombras hipotéticas, estos espectros inciertos. Pero “la literatura es la forma de decir que dice por la forma” (Blanchot 1991 157), y aquí lo formal pareciera haber sido alcanzado por la devastación de Auschwitz, la escritura pierde su serenidad progresiva, el formato homogéneo de la tipografía es asaltado, carcomido por espacios en blanco que horadan toda certeza, perforando la página por cuyos huecos irrumpen múltiples manifestaciones del horror. Toda racionalidad expositiva y ordenadora pareciera haber estallado, el texto mismo participa de una angustia sobreviviente urgida de dar su testimonio. No estamos frente al relato de una situación de acoso, sino frente a la *acción de acoso* de lo inenarrable llevada a cabo por un texto. A lo largo de este análisis intentaremos demostrar la eficacia de este

planteo fragmentario y la ventaja de su estrategia de incertidumbre, de la indeterminación estructural que potencia sus posibilidades abarcadoras. Encontramos la clave en el propio texto: “eme es un nombre iniciático; es decir, personal y genérico: el nombre de un individuo y también de una casta” (126).

### 1.3 DE LA HISTORIA

Hablar de plano histórico-testimonial en la novela requiere hacer algunas especificaciones. El testimonio se constituye como género en América Latina a comienzos de la década del 70 con el objetivo manifiesto de ofrecer una versión alternativa a lo que las historias “oficiales” callaban. Si bien es un género a caballo entre la literatura y la crónica histórica (con aportes de la antropología y la sociología), la función estética no va a ser predominante sino que el énfasis va a estar puesto en la emergencia de una praxis solidaria y comunicativa<sup>16</sup>. Aquí encontramos frecuentemente la mediación letrada que *traduce* el relato oral dándole forma de libro. Esta traducción aporta su propio espesor y opacidad (de acuerdo con los parámetros ideológicos del escritor intermediario), todo lo cual nos va dando una idea de la refracción producida en las distintas fases de interacción entre acontecimientos y escritura de los mismos. Por otra parte, el lenguaje es un elemento constitutivo de nuestro aparato epistemológico y, por tanto, está interviniendo desde la conformación misma del acontecimiento. Esta refracción

<sup>16</sup> Hugo Achúgar en “Historias paralelas / Historias ejemplares: La historia y la voz del otro” se refiere al testimonio como “una historia *desde* el Otro” introducida por la intermediación de un estamento letrado solidario con el testificante marginal y frecuentemente iletrado. George Yúdice por su parte, en “Testimonio y concientización” hace hincapié en la emergencia ética y “en la construcción de una praxis solidaria y emancipatoria”. Ver ambos textos en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (1992).

por lo general resulta *disimulada*, encubierta, ya que el testimonio busca presentarse como relato fidedigno, sin mediación entre los hechos y su recepción. El supuesto subyacente en este gesto esquivo es el de que los mecanismos ficcionales serían incompatibles con la historia y el orden fáctico. Homologada a falsedad y escapismo, la ficción debilitaría el vínculo con el referente, desvirtuando postulados que quieren dirimirse en contenidos de *verdad*, entendida ésta en términos de correspondencia y constatación con una realidad externa y objetiva.

*Morirás lejos* se inscribe en otra dirección. Lejos de morir o claudicar en el disimulo de sus aspectos ficticios, no sólo asume la ficción sino que la subraya, la acentúa, la exaspera transformando su condición de subalternidad y bastardía en elemento desbordante de protagonismo, en herramienta eficaz para reinstalar el pasado en una instancia de diálogo reflexivo con el presente; un concepto de ficción que no está reñido con la verdad y en que el trabajo estético se encuentra en función del compromiso ético.

Distribuida en cuatro capítulos centrales (II: Diáspora, III: Grossaktion, IV: Totenbuch y V: Götterdämmerung) la historia abarcaría casi veinte siglos y se constituye mediante diversos materiales en torno a tres hitos de la diáspora judía: la toma de Jerusalén por los romanos y la destrucción del templo de Salomón (72 d. C.), la expulsión de España en época de los Reyes Católicos (1492) y, fundamentalmente, el holocausto perpetrado por los nazis durante la segunda guerra mundial (1939-1945), que se presenta, con ejemplar economía narrativa, bajo una diversidad mutilada y fragmentaria de testimonios de sobrevivientes de los campos de concentración, documentos, archivos y notas de experimentos aberrantes, partes de acusaciones y alegatos del juicio de Núremberg, algún párrafo del propio Hitler y remisiones al Antiguo Testamento. Este bloque proporciona un panorama conciso pero abar-

cador sobre el nazismo y sus ramificaciones, paralelismos como el que puede establecerse entre la resistencia del gueto de Varsovia y la de los zelotes en Masada, o entre los torturadores de la Inquisición española y los de la Gestapo, sugiriendo especularidades entre la depredación de los conquistadores de distintas épocas<sup>17</sup>.

Si bien se recurre a datos y referencias reconocibles, salvo excepciones, no existen citas textuales, las fuentes están borradas, y hasta los testimonios de Flavio Josefo han sido seleccionados y modificados, como si este magma narrativo buscara conformar y desembo-car en una especie de síntesis de la historia:

Pero los tanques, los bombardeos, los cazas, los obuses, el fin del gueto contemplado desde la plaza Pilsudski, la destrucción de Jerusalén observada desde la torre Antonia, y los cadáveres, cuántos millones de cadáveres, las ciudades engullidas por el hongo atómico, las aldeas arrasadas, los leprosarios, el napalm, la tortura, la cremación, el silencio de Dios, el silencio de Dios bajo el espeso olor a vinagre (110).

Y contra lo que podría esperarse, constituyendo un privilegiado ejemplo de la contaminación de ambos planos, esta síntesis histórica aparece en un fragmento de la ficción, lo cual implica una estetización en segundo grado, puesto que en tanto productos del lenguaje, los discursos de la historia ya poseen un alto nivel de formalización (White 1992). Por otra parte, esta zona va perdiendo progresivamente su pretendido objetivismo por medio de variados procedimientos literarios<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> Los párrafos XXIII y XLVIII de "Díspora" ilustran la ambición despiadada de los romanos que le abren el vientre a miles de judíos buscando "riquezas ocultas en sus entrañas". En "Totenbuch" los nazis "revisarán entrañas y genitales en busca de tesoros ocultos" en las víctimas de los campos (88).

<sup>18</sup> Ver como ejemplo, la ficcionalización de Hitler por medio de un monólogo interior al que el narrador (Alguien) ha practicado *incisiones* que interfieren

## 2. DIFERENCIA Y CONTAMINACIÓN

Esta dualidad que hemos señalado en el texto se anticipa desde el título, sentencia quiromántica en segunda persona que tanto recae sobre eme (116) como sobre las víctimas del nazismo que “morirán lejos de los lugares donde nacieron” (81), y también es una cita de Séneca parafraseada por Quevedo, que se continúa en el epígrafe: “Conmigo llevo la tierra y la muerte”. En cuanto a los dos grandes bloques narrativos se distribuyen en 7 secciones o capítulos, y dentro de ellos vuelven a subdividirse (contamos 48 fragmentos de “Salónica”) e intercalarse, participando de una dualidad en alternancia a la manera de contrapunto entre la historia y la ficción, configurando una especie de *trenza* narrativa. Esta figura no sólo aporta la imagen de ambos cabos entretejidos, anudados, sino que también nos vincula con los mecanismos fundamentales de la *repetición* y la *recursividad*.

Reforzando esta disposición de tramado, se suma una estrategia que podríamos denominar de contaminación entre ambos segmentos discursivos que consiste básicamente en transferir elementos de una zona a la otra, en mezclar ambos registros, realizando transposiciones y asociaciones analógicas<sup>19</sup>. La expulsión de los judíos de España resulta evocada desde el espacio de la ficción, a la

en el fluir de la conciencia del personaje produciéndose un verdadero contrapunto narrativo (131).

<sup>19</sup> Algunos ejemplos de esta contaminación progresiva podemos encontrarlos en: 1) las alusiones al talado de árboles del parque en Salónica 7 (27 y 75) y la tala de árboles perpetrada por los romanos alrededor de Jerusalén Diáspora (28). 2) En “Grossaktion” (47) se menciona la solidaridad entre la resistencia judía del gueto, y dos páginas adelante, en un fragmento de la ficción, se hace referencia a la “tribu solidaria” (“Salónica” 49). 3) Alguien, protoperonaje de la ficción, resulta introducido en la historia (“Diáspora” 27, y en “Grossaktion” 49), en tanto que eme a partir de Totenbuch aparece narrado en ambos bloques.

manera de las cajas chinas, dentro de una obra de teatro homónima (“Salónica”), en que se repite una historia de persecución y venganza de significativa especularidad con el acoso de Alguien a eme. Autoreferencialidad que el propio texto se encarga de señalar: “Teatro dentro del teatro nuevamente” (55), el paralelismo de la cicatriz del inquisidor con la marca (debida a una placa de metal) que eme tiene en la cabeza, el mismo cerco al verdugo por la víctima justiciera, coincidiendo los “veinte años de acecho” al fraile toledano con los veinte años de “prisión voluntaria” que eme se autoimpuso en la casa frente al parque (100). El final de Salónica 23 (66) que también es el final del capítulo “Grossaktion” se encabalga con el comienzo de “Totenbuch” (67), y el último párrafo de un fragmento de la historia en realidad pertenece al presente del enunciado ficcional de “Salónica” (76), lo que inaugura un mecanismo de vasos comunicantes entre ambos niveles del fluido narrativo:

cómo tiemblan ligeramente las varillas de la persiana y al estremecimiento de su mano izquierda se suma la actividad febril de los dedos índice y anular (también) de la mano derecha dedos y uñas que trazan incisiones en el yeso de la pared.

#### SALÓNICA

cada rasgo en la pared, cada incisión o círculo en el yeso tiene un sentido y cobrará un significado. Parecería que con jaulas o rejas muy estilizadas eme intenta dibujar el navío legendario en que la mulata de Córdoba huyó de la Inquisición. Pero la magia terminó en 1945. Ningún exorcismo podrá librar a eme de lo que ocurre (“Totenbuch” 76-77).

Esto ha llevado a que Raúl Dorra caracterice justamente al capítulo “Totenbuch” como “una bisagra entre ambas partes de la obra, en tanto es la pieza gracias a la cual los planos que componen la

unidad pueden oponerse y continuarse” (157, 203). A partir de aquí el trasvasamiento es permanente. Por ejemplo, en un fragmento de la historia se menciona que es Stroop quien “se pasaba torturando gusanos (hay filmaciones) en casa de su hermana” (“Götterdämmerung”124), y el fragmento siguiente de la ficción (“Salónica”) comienza con una referencia a los gusanos que caen en la terraza de la supuesta casa de eme, en México.

Por otra parte, los ideogramas que preceden la escritura literaria —que encabezan los capítulos—, también preceden a la escritura de la Historia, en tanto antiguos símbolos propios del periodo Neolítico, y además se sugiere que pueden ser las incisiones propiciatorias que eme talla en la pared de la ficción (76, 138), lo que también nos remite al aspecto esotérico del nazismo y constituyen señales, presagios que se ciernen sobre la escritura testimonial como prolongaciones de un ser repugnante extendidas sobre la propia textualidad que lo bosqueja para condenarlo. Estos símbolos nos conectan con el enigma, con lo oscuro; así como la inclusión de términos en alemán, constituyen otra forma de alterar la homogeneidad discursiva. Estimulan una instancia de búsqueda que induce a involucrarse, en tanto requieren una competencia específica del lector.

Símbolos de origen remoto, preferencias como las runas mágicas antecedentes de las culturas germanas y celtas, vinculadas con el culto al dios Odín, encontradas en el norte europeo de lo que luego sería Alemania (todas las lenguas nórdicas primitivas contienen grafismos de origen rúnico). Pero, además, en tanto dibujos simbólicos apelan a otro pacto de lectura diferente al de la lengua. Lo que escribimos o leemos requiere una concatenación y conjunción de elementos, una ilación y desplazamiento temporal: el lenguaje es sucesivo. El símbolo, en cambio, se comporta como si pretendiera saltar fuera de la esfera del lenguaje y del tiempo, cam-

biar de nivel, exaltación, caída, es de una multiplicidad simultánea (Blanchot 1991 102). El símbolo pareciera replegarse permanentemente sobre su propia oscuridad, inquietando y conmoviendo la linealidad causal de un saber expositivo y meridiano. Nos descoloca, exponiéndonos a una incertidumbre latente, propia de estadios anteriores: el símbolo siempre conecta con una intemperie vestigial y un caos atávico.

Estos rasgos, estas siete marcas emblemáticas en el orden en que aparecen en la novela son: 1) el correspondiente a “Salónica”, signo de origen rúnico que representa la lucha entre los hombres. 2) El que antecede a “Diáspora” es el símbolo alquímico del Mercurio (la acción transcurre un miércoles o día consagrado a Mercurio), signo hermafrodita, dual, alude a la fuerza activa del yo y la conciencia de la humanidad<sup>20</sup>. 3) El que encabeza a “Grossaktion” es una cruz gamada de sentido antihorario antecedente de la esvástica, signo del fuego utilizado por los primitivos arios del Tibet, nunca hallado en comunidades semíticas<sup>21</sup>. 4) El que precede a “Totenbuch” (Libro de los muertos) también es de origen rúnico compuesto de tres elementos horizontales pasivos atravesados por un elemento activo vertical; en la alquimia representa una alta concentración de veneno (recordemos que en este capítulo se narra el exterminio en las cámaras de gas). 5) “Götterdämmerung” (El ocaso de los dioses) lleva como insignia el símbolo alquímico del vinagre (la presen-

<sup>20</sup> Raúl Dorra establece una inteligente relación entre los ideogramas, develando un mensaje paralelo; por ejemplo, uniendo el significado del símbolo de “Salónica” con el de “Diáspora” construye la frase: “la lucha entre los hombres en un día miércoles” (Dorra 105-106).

<sup>21</sup> Y la referencia en el propio texto: “¿Convirtió soldados en verdugos para ofrendar víctimas propiciatorias a los dioses de un culto aberrante, de una secta milenaria formada por los descendientes de las tribus germánicas y los primitivos arios del Tibet, los antiguos que trazaron el signo del fuego, la cruz gamada, la suástica, la esvástica?” (129).

cia del olor a vinagre en casi todas las conjeturas es una constante que puede ser leída como un rastro, conciencia de un malestar o manifestación de lo real)<sup>22</sup>, que además semeja un candelabro hebreo. 6) En “Desenlace”, otra runa que simboliza al hombre muerto cumple también función de anuncio o presagio. 7) Por último, en “Apéndice” encontramos otro antiguo signo dual, preferencio, que simboliza la oposición del triángulo acuoso y el fuego divino, y también remite al tiempo cumplido del reloj de arena. Un guiño interesante puede leerse en el capítulo “Götterdämmerung”, en un fragmento de un sólo párrafo de la ficción (Salónica 43) en que aparecen los siete ideogramas aludidos, cifrados en el texto (130).

Hemos visto que la zona correspondiente al registro histórico-testimonial ha ido perdiendo la rigurosidad y univocidad propias de la escritura de la historia, como si la ficción hubiera terminado por invadirla, imprimiéndole sus recursos, su plural dinamismo, llenando sus huecos, estableciendo conexiones nuevas entre elementos distantes, lo cual es característico del lenguaje poético<sup>23</sup>. En definitiva el texto postula la pertinencia y agilidad de los mecanismos ficcionales para procesar y dar cuenta de los acontecimientos históricos.

<sup>22</sup> En “Götterdämmerung”: “Mal vino se convierte en débil solución de ácido acético (puede irritar los ojos y la piel). A fuerza de costumbre el olor acre parece estimular a Alguien que está sentado con ‘El aviso oportuno’ entre las manos”(125). Y en “Apéndice” leemos: “porque al desaparecer el olor a vinagre pierdo la referencia, extravió mi identidad, ignoro quién soy” (147-148), lo cual refuerza esta manifestación olfativa como referencia y soporte del mundo real.

<sup>23</sup> Comparto el planteo de Susana Zanetti en que la ficción (“Salónica”) somete al bloque de la historia conforme al avance de la novela, penetrándolo, transfiriéndole sus propias modalidades de distancia e incertidumbre, expandiendo la conjetura y las marcas de la literatura. Véase “Un asedio al lenguaje: *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco”, en *El puente de las palabras. Homenaje a David Lagmanovich* (Azar 1994).

Porque todo es irreal en este cuento. Nada sucedió como se indica. Hechos y sitios se deformaron por el empeño de *tocar una verdad mediante una ficción, una mentira* (152) [las cursivas son mías].

Pero el genocidio se coloca fuera de toda duda o conjetura de la ficción (de eme): “Sólo existe el gran crimen”. La literatura acusa: “Lo único cierto es que eres un criminal” (148); eme aparece en la historia como el genocida Dr. eme en clara alusión a Menguele —aunque sin nombrarlo (71-76)—, herr eme también es el “técnico” de la “solución final” de las cámaras de gas en los centros de exterminio (77-78), eme habita ambas zonas con sus vivisecciones, sus discos de Wagner, su reproducción de Bruegel y su ejemplar de *Mein kampf* autografiado por el Führer (93-94), lo que también está incorporando un anclaje histórico definitivo a la ficción.

### 3. HORMIGAS EN EL ESPEJO

Además de los variados repliegues recursivos, la ficción se potencia por la construcción de motivos o microrrelatos en cuyas resonancias analógicas pareciera condensarse toda la novela pero, a su vez, estas figuras no permanecen estáticas, fijas, como en la alegoría clásica, sino que expanden su flujo significativo, suscitando nuevas relaciones. Veamos un ejemplo. Desde el registro de la historia se hace referencia a la afición de eme por torturar gusanos —que ha sido narrada desde “Salónica”— autorizándose el tropo de este motivo<sup>24</sup>: eme, nostálgico, vivisecciona gorgojos en el presente de la ficción como antes torturaba personas en Auschwitz o Treblinka

<sup>24</sup> Leemos en “Götterdämmerung”: “pasaba el tiempo torturando gusanos (hay filmaciones). Hombre que lleva el oficio de verdugo en la sangre, con esta *metáfora* probaba el desprecio que siente hacia todos” (124).

(en la historia). Pero desde el microrrelato las hormigas acosan al gorgojo, “lo llevarán al centro de la tierra por galerías interminables, lo arrastrarán a sus depósitos o salas de tortura” (48), motivo en que se cifra el acoso de las “siete víctimas” conjuradas (posibles sefardíes de Salónica) que han esperado veinte años para capturar al verdugo y arrastrarlo “hacia un sitio perdido en el Ajusco” (145). Y esto no concluye con Hitler o eme transfigurado en gusano; además, en otro nivel, el texto compara la impotencia de sus “palabritas propias y ajenas alineadas (con) la voluntad de una hormiga que pretendiera frenar a una división Panzer” (62), lo cual entabla una nueva conexión filiatoria entre proyecto de escritura, hormigas y víctimas justicieras. Otro tanto sucede con la pintura *La torre de Babel* de Brueghel, reproducción que eme traslada desde la historia (“Totenbuch” 94) a la ficción (113-116) y cuyas caracterizaciones conjeturables conforman un sugestivo y paralelo metatexto de la novela:

Además en *La torre de Babel* no hay personajes: hay siluetas. Hay una multitud de siluetas bajo la ominosa placidez otoñal constelada de augurios del desastre.

*No: Brueghel creyó copiar una realidad sobrenatural.*

Aún no hemos mencionado cierto problema: ¿desde los ojos de quién mira el pintor el paisaje del cuadro? ¿Con qué derecho se atreve a pintar algo que jamás observó? O dicho en otros términos, trasladado a otro campo: ¿quién contempla *La torre de Babel*? ¿Quién nos cuenta la historia del acoso de eme? (115-116).

El caos agrade al texto mediante procedimientos de irrupción de voces y registros sin ningún soporte, elipsis, cambios de focalización, disposición anómala de grafismos en la página, alteración de reglas gramaticales y sintácticas, interrupciones bruscas y escritura invertida. Como si lo inenarrable (“nada puede expresar lo que

fueron los campos”) (89) del *gran crimen* estuviera cifrado en el desgarramiento morfológico del texto —ya lo hemos dicho—, en el desquicio de toda lógica, a la vez que se provoca un singular anillo de Moëbius en que historia y ficción resultan ser las dos caras diferentes pero integradas, contrapuestas pero comunicadas; una invoca a la otra y ambas se potencian mutuamente. En “Totenbuch” los veinte siglos de historia se precipitan sobre el presente narrativo, sobre esos breves instantes crepusculares de una ficción escurridiza. Y es precisamente desde la ficción que se produce la demanda de justicia sobre los genocidas que cometieron crímenes imprescriptibles de lesa humanidad, lo cual subraya la actividad social asumida por esta estética.

Aunque circulaba una extensa bibliografía sobre el Tercer Reich en los años sesenta, y el juicio de Eichmann (1961) había revivido las cuestiones de Nüremberg, pareciera que *Si esto es un hombre* juega un rol destacado en la producción de *Morirás lejos*. Intentaré exponer algunos puntos de intersección que, a mi entender, sugieren una relación privilegiada de intertextualidad. A los pocos meses de la liberación, en 1946, Primo Levi ya tiene terminado su primer libro sobre los campos (Levi 1995). En entrevistas y apéndices posteriores habrá de referirse a la necesidad de “escribir aquello que no sabía decir a nadie”, de relatar los recuerdos que lo quemaban por dentro. En tanto que Levi es taxativo acerca de que nada ha sido inventado (p. 10), desde el otro extremo la novela afirma explícita y formalmente su naturaleza de ficción<sup>25</sup>. Ambos

<sup>25</sup> *Morirás lejos*: las conjeturas sobre la identidad de Alguien y de eme que se contradicen unas a otras a lo largo de toda la novela; las objeciones acerca del texto introducidas como actos de habla, sin soporte de personajes (59-60), “inepta desde el punto de vista testimonial” (99), el paralelismo con el cuadro de Brueghel en que “prevalece la irrealidad” (114), el carácter de “inverosímil” (124), hasta llegar a la afirmación de que “todo es irreal en este cuento” (152).

textos coinciden, sin embargo, en lo que permanece fuera de toda conjetura: la certeza del *gran crimen* y el compromiso ético de darlo a conocer para que semejante degradación humana no se repita, imperativo medular en *Morirás lejos* y que también recorre todo el testimonio de Levi<sup>26</sup>.

#### 4. LOS LÍMITES DEL LENGUAJE

Del mismo modo que nuestra hambre no es la sensación de quien ha perdido una comida, así nuestro modo de tener frío requeriría un nombre particular. Decimos “hambre”, decimos “cansancio”, “miedo” y “dolor”, decimos “invierno”, y son otras cosas. Son *palabras libres*, creadas y empleadas por hombres libres que vivían, gozando y sufriendo, en sus casas. Si el Lager hubiese durado más, un nuevo lenguaje áspero habría nacido.

Primo Levi

En *Morirás lejos* se repite que “las palabras son sólo vanos intentos ni siquiera de expresar sino apenas de sugerir lo que pasó, [que] no sabemos siquiera la mitad de cuanto ocurrió en los campos de exterminio” (74). El carácter de inenarrable del horror, la incompatibilidad del orden fáctico con el orden del discurso es una constante en los testimonios de Levi. Si todo el *Lager*<sup>27</sup> era

<sup>26</sup> *Si esto es un hombre*: “Entonces por primera vez nos damos cuenta de que nuestra lengua no tiene palabras para expresar esta ofensa, la destrucción de un hombre. En un instante, con intuición profética, se nos ha revelado la realidad: hemos llegado al fondo. Más abajo no puede llegarse: una condición humana más miserable no existe, y no puede imaginarse [...] Nos quitarán hasta el nombre: y si queremos conservarlo deberemos encontrar en nosotros la fuerza de obrar de tal manera que, detrás del nombre, algo nuestro, algo de lo que hemos sido, permanezca” (28).

<sup>27</sup> Del alemán *das lager*, traducido como *campo*; entre cuyas acepciones también figuran las de campamento, barraca, depósito. Con el enmascaramiento

una gigantesca maquinaria planificada para convertir millones de hombres en alimañas, resulta coherente que la articulación del lenguaje humano sea incapaz de dar cuenta de tal regresión. Escribo, sin embargo, con una escritura atravesada de poesía, provocando ese extrañamiento singularizador, consciente de que luchar con el lenguaje es una forma de resistir al fascismo. El testimonio no debe prescindir del tratamiento estético; por el contrario, utilizándolo puede ser más fiel a su objetivo de devolver humanidad al hombre, porque la experiencia estética no es un adorno superfluo sino una forma de conocimiento y una manera de vincularnos con la verdad.

Con todas nuestras fuerzas hemos luchado para que no llegase el invierno. Nos hemos aferrado a todas las horas tibias, y en cada atardecer hemos procurado sujetar al sol en el cielo un poco más, pero todo ha sido inútil. Ayer por la tarde el sol se ha puesto irrevocablemente en una maraña de niebla sucia, de chimeneas y de cables, y esta mañana es invierno (Levi 1995 130).

Luego pasa a explicar cómo, dentro del campo, la palabra invierno significa que a consecuencia del frío van a morir siete de cada diez. Le resulta apremiante contar, construir frases como si de ello dependiera la posibilidad de revertir en parte su desmembramiento: escribir para reconstruir. Hay en Levi una compacta correspondencia entre lenguaje y sociedad que va más allá de una concep-

hipócrita de *Arbeitslager* (campo o campamento de trabajo) los nazis se referían a los campos de concentración y exterminio. Bettelheim distingue estos objetivos de los campos nazis: acabar con la voluntad de los prisioneros transformándolos en masas dóciles incapaces de ningún acto de resistencia; extender el terror a la población utilizando a los prisioneros como rehenes; proporcionar entrenamiento a la Gestapo y las SS en el dominio de civiles indefensos; disponer de un laboratorio experimental con seres humanos, además de proporcionar mano de obra esclava para las industrias bélicas (Bettelheim 1981 70-71).

ción vehicular. Tejidos, redes significantes que lo rescaten de la caída: escribir para suturar la pérdida de lo inenarrable, para restañar la hemorragia del habla (lo que pocos quieren escuchar), para exorcizar la “vergüenza de ser hombre”, para rechazar la muerte o la catarsis que significa olvido, escribir para que en el relato el crimen encuentre su condena<sup>28</sup>.

Es que los nazis hablaban, manipulando el lenguaje, mintiendo, mintiendo hasta lograr que las mentiras empezaran a ser creídas a fuerza de repetición. La propaganda sustituyendo al fundamento. Además de los eufemismos con que aluden a actos aberrantes<sup>29</sup>, construyen frases pegadizas (atribuidas a Himmler o Goebbels, cuya funcionalidad ha sido analizada por Hannah Arendt) (159-162, 205-227), *slogans* banales pero efectivos que reemplazaban al imperativo categórico kantiano, como “Mi honor es mi lealtad” o “Compórtate de tal forma, que si el Führer te viera aprobara tus actos”. Para eliminar problemas de conciencia colocan en puestos estratégicos a individuos mediocres —como Eichmann o Rudolf Hess— pero eficientes funcionarios a la hora de obedecer sin discutir. El proyecto consistía en eliminar primero todo atributo humano en las víctimas para después exterminarlos como a insectos, sin ningún remordimiento<sup>30</sup>. Tanto Bettelheim como Levi señalan

<sup>28</sup> En *El sistema periódico*, Levi se declara culpable de ser hombre, puesto que los hombres habían construido Auschwitz; en *La tregua* se refiere a la vergüenza que experimenta el justo ante el crimen cometido por otro, que lo agobia por su misma existencia, porque ha entrado irrevocablemente en el mundo de las cosas existentes, p. 12.

<sup>29</sup> “en el lenguaje oficial sólo se usaban eufemismos cautos y cínicos: no se escribía ‘exterminio’ sino ‘solución final’, no ‘deportación’ sino ‘traslado’, no ‘matanza con gas’ sino ‘tratamiento especial’”, etcétera (Levi 1995 188).

<sup>30</sup> *Morirás lejos*: “Hay que despojar a la futura víctima de todos los atributos de la humanidad para conferirle los rasgos de una especie repulsiva: chinches, ratas o piojos” (42). Ver la coincidencia con Primo Levi en *Si esto...* (43).

la importancia que le atribuyeron a la tarea de resistir esta reducción. A la entrada del campo los alemanes ponen un letrero: “El trabajo nos hace libres” y una orquesta recibe a los deportados con música clásica (p. 83), lo que ilustra el sarcasmo y la macabra trivialidad con que manejaban su proyecto de exterminio. Frente a esto la escritura constituye un acto de apelación a combatir la indiferencia y el sometimiento:

Y añade a estas palabritas propias y ajenas las otras que leíste, las fotografías y los documentales que has visto. Trata de reconstruirlo todo con la imaginación y tendrás una idea, apenas aproximada en su vaguedad, de lo que fue todo aquello. Basta para que las imágenes te torturen, no te dejen jamás, y sientas horror, compasión, miedo, vergüenza (*Morirás lejos* 151).

Acto quizás condenado al fracaso pero también por eso heroico, como esas hormigas de Pacheco frente a los tanques de guerra<sup>31</sup>.

## 5. IMPULSO ÉTICO

Primo Levi confiesa su vergüenza por no haberse atrevido a reaccionar durante la ejecución de un condenado, estando bajo la vigilancia de los SS:

—¡Camaradas, yo soy el último!—.

Me gustaría poder contar que entre nosotros, rebaño abyecto, se hubiese levantado una voz, un murmullo, un signo de asenti-

<sup>31</sup> Entiendo por heroico el acto que, aun en situaciones desesperadas, surge de una alianza entre la voluntad y la libertad, rebelándose por sobre toda reglamentación opresora y todo límite arbitrario.

miento. Pero no sucedió nada. Hemos continuado de pie, encorvados y grises, con la cabeza inclinada, y no nos hemos descubier-  
to más que cuando el alemán nos lo ha ordenado (1995 157).

Este hombre que tenía 24 años cuando los fascistas italianos lo deportaron a Auschwitz, este hombre que después de haber sufrido torturas y humillaciones impensables tuvo la prioridad de dar testimonio sobre el holocausto con el firme propósito de contribuir a que aquello no le sucediera a otros, este hombre es capaz de sentirse indigno y culpable por no haber hecho un gesto que no habría salvado a nadie y que seguramente le hubiera costado la vida. Es casi una regla que los culpables de estas atrocidades proclamen su inocencia y que las víctimas se sientan culpables. Culpables de haber sobrevivido, ahogados de angustia y vergüenza por lo que fueron obligados a vivir<sup>32</sup>. Sentimiento de deuda que con Pacheco se traslada a nuestra literatura, y que busca saldarse al “escribir sin miedo ni esperanza”:

¿Escribir sobre qué? Sobre un tema único que le atañe y le afecta como si fuera *culpable de haber sobrevivido* a una guerra lejana que sin embargo extendía su pavor a través de letras negreantes en el periódico, fotos [...] y sobre todo imágenes cinematográficas [...] cuya violencia dejó en nosotros invisibles señales, holladuras, estigmas (*Morirás lejos* 58); [las cursivas son mías].

<sup>32</sup> Esto fue puesto en evidencia en las actas del juicio de Nuremberg (el cinismo del mariscal Goering y el desprecio por la vida humana en las expresiones de Rudolf Hess) y en el juicio de Eichmann. En cuanto al sentimiento de culpabilidad en las víctimas pensemos en el régimen de amenaza y chantaje a que estaban sometidas, sabiendo que si alguien escapaba otro ocuparía su lugar, que por cada alemán muerto en un motín cien prisioneros serían asesinados, o la generalizada culpa por haber sobrevivido a las condiciones del campo, en que cada uno lucha por un cucharón más de sopa y donde el mendrugo de pan que salva a quien lo come, mata a quien le falta (Todorov 1993 268-276).

Pero, además, en *Morirás lejos* se incluyen típicas objeciones de germanófilos (como actos de habla sin soporte de personajes, con todo el alarde de intolerancia que suelen tener) acerca de la pertinencia y veracidad de los propios fundamentos de la novela. Contrapunto del texto que pareciera estar incorporando otro de los ejes vitales en los planteos de Levi, la discusión: partidario de confrontar al fascismo en todos sus aspectos, pero sobre todo en su base ideológica. El deseo de justicia debe superar al odio —sostenía—, sin que esto significara perdonarlos, ya que, como repetidas veces afirmara, la magnitud del holocausto le impedía perdonar a los nazis, que por otra parte nunca se manifestaron arrepentidos.

“Olvidar sería un crimen, perdonar sería un crimen. La moralidad del caso así lo instituye” (83), puesto que “nadie puede ser nazi e inocente” (118), se dice en *Morirás lejos*, que también podría ser leída como el juicio en que la ficción hace comparecer a la historia. Proponemos pensar entonces esta confluencia fragmentaria, mutilada, de los más diversos registros discursivos (testimonios de sobrevivientes, imágenes de las cámaras de gas filmadas por los verdugos, anotaciones minuciosas de experimentos aberrantes con personas, o la complicidad de las empresas del gran capital como Siemens o Farben, los fabricantes del Zyklon B) como las *pruebas* dentro del rol de la acusación. En tanto que la defensa nazi estaría representada por elementos de la iconografía esotérica<sup>33</sup>, reproducciones de órdenes de Himmler sobre la

<sup>33</sup> La mística esotérica del nazismo puede caracterizarse como una combinación de hinduismo (brahmanismo), mitología escandinava, zoroastrismo persa, y otros componentes de la alquimia y la magia (Paracelso). Hitler creía estar en relación mágica con el universo al que —junto a su maestro Horbiger— concebían como un organismo jerárquico, renovable cíclicamente. Proclamaba que los arios, los superhombres, eran el peldaño entre los hombres y los dioses, en tanto que las otras subespecies (judíos, negros, gitanos) que calificaban de “ma-

*Solución final*, un párrafo de *Mein Kampf* o parte de alegatos de Nüremberg (en que pretendieron ampararse bajo la figura de *debi-da obediencia*), en fin, una síntesis que incorpora la justificación ideológica del accionar nazi (Pacheco 76, 119). De la confrontación de ambos despliegues surge el veredicto de culpabilidad único y rotundo, aunque proliferen los desenlaces. Aun en los finales inmersos en la ambigüedad (desenlace segundo), que dejan esperando a eme (dos) o que suspenden el relato desde el daño psíquico de un sobreviviente (cuatro), o cuando se proclama la *inexistencia* de eme (cinco), o incluso cuando se reconoce la naturaleza ficticia del texto, la contundencia de la condena del genocidio permanece fuera de toda duda: “Todo irreal, nada sucedió como aquí se refiere. Pero fue un pobre intento de contribuir a que el gran crimen nunca se repita” (152).

Levi sostenía que quizás no se pueda comprender todo lo que sucedió, o “no se deba comprender”, porque comprender casi es justificar (Levi 1995 208). La etimología del verbo, en el sentido de “contener”, “ponerse en el lugar, identificarse”, pareciera darle la razón y constituir también uno de los motivos del desquicio morfológico de un texto en que los registros de los verdugos se confrontan con las voces de las víctimas, en un conjuro que no desdén ni la escritura invertida (Pacheco 141). Pero además de la confraternidad que hemos venido señalando entre ambas textuali-

nifestaciones de vida fracasada” estaban destinadas a desaparecer o a transformarse en esclavos de los elegidos. Instruye a Himmler la formación de las SS, cuerpo de elite organizado como una verdadera orden religiosa, de la cual sólo un grupo selecto integraba la Orden de los Caballeros de la Muerte, cuyo supremo sacerdote era el Führer. Quienes tomaban los votos de la Orden en los castillos o *burgs* destinados a tales fines, entraban en un destino irreversible. Si bien no existen detalles de los rituales y ceremonias de iniciación de la cofradía, se sabe que existieron y se las denominaba “ceremonias del Aire Denso” (Pauwels 1962).

dades (Levi y Pacheco), que podría reforzarse con la preponderancia que Levi le otorga a los judíos griegos de Salónica, líderes de una red solidaria dentro del campo<sup>34</sup>, existe una profunda coincidencia respecto de un problema ético y político más serio: el del colaboracionismo judío.

Una de las estrategias siniestras del nazismo fue la de involucrar en sus crímenes al mayor número posible de personas, “tratar de que las víctimas se hicieran cómplices de sus propios verdugos” (135); tanto Bettelheim como Levi coinciden en describir los perversos mecanismos de vejación y esclavitud con que llevaron a cabo su propósito dentro de los campos<sup>35</sup>. Durante el juicio de Eichmann recaen acusaciones de colaboracionismo sobre los consejos judíos así como sobre los prisioneros utilizados como guardianes (*sonderkommando*) dentro de los campos de exterminio (171-204)<sup>36</sup>. Si bien esta denuncia, que rompe el dualismo de víctimas y victimarios, resulta legítima y fundamentada en lo que se refiere a

<sup>34</sup> Ver *Si esto es un hombre* (76 y 85), y en *La tregua* leemos: “Además de su lengua hablaba español (como todos los judíos de Salónica)” (34), lo cual incorpora también a la lengua (como refugio) utilizada por Pacheco para su ficción apelativa.

<sup>35</sup> La inanición (se les daba menos de un tercio de las calorías necesarias para vivir), la amenaza constante de ser seleccionados por los SS para las cámaras de gas, la sustitución del nombre propio por un número tatuado en el brazo, la tortura del frío, el hacinamiento promiscuo que muchas veces los obligaba a convivir con cadáveres, la falta de agua potable y elementos de higiene junto a todo tipo de tormentos físicos y psicológicos constituyen algunos de los componentes de esa estrategia de deshumanización con que fomentaban las actitudes más ruines entre los prisioneros (Levi 1995 93-107).

<sup>36</sup> Hannah Arendt —que en la abundante bibliografía de su estudio *sobre la banalidad del mal* no incluye a Levi ni a Bettelheim— toma nota de las denuncias de colaboracionismo a los dirigentes ortodoxos que recomendaban no sublevarse. Siempre resulta ventajoso juzgar en retrospectiva, pero la afirmación de que “la mitad de ellos hubieran podido salvarse si no hubieran seguido las instrucciones de los consejos judíos” (Arendt 191) me parece por lo menos arries-

la dirigencia ortodoxa, debemos manejarla con cuidado, puesto que en la generalización de la sospecha de complicidad se corre el peligro de diluir, aunque sea parcialmente, la responsabilidad del genocidio, lo que evidentemente era la intención de la defensa de Eichmann. Toda situación límite coloca los instintos de supervivencia por encima de los sentimientos de solidaridad, pero no podemos, desde el resguardo cómodo de nuestra retrospectiva, acusar al sometido por una maquinaria de aniquilación, cuyo grado de bestialidad fue el precio que tuvo que pagar para sobrevivir. Aunque Levi señala distintos grados de mezquindad según la integridad y conciencia de cada uno, nunca culpa a las víctimas, porque entiende que los parámetros éticos ideados para los hombres libres no tienen aplicación dentro del campo<sup>37</sup>.

Todo en los campos pugna por reducir a sus víctimas al último grado de subhumanidad, la condición de muertos que habiten cuerpos vivos [...] convirtiéndose en zombies de una obediencia mecánica imposible de ser juzgada: *para entender el universo concentracionario no sirven las medidas de afuera (Morirás lejos 91)*.

Además, tanto en los testimonios de Levi como en *Morirás lejos* se rescatan el heroísmo de la resistencia del gueto de Varsovia (“Grossaktion” 43-64) y las sublevaciones desesperadas (sin posibilidades de triunfo) en los campos de Sobibor, Birkenau y Treblinka (“Totenbuch” 100). Reprochar la falta de rebelión implica no sólo el desconocimiento de las condiciones dentro de los campos, sino tam-

gada; aun compartiendo la elección de resistir sin posibilidades de vencer, ¿quién puede saber a qué métodos de exterminio hubieran recurrido los nazis frente a la excusa de rebelión generalizada?

<sup>37</sup> “En el Lager no hay criminales porque no hay una ley moral que infringir, estamos programados y todos nuestros actos son decididamente los únicos posibles” (Levi 1995 104).

bién un error de perspectiva histórica —concluye Levi— al pretender de los prisioneros una conciencia política que hoy es casi universal (en parte debido a experiencias como el holocausto) pero que entonces pertenecía a una elite (Levi 1995 190,194).

Nos habían enseñado a tener esperanza aun con la soga al cuello [...] no aceptamos la realidad del exterminio hasta entrar en la boca de las cámaras. Tampoco había en la historia humana un precedente capaz de hacerla concebible (*Morirás lejos* 44).

Creo que los ejemplos expuestos alcanzan para ilustrar sobre el espesor reflexivo del texto literario y la toma de posición frente a problemas complejos y de difícil tratamiento ético. No cabe duda de que *Morirás lejos* es mucho más que una compilación o resumen de “unos cuantos libros” (59) y documentos sobre la diáspora y el holocausto. Además de un elaborado producto estético, es un instrumento de análisis político vigente que recurre a los crímenes del fascismo y a la investigación sobre la historia para juzgar el presente y estimular el uso de la memoria como actividad de aprendizaje y prevención.

Foucault, un teórico que trabajó y reflexionó desde la historia, afirmaba no haber escrito más que ficciones, lo cual no quería decir, sin embargo, que estuviera fuera de la verdad:

Me parece que existe la posibilidad de *hacer funcionar la ficción en la verdad; de inducir efectos de verdad con un discurso de ficción*, y hacer de tal suerte que el discurso de verdad suscite, “fabrique” algo que no existe todavía, es decir, “ficcione”. Se “ficciona” historia a partir de una realidad política que la hace verdadera, se “ficciona” una política que no existe todavía a partir de una realidad histórica (Foucault 1992 162) [las cursivas son mías].

En consonancia con estos planteos, Frank Kermode sostiene que la ficcionalidad es inherente a nuestra aprehensión de la realidad: “Necesitamos y suministramos ficciones de concordancia” por medio de las cuales humanizamos el mundo. Pero además, afirma que las ficciones deben considerarse herramientas cognitivas que “sirven para descubrir cosas” y cambian de acuerdo a las necesidades de los hombres (Kermode 1983).

Creo que el texto de Pacheco realiza ampliamente este postulado de “inducir efectos de verdad con un discurso de ficción”, produciendo instancias de conocimiento y que en esto, precisamente, reside su eficacia. Eficacia vinculada a su estratégica apertura conjetural, cuyo despliegue de hipótesis dinámicamente intercaladas con la crónica del horror, lejos de tornarse excluyente respecto de las opciones (de la *a* a la *z* para Alguien y de *eins* a *zwölf* para eme), permite la *inclusión* efectiva de múltiples facetas del nazismo en una brevedad de espacio que con un relato en clave realista jamás hubiera sido posible. *Morirás lejos* es esa construcción laberíntica, esa misma “red de pasadizos y galerías” (153) propia de las hormigas o las madrigueras deleuzianas, que conectan planos distantes, que horadan el piso de las convenciones y promueven atajos epistemológicos.

Gustavo Lespada



- ACHÚGAR, Hugo. "Historias paralelas / historias ejemplares: la historia y la voz del otro". *Revista de crítica literaria latinoamericana* 36, 2 (1992): 49-71.
- ADORNO, Theodor W. "Crítica de la catarsis. Pastiche y vulgaridad". En *Teoría estética*. Barcelona: Hyspamérica, 1984. 311-315.
- ANTELME, Robert. *La especie humana*. Montevideo: Trilce, 1996.
- ARENDRT, Hannah. *Eichmann en Jerusalén*, 1ª ed. 1963. Barcelona: Lumen, 1999.
- AZAR, Inés, ed. *Homenaje a David Lagmanovich*, Washington: Interamer / Organización de Estados Americanos, 1994.
- BETTELHEIM, Bruno. *Sobrevivir. El holocausto una generación después*. Barcelona: Grijalbo, 1981.
- BLANCHOT, Maurice. *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Ávila, 1991.  
— *La conversación infinita*. Caracas: Monte Ávila, 1993. 481-482.
- BRUCHFELD, Stéphane y Paul Levine. *De esto contaréis a vuestros hijos... Un libro sobre el holocausto en Europa, 1933-1945*. Estocolmo: Secretaría de gobierno, 1998. [Proyecto "Historia viva"].
- CAMUS, Albert. *El mito de Sísifo*. Madrid: Alianza Editorial, 1983.
- CLARK D'LUGO, Carol. "Narrative and Historical Commitment in Pacheco's *Morirás lejos*". *Chasqui. Revista de literatura latinoamericana* XIX, 2 (1990): 33-42.
- DELLA VOLPE, Galvano. *Crítica del gusto*. Barcelona: Seix Barral, 1966.
- DORRA, Raúl. *La literatura puesta en juego*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Filosofía y Letras, 1986.
- DUCROT, Oswald y Tzvetan TODOROV. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México: Siglo veintiuno editores, 1991.
- FERRO, Roberto. *La ficción. Un caso de sonambulismo teórico*. Buenos Aires: Biblos, 1998.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica del poder*. Madrid: La piqueta, 1992.  
— *La vida de los hombres infames*. La Plata (Argentina): Altamira, 1996.
- GENETTE, Gérard. *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989.
- GLANTZ, Margo. "Morirás lejos: literatura de incisión", en Hugo Verani, comp.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette, et al. *Ficción e historia: la narrativa de José Emilio Pacheco*. México: El Colegio de México, 1979.

- JITRIK, Noé. "Apuntes de clases de Literatura Iberoamericana". Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras, 1973 [Apuntes mimeografiados].
- *Producción literaria y producción social*. Buenos Aires: Sudamericana, 1975.
  - *Historia e imaginación literaria*. Buenos Aires: Biblos, 1995.
  - "Destrucción y formas en las narraciones latinoamericanas actuales. El autocuestionamiento en el origen de los cambios. En *Suspender toda certeza (Antología crítica)*. Ed. Gonzalo Aguilar y Gustavo Lespada. Buenos Aires: Biblos, 1997.
- KERMODE, Frank. *El sentido de un final*. Barcelona: Gedisa, 1983.
- KRISTEVA, Julia. *Poderes de la perversión*. Buenos Aires: Catálogos, 1988.
- LEVI, Primo. *Si esto es un hombre*. Barcelona: Muchnik, 1995.
- *La tregua*. Barcelona: Muchnik, 1997.
  - *El sistema periódico*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.
- PACHECO, José Emilio. *Morirás lejos*. Barcelona: Montesinos, 1980.
- PAUWELS, Louis y Jacques BERGIER. *El retorno de los brujos*. Bogotá: Plaza y Janés, 1962.
- PÉREZ DE MEDINA, Elena y Gustavo LESPADA. *Para leer Morirás lejos*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras, 1999.
- ROYSTON PIKE, Édgar. *Diccionario de religiones*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- SAER, Juan José. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel, 1998.
- SEMPRÚN, Jorge. *El largo viaje*. Barcelona: Seix Barral, 1981.
- TODOROV, Tzvetan. *Frente al límite*. México: Siglo veintiuno editores, 1993.
- VERANI, Hugo, comp. *José Emilio Pacheco ante la crítica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Dirección de Difusión Cultural, 1987.
- WHITE, Hayden. "La teoría de los tropos". En *Metahistoria*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- YÚDICE, George. "Testimonio y concientización". *Revista de crítica literaria latinoamericana* 36 2 (1992): 207-227.
- ZANETTI, Susana. "Un asedio al lenguaje: *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco". En Azar: 477-487.