

**EN LAS LUCES INCIERTAS DEL OCASO:
MORIRÁS LEJOS
DE JOSÉ EMILIO PACHECO**

Susana Zanetti
**Universidad Nacional de Buenos Aires -
Universidad Nacional de La Plata**

*“Las luces que poseemos sobre nuestra
esencial, acendrada condición,
son todavía las que el poeta nos refleja.”*
George Steiner, Lenguaje y silencio

*Immer ist Dichten eine Ungeduld der
Erkenntnis ... Seine ganz konkrete Passion muss aber auch auf
natürliche und eindeutige Weise in jeder ihrer Schwingungen den Tod
verraten. Denn so nährt sie ja den unaufhörlichen, unerbittlichen
Widerspruch gegen die Zeit, die den Tod verhätschelt.¹*
Elias Canetti, Das Gewissen der Worte

En unas reflexiones relativamente recientes sobre “El concepto de ficción” Juan José Saer retoma el viejo enfrentamiento entre ficción y realidad para hablar de la verdad: “No se escriben ficciones para eludir, por inmadurez o irresponsabilidad, los rigores que exhibe el tratamiento de la verdad”, sino justamente para “poner en evidencia el carácter complejo de la situación, carácter complejo del que el tratamiento limitado a lo verificable implica una reducción abusiva y un empobrecimiento. Al dar un salto hacia lo inverificable, la ficción multiplica al infinito las posibilidades de tratamiento. No se vuelve la espalda a una supuesta realidad objetiva: muy por el contrario, se sumerge en su turbulencia, desdeñando la actitud ingenua que consiste en pretender saber de antemano, cómo esa realidad está hecha. No es una claudicación ante tal o cual ética de verdad, sino la búsqueda de una un poco menos rudimentaria.”²

¹ “Pero esa pasión tan concreta habrá de reflejar también, en forma natural e inequívoca y en cada una de sus oscilaciones, el fantasma de la muerte. Pues de esta manera alimentará la oposición incesante e inexorable contra una época que, a su vez, mima a la muerte.” Tomo la traducción de Elías Canetti, *La conciencia de las palabras*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981, p. 24.

² Juan José Saer, “El concepto de ficción” en *Punto de Vista*, a. XIV, n. 40, jul.-set. 1991, pp. 2-3.

Desde el convencimiento de que vivimos una época que “mima a la muerte”, Canetti centra la tarea del escritor contemporáneo en la exigencia de estar contra, de resistir el poder que, llevado por la paranoia del deseo de sobrevivir, instala la destrucción en el mundo. Para Canetti esa obligación se cumple porque, retomando una idea de Broch, la escritura “es siempre una impaciencia del conocimiento”.

Saer y Canetti pueden oficiarse de marco a estas consideraciones sobre la novela de José Emilio Pacheco *Morirás lejos* en cuanto a las implicaciones de lo verificable cuando se busca auscultar la realidad, una realidad cuyo movimiento a lo largo del tiempo deja al descubierto la potencia y el enigma del mal, y que esta novela interroga desde las posibilidades del arte de narrar —frente al desafío de narrar el horror— desnudando sus resortes constitutivos, conciente también de sus alcances respecto de los lazos posibles entre el relato y lo real (el “empeño de tocar la verdad mediante la ficción, una mentira”³). Para penetrar tales vínculos *Morirás lejos* exagera la investigación, acude al interrogatorio inquisitorial, cuestiona las certezas de la lógica y de los juicios, los presupuestos de la legalidad, mientras elige apelar a la conjetura y a la imaginación, desencuadrando, por así decirlo, los estatutos que rigen el relato. El epígrafe de Canetti en esa “lengua salvada”⁴, el alemán, por el escritor búlgaro, quiere también interpretar el camino elegido por la novela de Pacheco, que pareciera buscar angustiosamente, obsesivamente, atajos para sortear la admonición de Adorno, la condena al silencio (“Ninguna poesía después de Auschwitz”), asediando al mismo tiempo al lenguaje dañado por el genocidio y al genocidio mismo, para que nada se olvide, a través de continua presencia de los íntimos lazos entre lectura, relectura y escritura.

Esta tensión, que implica el vínculo entre verdad y escritura, perfila todos los elementos que configuran esta obra “tartamudeante”⁵, “zozobrante, instalada sin mitigaciones en la interrogación; la inseguridad es no sólo su método sino también su tema y destino”.⁶ Esta inseguridad señalada por

³ *Morirás lejos*, México, Joaquín Mortiz, 1967. 2 ed, muy corregida, id., 1977. Cito por la ed. de Barcelona, Montesinos, 1980, p. 152. Para algunas observaciones sobre la rescritura de la novela véase: Joel Hancock, “Perfecting a Text: Authorial Revisions in José Emilio Pacheco’s *Morirás lejos*” en *Chasqui*, a. XIV, n. 2-3, feb.-mayo 1985, pp. 15-23.

⁴ Así considera al alemán, desde el título, el primer tomo de su autobiografía, *Die gerretete Zunge*, que preferimos traducir como “La lengua salvada” en lugar de “absuelta”, como ha hecho la traducción al español.

⁵ Alicia Borinski, “José Emilio Pacheco: lecturas e historia” en *Revista Iberoamericana*, en. jun. 1990, p. 150.

⁶ Raúl Dorra, “*Morirás lejos*: la ética de la escritura” en Hugo Verani, comp., *José Emilio Pacheco ante la crítica*, México, UNAM-Univ. Veracruzana, 1987, p. 197.

Dorra ancla sin embargo en ciertas seguridades sólidas: el hombre repite iniquidades. La lógica de la Historia —nuevamente el recuerdo de Adorno— es la de la destrucción y la muerte.⁷ Si bien está ausente —negado en realidad— el problema de la salvación, y solo existe el infierno (los sucesivos genocidios narrados ocurren ante “el silencio de Dios”), la novela puede pensarse como un texto escatológico por su preguntarse acerca del destino humano último, sobre el fin de los tiempos, cuya dimensión apocalíptica se marca, además, por el peso del vaticinio presente desde el título.

Y desde esta perspectiva, aunque el mito de los Nibelungos se vincula en *Morirás lejos* con la ideología del nazismo, su significación la trasciende. El hado ineluctable que instala esta zaga sobre el mundo desde su origen mismo, en un constante eterno retorno que culmina en el Ocaso de los Dioses, lleva al aniquilamiento de la vida. Las fuerzas destructoras del fuego y del hielo conducen siempre a la muerte, si bien el ocaso —en español y en alemán— indica tanto la declinación del día como su nacimiento en el alba. Es allí donde encuentra sentido la resistencia y la ética de la escritura que la novela propone en cuanto su misión es insistir en las posibilidades de reversión, mediante la memoria, de la historia humana, que *Morirás lejos* revisa desde la horda primitiva hasta más allá del presente, teniendo ante sí como parámetros la Utopía y el Apocalipsis.

Nuestra historia, nos dice la novela, ha sido una apuesta al “progreso”, sobre todo al científico y tecnológico, que ha desembocado en la ruina del hombre y de la naturaleza, emblemáticamente figurado en ese espacio, centro de producción del relato, de una plaza seca de la ciudad de México, en donde “... ya no están las casas, los jardines donde siempre era otoño, las calles empedradas, el montículo central por el que pasaba el tranvía, la corriente una vez límpida y luego corrompida a fuerza de basura, lodo, escombros; sus orillas de musgo. Apenas quedan árboles y ya no hay casas, no hay jardines, no hay río; solo avenidas abiertas sobre la destrucción y automóviles incesantes, siempre en aumento.” (p. 22) Es ésta una significación fuerte en todos los textos de Pacheco, narrativos o poéticos, en los cuales las consecuencias negativas, destructoras del tiempo, se ha ido concentrando cada vez más en el tiempo concreto de la historia y en su carga de degradación y estrago. *Morirás lejos* vuelve al pasado, a ese reiterado “nafragio sin término” (pp. 102 y 110), desde un presente que supone haber superado la muerte mediante la hibernación: por ello somos “la última generación de cadáveres” indica irónicamente, desde un saber sobre el futuro en el cual la utopía del triunfo sobre la muerte se derrumba con el estallido de una explosión atómica.

⁷ “La lógica de la historia —dice Adorno— es tan destructiva como los hombres que genera: dondequiera que actúa su fuerza de gravedad, reproduce el infortunio del pasado para formas equivalentes. Lo normal es la muerte”. En *Minima moralia*, Madrid, Taurus, 1987, p. 53.

Morirás lejos enuncia así un saber sobre el pasado, el presente y también sobre el futuro. El título cita un vaticinio y la novela propone un final que no depende de la sucesión ni del develamiento del enigma, sino de un volverse sobre la ficción, sobre sus elementos estructurantes y sobre sus convenciones para que, al hacerlos estallar, nos diga sus posibilidades de “tocar la verdad”. Ante el enigma de lo real, descreo tanto de la objetividad de los discursos como de las posibilidades de la representación.

Ese volverse sobre la ficción hace del lector una figura siempre presente, involucrada, mediante sus diseños de lectores modelos múltiples, incontralables, incorporados explícitamente a la narración por la ficcionalización repetida de una escena de lectura. Como bien señala Michel de Certeau la relativa uniformización actual aportada por la circulación más densa del libro no ahoga la multiplicidad de las figuras de la lectura, al contrario, la mirada se ha vuelto al acto de leer, dando al lector el protagonismo tantas veces negado no sólo en las nuevas consideraciones de la teoría y la crítica literarias sino también en las posibilidades que los distintos modos de incluirlo en los relatos se han constituido en frondosos caminos para desestabilizar el dominio atribuido al autor.

La novela se inicia con la lectura de Alguien de la sección más normativizada de un diario, los avisos. Son ellos esos anodinos e inocentes disparadores posibles de peripecias, de inicios de mil historias fabulables por quien quiera ponerlos en juego, los que concentran la atención de Alguien, una atención que el aviso coloca completamente en su lector, pues se somete a sus intereses, a sus saltos, a sus cambios de humor —ninguna estrategia desarrolla para retenerlo. En cuanto reparamos en las modalidades de lectura de la sección de los clasificados de un diario surge inmediata la relación con *Morirás lejos* en cuanto a la libertad que el texto concede al lector, explicitada en la novela. No solo el narrador no impone la elección de las opciones que imaginan quién es Alguien sino que, como rescindiendo totalmente de su autoridad, las deriva al lector. Las indicaciones de uso dejan libertad a las trayectorias en un relato que, por otra parte, parece negar una dirección, un progreso hace el descenso.

Dos bloques paralelos, opuestos y alternados, articulan la novela. En uno de ellos impera la Historia: las persecuciones a los judíos durante veinte siglos, desde la destrucción de Jerusalén por los romanos en el año 70 a.C. (alude también a la anterior ruina causada por los babilonios en 587 a.C.) hasta la caída del Tercer Reich. La destrucción y los genocidios, si bien privilegian la historia de los judíos incluyen otras: los de la Inquisición, la conquista española, los sacrificios humanos de los aztecas, la guerra de Vietnam, tematizadas o mencionadas en el texto. La profusión de hechos y de datos sobre los sitios (de Jerusalén y de Varsovia) y sobre los crímenes de guerra, en relatos que remedan la objetividad de otros discursos —testimoniales, históricos, científicos— y la linealidad caracterizan a este bloque,

así como los cambios de los títulos que presiden las diferentes partes —Diáspora, Grossaktion, Totenbuch y Götterdämmerung.

El segundo bloque conserva siempre el mismo título, Salónica, espacio privilegiado en *Morirás lejos*, que condensa otros momentos de la historia de la diáspora judía, a partir de convertirlo en refugio ante la expulsión de España a fines del siglo XV.

Desde él se enuncia la novela, aunque no podamos sujetar, sólo conjeturar, al sujeto que la enuncia, disolviendo el poder del narrador omnisciente, del mismo modo que resignifica el concepto de autor y de la “propiedad” de la palabra, tema constante de las reflexiones de Pacheco sobre su quehacer de escritor, entrañablemente unido a las ideas de lectura, de relecturas y de nuevas versiones. A este bloque se somete el otro, ya que Salónica invade y se disemina en las masacres con mayor ímpetu a medida que se avanza hacia el presente. Lo penetra con sus personajes, con sus símbolos —el paisaje degradado, las torres, el olor a vinagre, las incisiones y la vivisección, etc.—, le transfiere sus modalidades de distancia e incertidumbre, lo organiza como espacio concreto de acoso y de dispersión, así como le va imponiendo el fragmento y la pluralidad de los sujetos (en los testimonios) o bien va expandiendo la conjetura y las marcas de la literatura, como ocurre con el uso del verso para referir hechos del nazismo, etc. Pero sobre todo es Salónica (en cuanto espacio de la invención, de las fabulaciones que no hallan asidero en lo real, a pesar del cuidado de volverlas verosímiles) la que dirige el sentido, impregnando con la dimensión alegórica el gran relato de la Historia.

Salónica reitera tozudamente la escena lectura, enhebrando en la figura del lector las configuraciones obsesivas del voyeur y del espía, intensificando esas sensaciones de invasión que, en la cotidianidad, estimulan aquellos que parecen leer sobre nuestro hombro el libro que tenemos entre manos, y más aun, el lector que pareciera controlar las operaciones que todo autor modelo impone para la comprensión de su obra. La ficcionalización de la lectura inicial, y reiterada, es en resumen la siguiente: detrás de una persiana metálica eme espía e intenta descubrir quién es el hombre sentado en un banco del parque leyendo los avisos del diario *El Universal*, el cual, a su vez, parece vigilarlo. Las escenas de Salónica reproducen esta situación repetida por años —“... el mismo hombre de ayer sentado en la misma banca ...”, (p.55). Salónica es el asedio interminable y vacío de hechos, salvo los imaginarios, cuya acción única es el juego de ocultarse y vigilar. Esta escena muda, paranoica, forma extrema de la incomunicación y de la soledad, instala la mirada como acto privilegiado. Ese ser mirado por Otro, recordemos a Sartre, me constituye en sujeto al tiempo que yo lo constituyo en sujeto al mirarlo en una copresencia que limita mi libertad con la existencia de la suya. Es este un “acontecimiento absoluto”, antihistórico para Sartre, no porque esté fuera de la Historia, sino en cuanto “...il fait partie de cette

temporalisation originelle que s'historialise en rendant l'histoire possible. C'est comme fait —comme fait premier et perpétuel —non comme nécessité d'essence que nous étudions l'être pour autrui".⁸

El gesto inicial de espiar —“con los dedos anular e índice entreabre la persiana metálica ...” (p. 5)—, del registro minucioso y metódico de una investigación basada en el examen, en el cual la mirada provee los datos para el diagnóstico (la condición de testigo muy presente en la novela también se vincula con esto), se apodera de todos los resortes de la narración. *Mirar/ser mirado* no guarda ninguna relación con la posible comunicación entre los actores, solo entraña un conocimiento para someter. Mirar/ser mirado es la oposición que funda en el ser la conciencia de sí, pero que aquí se desliza hacia el juego entre poder y saber. En *Morirás lejos*, verdadera máquina de observar, la mirada domina hasta alcanzar al narrador “omnividente”, subyugado por la percepción de un narrador último, que ha arrinconado al viejo narrador omnisciente o pretende hacerlo, pues no posee sus seguridades.

La incertidumbre es la apuesta. Incertidumbre que proviene también de otra cárcel, la del lenguaje. Perdida la unidad originaria ya no puede penetrar la intimidad de lo real, luego de la confusión legendaria de la torre de Babel, que ingresa como emblema en la novela con la reproducción del cuadro de Brueghel que eme tiene en su cuarto⁹. Esta impotencia del lenguaje, y sus ambigüedades, posibilita sin embargo ese volver a decir siempre nuevo de la ficción.

Salónica se concentra en un tiempo y en un espacio. Ocurre en unos pocos minutos de un miércoles, día de Mercurio (o de Odín, dios de la guerra germano), cuyo signo preside la sección Diáspora y cuyos muy diversos significados están presentes en la novela —los del planeta, de la alquimia, del dios griego, etc. La escena ocurre mientras el sol demora en ocultarse, insidiosamente insistente en el lento paso del tiempo, exacerbado por el miedo y la angustia hasta casi detenerse en la intemporalidad de un momento interminable; tramando esta significación simbólicamente con la contaminación del ocaso en la sección Salónica y el Ocaso de los Dioses, parte final del bloque paralelo. La une a la inminencia de la destrucción y la muerte —del nazismo y de eme—, así como a sus posibles transformaciones, teniendo en cuenta la leyenda de los Nibelungos, la historia posterior y la alusión a las

⁸ Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant*, París, Gallmard, 1943, p. 330.

⁹ Véase George Steiner, *Después de Babel*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984. Se dice en *Morirás lejos*: “La torre, parodia (¿involuntaria?) de Brueghel, no tiene aspecto de obra pública. La construyó la familia de este hombre sentado en una banca del parque lee “El aviso oportuno”, cuando tenían unas mismas palabras antes de ser esparcidos por la ciudad y no entender el habla familiar de los otros.”, p. 21. La bastardilla es del texto. También “la confusión babélica” de los campos de concentración (p. 81).

trasmutaciones buscadas por la alquimia y por Paracelso, quien pretendió haber fabricado un homúnculo —y aun del Gólem, si reparamos en el nombre del personaje eme.¹⁰

Salónica se desenvuelve en un constante presente hipotético en el que eme despliega sus imaginarias historias de Alguien —el hombre que lee el diario *El Universal*— para disolver el riesgo de la venganza o del castigo por sus crímenes de guerra. Este es uno de los modos en que realidad y ficción se traman en *Morirás lejos*. Podemos pensar que eme, mediante estas fabulaciones intenta conjurar la presencia del Otro, si recordamos nuevamente a Sartre y a su afirmación de que no se puede, al mismo tiempo, percibir e imaginar. Si fabulo al otro, recupero la alienación de mi libertad que él me impone, pero enajeno mi consciencia de mí, al negar la copresencia, “la presencia de un otro que se temporaliza en mi propia temporalización”. (p.312).

*Crece el mal por causas que
ignoramos
César Vallejo*

Tensionada entre el vaticinio y la memoria en el orden temporal, entre el encierro —el cuarto de eme, el parque, la ciudad sitiada y el campo de concentración— y la diáspora en el orden espacial, *Morirás lejos* vuelve a señalar el problema de lo real y de la verdad rehuyendo las modalidades de la representación al recurrir a una red de hipótesis y una red de citas.

Las hipótesis, desarrolladas en Salónica (sobre Alguien) y en el bloque paralelo (sobre eme), se oponen tanto por su función como por su relación con la verdad. Encuentra eme aparente refugio y un modo de posponer el final, también aparente, con las hipótesis que inventa —en realidad acudiendo a la imaginería literaria y clisés de relatos— sobre Alguien, quien se convierte entonces en el fabulado protagonista (será primero un obrero

¹⁰ En las referencias sobre la creación del Gólem, dadas en *La Cábala y su simbolismo*, Gershom Scholem cita un relato de 1674 donde, entre otros datos sobre esa construcción de una figura humana artificial, se dice: “Sobre la frente de la figura ha sido escrito *emet*, que significa verdad. Pero una criatura de éstas va creciendo de día en día y, siendo al principio muy pequeña, termina por ser mayor que los moradores de la casa. Con el fin de privarle de su fuerza, ya que todos se van sintiendo atemorizados por ella, le borran rápidamente la primera letra, *álef*, de la palabra *emet* escrita sobre su frente, de modo que solo queda *met*, que significa muerto. Una vez realizado esto, el Gólem se derrumba en un montón y queda reducido a barro o a la cola anteriores...” Scholem concluye su libro afirmando que el Gólem puede ser interpretado como símbolo del alma o del pueblo judío, según la tradición de este pueblo (3 ed., Madrid, Siglo XXI, 1985, pp. 219 y 222 respectivamente).

sin trabajo, luego un delincuente sexual, un padre que ha perdido a su hijo, un dramaturgo frustrado, etc.) de ficciones que disuelven el peligro representado por ese lector de *El Universal* que disimula la acción de espiar ocultándose tras su atención a los avisos.

Mientras intenta escamotear el supuesto cerco dispersando la identidad de Alguien —su perseguidor por él perseguido— con esos breves relatos que arma y desarma valido de las posibilidades de ordenamiento que le proporciona el alfabeto español, la novela avanza convirtiendo a eme en el objeto por antonomasia de la indagación; aunque sus conjeturas, sus imagine-rías tranquilizadoras no disolverán su miedo ni su paranoia, más bien lo llevan a recorrer un camino sabido de antemano, entrampado en la imposibilidad de una huida (“El dogma de los ‘técnicos’: tratar de que las víctimas se hicieran cómplices de sus propios verdugos, ahora se aplica a eme, eme ya está anudado de tal forma que haga lo que hiciere avanzará siempre en el sentido que sus enemigos desean”, p. 135)

El cerco sobre eme es el más intenso: para identificarlo se multiplican los modos de investigación hasta poner en escena el modelo inquisitorial, tematizado en la obra de teatro del “dramaturgo frustrado” de Isaac Bar Simón o Pedro Farías de Villalobos, que contamina los interrogatorios de la novela proyectándolos al pasado en esa otra historia de persecuciones en España, y funciona como *mise en abîme* de la novela misma así como del vínculo entre perseguidor y perseguido. El campo semántico de la investigación se expande también a los modelos modernos de que se vale el discurso jurídico y de sus estatutos de objetividad, se cruza con los de la ciencia, al ocuparse el texto de los experimentos con seres humanos en los campos de concentración.

Los diagnósticos físicos, psíquicos, la biografía, etc. intentan apresar una singularidad, definir un caso, del que puede prescindirse en el relato porque *se sabe* que eme es un criminal de guerra nazi y las “pruebas” que el texto acumula, así como las certezas de su individuación —médico dedicado a la vivisección con los prisioneros de los campos de concentración, técnico en el exterminio, etc.—, despliegan una repetición destinada a impedir el olvido. Eme es el victimario, sujeto colectivo y múltiple que encarna en personajes individuales o grupos a lo largo de la Historia, a partir de una capacidad de transformación señalada en la novela, a la que aludimos brevemente más arriba. Unas pocas citas corroboran lo dicho: “Fiel a sus monótonas elipsis, a su forma de pasar el tiempo y deshacer la tensión de una inminencia, el narrador propone ahora un sistema de posibilidades afines con objeto de que *tú* escojas la que creas verdadera.” (p. 66), “Tal vez eme heredó de la alquimia el arte de transfigurarse. Por eso no sabemos quién es eme —dueño del poder demoníaco de las transformaciones, *eme trimegistus*, *eme mutabilis*, *cervus fugitivus*” (p. 105-106).¹¹ “Su gobierno y los demás gobiernos dan por

¹¹ La bastardilla es de la novela.

muerto a eme, sea quien fuere en el orden alfabético o en la sucesión pitagórica de las cifras” (p. 144).¹²

La escena fundamental de *Morirás lejos* ocurre en un lugar aparentemente ajeno a los acontecimientos sobre el genocidio judío. Sucede, como dije, en un parque de la ciudad de México, constituido como nueva Salónica. Es un espacio abierto estructurado en cercos concéntricos: el Ajusco, la plaza, cuyo centro es la escena de lectura, y de allí a la casa, a la habitación de eme que fabula historias para esa figura de lector consuetudinario, empecinadamente entregado a una lectura cuyo interés es totalmente utilitario y, se puede suponer, contingente, ligado a la obsolescencia y, por ello mismo, capaz de reiniciarse indefinidamente

Su descripción ritma el relato y los elementos que lo conforman se traman con las significaciones de la historia del genocidio, cuya “composición de lugar” es el bloque paralelo. El aire contaminado y el olor a vinagre no sólo simbolizan la atmósfera de los campos de concentración, sino también el gesto invasor —contaminador— de Salónica, que se expande con sus obsesiones en la historia narrada, para constituirse en alegoría del mal radical. Ese paisaje degradado, que cierra la novela desvaneciéndose en las sombras, encierra también fragmentos de incisiones, de inscripciones, sujetos a la presuposición y a las contingencias de las experiencias, como todos los signos.

Salónica es el espacio de la ficción y del fingimiento —se finge espiar y no espiar, se finge ser otro, se finge escribir... Es también el lugar de la virtualidad, a partir de la cual los sujetos —narradores, personajes, receptores o lectores— desempeñan roles intercambiables: inquietan, espían, investigan y a su vez son interrogados y espiados. ¿Quién enuncia *Morirás lejos*? ¿Quién subsume a los distintos narradores? ¿Qué entraña el *narrador omnividente*? El lector articula una voz plural y última, a través de las distintas inclusiones que la novela hace de él, desafiándolo, ficcionalizándolo, siempre incluyéndolo. El diálogo, frecuente en *Morirás lejos*, suele no individualizar a emisores y receptores, comprometidos por el uso del nosotros inclusivo y de formas pronominales (personales e impersonales). Los narradores o los personajes disputan al lector la tarea de elaborar inferencias, de prever los discursos lógicos posibles de un lector modelo, al cual, por otra parte, se le brinda una detallada enciclopedia, como desconfiando de su memoria para forzarlo, en realidad, a no volver la cabeza, a no refugiarse en el olvido de lo abominable. En suma, a hacerse cargo de lo *unheimlich*, que instala en la entraña misma del sujeto, en lo más íntimo y secreto, en los afectos más valorados —el hogar, la patria— la siniestra presencia del mal.

Los sujetos son reacios a la definición y de identidad ambigua, pudiendo pasar de víctima a victimario, vínculo especular, ecuación de sujetos colec-

¹² Pueden revisarse también alusiones semejantes en pp. 82-83 y 125-127.

tivos, constituidos por la migración de unos hombres a otros de las figuras de la represión y de la resistencia. Los métodos objetivos, el examen riguroso y disciplinado, la documentación, se impregnan de inventiva, que se yergue como invectiva ante saberes de una civilización de la razón, estremecida por las consecuencias de sus presupuestos. La incertidumbre que genera la polisemia del lenguaje es la apuesta de la literatura —y de la ficción— frente a la aparente neutralidad de la ciencia. La novela se ampara en el saber del arte, en la lección del mito, para desentrañar los resortes básicos de la condición humana.

De allí que *Morirás lejos* sea también una red de citas. Por una parte conforma su texto privilegiando el carácter documental de los discursos a los que acude, reales o ficticios. La pretensión objetiva y la saturación informativa parecieran parodiar no solo la manipulación de la historiografía sino también la retórica de la representación realista. Se duda de la veracidad del documento desde el primer material testimonial que presenta, la historia de la destrucción de Jerusalén contada por Flavio Josefo (¿un judío traidor, vendido a los romanos, o alguien que se vale de sus estrechas posibilidades para dejar testimonio de la destrucción de Jerusalén?) y se señala el problema de la relación entre documento y monumento, como teniendo presente, la afirmación de Le Goff de que “Todo documento es mentira.”¹³

Pero más allá de estas manipulaciones, la persistencia del “Usted no estuvo allí” plantea no solo la cuestión de la veracidad del testimonio sino sobre todo los límites del relato, de la posibilidad de decir lo indecible: “Pero notas como éstas no pueden expresar verdaderamente el horror de nuestra vida en el ghetto” (p. 42) o bien “...la palabra sadismo no alcanza a describir ...” (p. 71).

Pero también esos testimonios fragmentarios, a menudo anónimos, del genocidio nazi, son objeto de sospecha, de recelo. De todos modos son las víctimas, los testigos (mártires) por antonomasia quienes se hacen cargo de la incertidumbre que encara *Morirás lejos*: ellos enfrentan la distancia insalvable entre el horror y las palabras. Cercados por las alambradas en “... un sitio solo descriptible mediante la única referencia que evoca: la

¹³ Vale la pena recordar todo el párrafo, en el cual Jacques Le Goff hace esta afirmación: “El documento no es inocuo. Es el resultado ante todo de un montaje, consciente o inconsciente, de la historia, de la época, de la sociedad que lo han producido, pero también de las épocas posteriores durante las cuales ha continuado viviendo, acaso olvidado, durante las cuales ha continuado siendo manipulado, a pesar del silencio. El documento es una cosa que queda, que dura y el testimonio, la enseñanza (apelando a su etimología) que aporta, deben ser en primer lugar analizados desmitificando el significado aparente de aquel. El documento es monumento. Es el resultado del esfuerzo cumplido por las sociedades históricas por imponer al futuro —queriéndolo o no queriéndolo— aquella imagen de sí mismas. En definitiva, no existe un documento-verdad. Todo documento es mentira”. En *El orden de la memoria*, Barcelona, Paidós, 1991, p. 58.

imaginería católica del infierno”, “en esa noche constante sin edad ni memoria ni porvenir” (p. 91), vuelven sin embargo a impulsar la resistencia de la escritura, también cercada por esos otros límites: “Aunque, sombras de las cosas, ecos de los hechos, las palabras son alusiones, ilusiones, intentos no de expresar sino de sugerir lo que pasó en los campos” (p.89). El problema de referir, de narrar, se vincula también con hacerlo acudiendo a la lengua del opresor, el latín para Flavio Josefo, así como los números o las frases en alemán utilizadas en la novela.

La torre de Babel de Brueghel, cuyos cuadros suelen mostrar el resurgimiento de la inquietud ante el mal¹⁴, no solo habla del poder y de su apuesta a la muerte en la figura legendaria de Nemrod o de la represión de los flamencos, es el emblema por antonomasia de la utópica pérdida de un lenguaje universal que acordaba con la verdad. Lenguas condenadas a la dispersión, luego de la Caída, a la incomunicación, al fragmento y a lo promiscuo, pues quizás el narrador de *Morirás lejos* y eme se valgan de los mismos textos, lean los mismos Textos (“... y de sus pocos libros volvía siempre a los mismos pasajes: la destrucción de Jerusalén, el Santo Oficio, los campos de exterminio, las represiones nazis en la Europa ocupada. Alguna vez pensé en consagrar tanta inmovilidad a escribir sus memorias.”, p. 132). Pero ese rasgo promiscuo del lenguaje y de sus textos, de algo “que tiene dos sentidos o se puede usar igualmente de un modo o de otro, por ser ambos equivalentes” (Tal es el significado de promiscuo, en la segunda acepción, dado por la Real Academia) abre brechas, aunque inciertas, a las posibilidades de significación.

Por un lado, *Morirás lejos* pareciera tender a hacer confluir en ella las marcas fragmentarias de escrituras, de signos cuya significación conjeturamos acudiendo a antiguos saberes; pareciera entonces cercar el estallido que Babel acarrea para conjurar esa disgregación del sentido. Por otro, aun frente al “espejo agrietado” sortea la “tentación del silencio” y se afianza en la idea de que “las luces que poseemos sobre nuestra esencial, acendrada condición, son todavía las que el poeta nos refleja”.¹⁵

Por otro, *Morirás lejos* se enuncia desde un vaticinio y culmina con desenlaces abiertos a la elección del lector, es decir, que propone un final

¹⁴ Algunas de las consideraciones de Bernard Sichère sobre Bruegheldan otras significaciones sobre su obra que la llevan a coincidir con las de *Morirás lejos*, además de las recién indicadas: “En muchas de sus obras, que son cristianas, a lo menos por su tema, el mal está presente pero dispuesto sobre la tela de tal manera que no es sencillo descifrarlo: el mal está presente, tanto en la multiplicidad de las figuras dispuestas según una distribución compleja, como en los primeros planos en que se destacan algunas de ellas y por fin está presente en una perspectiva que las más de las veces tienen el valor de un enigma.” *Historias del mal*, Barcelona, Gedisa, 1996, p.150.

¹⁵ George Steiner, *Lenguaje y silencio*, Barcelona, Gedisa, 1982, pp. 27 y 29.

que no depende de la sucesión ni del develamiento del enigma, respecto del cual nada nos dice la acumulación de formas discursivas ni la acumulación de hipótesis. Ese saber del vaticinio inicial clausura el rasgo indefinido del futuro con una muerte que nos desarraiga de nuestro ser —*lejos*, desterrados de lo que nos constituye como hombres si nos negamos a aceptar que es ella el barro que nos da forma.

El título de la novela y su epígrafe —“Conmigo llevo la tierra y la muerte”— provienen del texto de Quevedo *De los remedios de cualquier fortuna*, traducción glosada de Séneca, que continúa de este modo: “El mundo es punto, la vida instante: ¿quién, si no es loco, hallará distancias en un punto? ¿Quién hallará espacios en un momento si no es cuerdo? Solo muere lejos el que en su propia casa se persuade que está lejos su muerte.”¹⁶ Ausentes en *Morirás lejos* el amor y otras formas del afecto, reducida la felicidad a la promesa de una caja de fósforos y el placer, al sadismo nazi, pareciera quedar solo la pasión insaciable de la supervivencia, alimentada con innumerables crímenes, y la resistencia, pero siempre la muerte.¹⁷

Morirás lejos pospone la resolución del enigma.¹⁸ Insistiendo en citar en detalle el horror recurre a un tormento que nos incluye, que rehúye toda misericordia. No estamos ante las ficciones postergadoras de Scherezada ni ante la consolación que puede proveer el relato, sino ante una escritura que intenta eternizar la crueldad que constituye la historia contada, sabiendo que tiene infinitas posibilidades de continuarla.

Pero el título habla de otra posibilidad del pasado, de otro legado, pues es cita de la traducción y glosa de un texto de Séneca hecha por Quevedo. Si bien es cierto que volver a leer, volver a escribir es reiterar la condena de Sísifo, como afirma Pacheco en la “Nota” que abre *Tarde o temprano*,¹⁹ no es menos cierto que escritura y lectura sustentan un lugar en el cual la tradición —el pasado, la Historia— no remite a la muerte. Si, como afirma Bernard Sichère, solo tres discursos, el político, el psicoanalítico y el literario, se hacen cargo hoy de la “parte maldita”, es decir, de la presencia del mal, *Morirás lejos* hace de esta cuestión su centro.

Como otros textos de Pacheco, su novela se propone como un lugar de encuentro y pasaje de otros textos; como un continuo hacerse, un leer-escribir

¹⁶ *Obras*, vol. 2, Madrid, M. Rivadeneyra, 1859, p. 272.

¹⁷ La segunda edición de la novela intensifica la resistencia en el sitio del ghetto de Varsovia y en los campos de concentración. Véase pp. 44 y 47 como ejemplo.

¹⁸ El enigma, se explicita, se transforma en “equivocos y digresiones que no vienen al caso sino como una forma de rehuir momentánea e inútilmente el justo final de una subhistoria que pertenece a otra mucho más amplia y lamentable ...”, pp. 47-48.

¹⁹ “Escribir es el cuento de nunca acabar y la tarea de Sísifo”. México, Fondo de Cultura, 1980, p. 9.

que afirma una cadena de solidaridades; una multiplicidad de versiones, de transferencias que permiten reinventar convocando. El relato también conlleva la amenaza destructora del tiempo; en cuanto sucesión codificada que se desplaza hacia el futuro, es apresada a cada paso, a cada vuelta de página y en el movimiento verbal, por el pasado. Lo esperado se convierte irremisiblemente en memoria hasta tanto la reiteración del gesto y la mirada reinciden en la relectura. La recurrencia, sin embargo, tiene aquí otra significación, pues el texto es otro con las nuevas experiencias de lectura.

Pero, además, desde la escritura, es posible desgarrar la sucesión y otros códigos autoritarios que inmovilizan las posibilidades significativas de la narración sometiendo a narradores, personajes y lectores a lo previsible —la muerte para *Morirás lejos*— e insistir en la precariedad de sus presupuestos. Comento, glosa, re-escritura, para que los signos no se desvanezcan en el vaho o en la arena.²⁰ Esta novela insiste en constituirse en legado incierto, sujeto a la omisión y a la conjetura, margen abierto para encarar lo real desde los fenómenos fundamentales que lo conforman, como a ese Quevedo que lee a Séneca: “Aunque los versos de todos los poetas siempre ilustren tu ocupación, me ha parecido dirigirte esta obra, contra los sucesos fortuitos; de la cual tienen necesidad, no los precedentes sino los futuros acontecimientos. ¿De dónde te parece que debe empezar? ¿De la muerte?”²¹

²⁰ Recuerdo aquí palabras del poema de José Emilio Pacheco “Crecimiento del día: 1962” de *Tarde o temprano*, p. 32.

²¹ Francisco de Quevedo, *De los remedios de cualquier fortuna* cit., p. 371.