

**Pensar el monstruo o “Mantener fija la mirada en lo inenarrable”. Apuntes sobre *Morirás lejos* (1967 y 1977) de José Emilio Pacheco**

**Juan Recchia Paez<sup>1</sup>**

**Resumen**

El presente trabajo se propone indagar de qué manera puede/debe ser tratado lo impensable del crimen, de la matanza, del desecho, desde una obra literaria; y qué tipos de vínculos se entablan entre nuestras experiencias latinoamericanas y los modelos ejemplares y representativos del crimen en escala universal. Nos interesa mostrar cómo el abordaje que realiza la novela *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco posibilita nuevos modos de pensar un problema central del SXX y proponemos, retomando un concepto de Giorgio Agamben, leer la novela como un ejercicio de “mantener fija la mirada en lo inenarrable”.

**Palabras clave:** José Emilio Pacheco – Narrativa latinoamericana – Memoria – Reescritura

**Abstract**

This work aims at looking into how literary work can/should deal with the unthinkable about crime, slaughter and waste. It also intends to shed light into what sort of links exist between our experiences in Latin America and universal prototypes of crime. We are interested in showing how José Emilio Pacheco’s approach in *Morirás lejos* enables new ways of considering a central issue of the 20th century. Revisiting a concept by Giorgio Agamben, we suggest reading the novel as an exercise of “staring at the unutterable”

**Keywords:** José Emilio Pacheco – Latin American narrative – Memory – Rewrite

---

<sup>1</sup> Profesor en Letras por la Universidad Nacional de La Plata donde trabaja como Ayudante Diplomado en la cátedra de Literatura Latinoamericana I de la Facultad de Humanidades y Cs. de la Educación. Actualmente es alumno de la Maestría en Literaturas de América Latina (UNSAM) y del Doctorado en Letras de la FAHCE (UNLP). Es becario de FONCyT (PICT 0523) y desarrolla un proyecto de investigación sobre “Figuras de la comunidad y cultura popular del SXIX en la literatura brasileña” bajo la dirección de la Dra. Carolina Sancholuz y del Dr. Gonzalo Aguilar. Se desempeña además como editor responsable y traductor de la revista digital *Transas. Letras y Artes de América Latina* (UNSAM, ISBN2525-0426).

**Pensar el monstruo o “Mantener fija la mirada en lo inenarrable”. Apuntes sobre *Morirás lejos* (1967 y 1977) de José Emilio Pacheco**

“que nadie o casi nadie entre quienes morirán lejos de los lugares donde nacieron y han vivido admite la realidad del exterminio lo prueba la confusión babélica de objetos que se acumulan en el vagón y dificultan aun más el encontrar un sitio para sentarse.”  
(Pacheco, José Emilio, *Morirás lejos*, 1977: 87)

Placas en la plaza de Tlatelolco, México DF:  
“Y muchos otros compañeros cuyos nombres y edades aún no conocemos.  
¿Quién? ¿Quiénes? Nadie, al día siguiente nadie.”

Los interrogantes iniciales de este trabajo surgieron de una escena de lectura. Al terminar la novela *Morirás lejos*, frente a una sinagoga en la ciudad de La Plata, me detuve a mirar cuando vi salir de allí un pequeño hombre de kipá con una bolsa de basura en la mano. El hombrecito nunca levantó la mirada y apenas dejó la bolsa en el basurero, dio media vuelta, repitió sus cuatro pasos y cerró la puerta con decisión. En esa inmovilidad aparecieron preguntas riesgosas e incómodas... ¿qué puede haber dentro de esa bolsa de basura? ¿de qué cosas está formada la basura de una sinagoga? Posteriormente, en la calma de la escritura, esa escena de lectura se estableció como puntapié inicial de este artículo: ¿Cómo fue que el texto y su escritura hicieron pensar en las posibilidades de lo que puede ser la basura de una sinagoga? ¿de dónde el sentido común implicó relacionar una escena cotidiana de un judío platense con un hecho histórico como el Holocausto?

El presente trabajo se abre con estas dos preguntas para indagar de qué manera puede/debe ser tratado lo impensable del crimen, de la matanza, del desecho, desde una obra literaria; y qué tipos de vínculos se entablan entre nuestras experiencias latinoamericanas y los modelos ejemplares y representativos del crimen en escala universal. Nos interesamos cómo el abordaje que realiza la novela de José Emilio Pacheco posibilita nuevos modos de pensar un problema central del SXX desde una complejidad múltiple que, ya de entrada, nos plantea problemas metodológicos: cómo nombrar, por ejemplo, las partes del texto, los usos de citas y las intertextualidades. Proponemos, a continuación, leer la novela como un ejercicio de “mantener fija la mirada”.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup>Borinsky (1994) analiza la importancia del pacto con el lector en los textos de Pacheco y prefigura esta acción de la mirada: “José Emilio Pacheco elabora una sostenida visión de lo perdido en su obra de ficción, uniendo la tensión retrospectiva de la interrogación histórica con la intimidad de una voz que se confiesa deseosa de amistad con quien lee.” (225)

Alain Badiou en *El siglo* (2005) indaga algunas huellas sobre las que se puede leer cómo el siglo XX se ha pensado a sí mismo.<sup>3</sup> Consideramos que el texto de Pacheco es justamente una de esas huellas que puede ser pensada y que a la vez posibilita múltiples formas de pensar lo que fue “la bestia” o “el monstruo” del SXX: “mientras no se lo piense, el pensamiento nazi permanecerá entre nosotros impensado y, por consiguiente, indestructible.” (Badiou: 15)

No pretendemos un análisis exhaustivo de la novela que ha suscitado numerosos abordajes críticos<sup>4</sup>, sino que nos proponemos marcar determinados elementos y operaciones del texto que nos permitan leer las posibilidades (o no) de representación de, en un sentido general, “el monstruo del SXX”, entendido como las grandes atrocidades y matanzas civiles. Y en una perspectiva más específica, nos preguntamos, cómo el texto de Pacheco lee el Holocausto desde un contexto latinoamericano, o, más bien, de qué manera se pueden vincular hechos violentos en un contexto local latinoamericano como la matanza de Tlatelolco, con el paradigma del Holocausto.

### **eme, Alguien, narrador, lector y lo indecible**

“O no soy nadie.  
Tal vez no hay nadie en la banca del parque.  
O quizás hay seis millones de fantasmas sin rostro.”  
(1977: 153)

Tomaremos como punto “inicial”<sup>5</sup> para este análisis la clásica y muy citada formulación de Theodor Adorno en *La crítica de la cultura y la sociedad*: “Luego de lo que pasó en el campo de Auschwitz es cosa bárbara escribir un poema, y este hecho corroe incluso el conocimiento que dice por qué se ha hecho hoy imposible escribir poesía.” (1949: 230) *Morirás lejos* parte de esta cita<sup>6</sup> pero justamente de allí se desarrolla la escritura de un texto que buscará desafiarla y hacerla explotar en preguntas. La apuesta de Pacheco es grande en la obra y consiste en una óptica múltiple que construye una escritura en su capacidad de mirar fijo aquello que el discurso documental y realista no alcanza a significar, aquello sobre lo cual no puede dar cuenta. Lo que nos interesa es, propiamente, el trabajo que el texto realiza (en múltiples direcciones) con la memoria; y cómo a través de procesos de reescritura (donde la intertextualidad y la repetición juegan un rol fundamental) genera y

---

<sup>3</sup> “Y más precisamente, cómo pensó su pensamiento, cómo identificó la singularidad pensante de su relación con la historicidad de su pensamiento.” (Badiou: 15)

<sup>4</sup> Entre ellos, enfatizamos para el presente análisis: Jitrik, 1957; Borinsky, 1994; Dorra, 1994; Glantz, 1994; Zanetti, 2010; Tarica, 2014.

<sup>5</sup> Lo de “inicial” es solo esquemático para el análisis. Al arribar la lectura del texto, la mayor complicación metodológica se nos presentó a la hora de ordenar la exposición analítica justamente por la complejidad y el tratamiento que la novela presenta.

<sup>6</sup> “Nada, repito: nada puede expresar lo que fueron los campos.” (1977: 95)

posibilita nuevos modos de referir, de mirar y de hablar sobre el monstruo o lo que permanece inenarrable para el discurso documental.

La novela comienza con una escena que se repetirá varias veces:

Con los dedos anular e índice entreabre la persiana metálica: en el parque donde hay un pozo cubierto por una torre de mampostería, el mismo hombre de ayer, está sentado en la misma banca leyendo la misma sección, “El aviso oportuno” del mismo periódico: *El Universal*.<sup>7</sup> (1977: 11)

La mirada es la acción de la escena inaugural, que posibilita un gran conjunto de hipótesis formuladas con un aparente ordenamiento (en el que se incluyen inexistentes, falsedades, afirmaciones verdaderas, alteraciones espaciotemporales, ejercicios intertextuales, referencias y citas); y a la vez, es la acción que establece los juegos de roles y desplazamientos identitarios en una primera escala entre eme y Alguien; y en un plano mayor entre el narrador y el lector.

En toda presentación de eme, se cuida sistemáticamente que su nombre no aparezca nunca con mayúscula, ni siquiera después de un punto seguido. Las múltiples hipótesis conforman las primeras categorías sobre quién es el hombre que eme observa en el parque y nos remite a la clasificación taxonómica que expone Jorge Luis Borges en “El idioma analítico de John Wilkins”, texto retomado por Michel Foucault en el Prefacio a *Las palabras y las cosas*. Foucault reflexiona sobre la lectura de esta aparente taxonomía de lo pensable de “cierta enciclopedia china”:

En el asombro de esta taxonomía, lo que se ve de golpe, lo que por medio del apólogo, se nos muestra como encanto exótico de otro pensamiento, es el límite del nuestro: la desnuda imposibilidad de pensar esto. (2008: 9)

En *Morirás lejos*, “esto” se transforma en la duda que motoriza el pensamiento del lector: ¿quién es eme? ¿quién es el hombre sentado en el parque? ¿quién observa a quién?<sup>8</sup> La definición de “esto” o “la situación e identidad de eme” abre el enigma del relato por sobre el cual girarán múltiples versiones que modifican, alteran y tergiversan los componentes narrativos.

¿Por qué no decir llanamente quién es eme, quién es Alguien, qué busca uno del otro, si algo busca? ¿Con qué objeto trazar esta escritura llena de recovecos y digresiones\* (\*inepta desde un punto de vista testimonial y literariamente inválida porque no hay personajes y los que pudiera haber son juzgados por una voz fuera de cuadro, no viven entre nosotros, no son reales.) en vez de ir directamente al asunto: comienzo y fin de una historia ya mil veces narrada? (1977: 101)

---

<sup>7</sup> Si bien existe el diario “El Universal”, se podría leer su nombre como una apelación a un texto que en su lectura, está dando cuenta de múltiples experiencias pensadas como comunes.

<sup>8</sup> “¿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 de otros términos, trasladado a otro campo: ¿quién contempla la Torre de Babel? ¿Quién nos cuenta la historia del acoso de eme?” (1977: 121)

La mirada fija sobre el enigma, entonces, posibilita múltiples operaciones textuales con las que se construye la novela: abundantes enumeraciones en español, latín, alemán y números romanos sobre batallas, éxodos, documentos históricos; usos de la página como espacio visual de escritura; ruptura de la sintaxis y alteración de la puntuación; exposiciones argumentales repletas de contradicciones y ambigüedades; uso abusivo y arbitrario de notas al pie y aclaraciones; uso de citas, testimonios y fragmentos de textos que incluyen espacios vacíos e ilegibles; puestas en abismo<sup>9</sup>; puesta en evidencia de los procesos constructivos del relato y problematización explícita; usos de la polifonía y aparición de voces ajenas al texto como presuntos editores y hasta presuntos lectores; incorporación y resemantización de otros discursos como el científico y descripciones pseudo-positivistas de patologías. El uso de recursos narrativos se extiende a un trabajo detenido sobre el propio lenguaje del texto que alcanza formulaciones “rupturistas” con la tradición realista. No sólo se elaboran modos de habla para referir y decir la narración, sino que se acentúan también modos de habla para dar cuenta de lo indecible. Como por ejemplo, aparece hacia el final de la novela lo que Giorgio Agambem (2009) llama el “balbuceo inarticulado o el estertor de un moribundo”, el punto álgido donde a través de lo “indecible” se da cuenta de la máxima atrocidad de la realidad del exterminio del pueblo judío. En la página 147 la mirada fija en la frase puede volver legible lo que al parecer es inentendible:

3391 edsedsomahculeuq le ropoveunodnumlamledadailanoicilaoc los nibelungos son los muertos horror que yace al fondo del poder absoluto. (1977:147)

En este sentido, la distancia de la obra es la que sugiere que la relectura es siempre necesaria porque nunca habrá testimonio completo. Ese resto, ese suplemento que convierte en inadecuado todo discurso, nos torna testigos insatisfechos, lectores activos. Borinsky lee este balbuceo como una suerte de tartamudeo:

La novela transcurre en una suerte de tartamudeo temporal que sugiere una lectura que encuentre la articulación necesaria entre las distintas experiencias (...) la falta de resolución de cómo contar lo que se nombra hace que el problema se vuelva urgente como tal. (1994: 226)

Con este tipo de operaciones textuales que Noé Jitrik trabaja como “formas de la destrucción en las narraciones latinoamericanas” (1975), el texto establece nuevas funciones para los sujetos ya que desarticula la autoridad del narrador sobre el relato y coloca al lector en el centro de la escena. El narrador no es omnisciente sino que puede leerse como omnividente. La capacidad de mirar está formulada como eje en la narración misma. Según Glantz: “La mirada del que observa al lector se unifica con la del narrador anónimo que a veces aparece en la textualidad con la designación expresa de narrador omnividente y la mirada vuelve a revertirse siguiendo las líneas de refracción más puras, reiterando el modelo de construcción del texto.” (1994: 229)

---

<sup>9</sup>Glantz(1994) despliega el concepto de “puesta en abismo” o *mise en abîme* en la obra para hablar de un “esquema de persecución”. Piénsese, por ejemplo, puestas como la que se despliega en la hipótesis *u* sobre una identidad posible de eme: puede ser un dramaturgo frustrado que está, él mismo, escribiendo la obra “Salónica” de la cual forma parte.

El narrador no impone las elecciones de entre las múltiples opciones que habilita el texto como respuestas a los interrogantes identificativos (¿quién es quién?) y así, los enigmas en el texto funcionan como motor de hipótesis para el lector que busca darle sentido a la multiplicidad de fragmentos.<sup>10</sup> *SALÓNICA* se desenvuelve en un constante presente hipotético y evidencia esta apuesta al juego con el lector: es la interpretación del lector la que posee la capacidad de pensar el problema del exterminio. En palabras de Susana Zanetti:

*Morirás Lejos* de Emilio Pacheco (...) lleva al primer plano el rol del lector, la lectura y la relectura, en cuanto son los que otorgan o restituyen el poder del relato al situarlo en un contexto preciso y singular en el cual se actualizan sus significaciones, confiriendo nuevos sentidos a la repetición (reescritura), como se evidencia ya desde el título de la novela –una cita de Quevedo. (2010: 393)

La espera sobre la que se extiende el enigma del texto es justamente lo que coloca y recoloca en escena la necesidad de un *reconocimiento del otro*, lo cual supone reconocerlo a la vez como semejante y como hablante. La pregunta de eme, propiamente la condición de los personajes de Beckett en “Esperando a Godot”, es sobre la propia humanidad en la que el hombre hace al hombre.<sup>11</sup> Pacheco rescata desde aquí un concepto de lo humano y de su propio reconocimiento en el otro a partir de la noción de experiencias comunes que le permitirán “actualizar” y reescribir los vínculos entre la masacre de Tlatelolco y el exterminio judío en términos universalistas.

Interrogar lo indecible de la basura se vuelve una decisión del lector y, de algún modo, una interrogación que se vuelve hacia sí mismo. Hacia el lector se desplaza y en él descansa la ética de la responsabilidad de pensar el monstruo e hipotetizar al respecto, pase lo que pasa, “pese a todo”:

Aun cuando los pueblos estén expuestos a desaparecer, aun cuando nos demos cuenta, frente a la historia, de que “no hay límite a la destrucción del hombre” (Blanchot), no tendríamos que dejar de asumir, nuestra espera para esperar ver – para reconocer- a un hombre. (Didi-Huberman, 2014:12)

Ahora bien, ¿hay de todas las hipótesis planteadas una que sea la verdadera?, en tanto literatura, ¿le interesa contar un relato verdadero? ¿cuál es el desarrollo que hace de “lo histórico”? Entonces ¿esta ética de la responsabilidad descansa sobre una versión verdadera de la historia?

## **Imágenes, referentes, testimonio, montaje y lo impensable**

---

<sup>10</sup> “¿Quién es el narrador omnisciente? Uno de dos: eme o el hombre sentado a unos catorce o quince metros del pozo con “El aviso oportuno” entre las manos.” (1977: 51)

<sup>11</sup> “Como si el “esperar ver a un hombre” pudiera darse sin una interrogación cruel sobre la inhumanidad de aquello que, en la historia, “el hombre hace al hombre”.” (1977: 14)

Los apartados *DIÁSPORA*, *GROSSAKTION*, *TOTENBUCH* y *GOTTERDAMMERUNG* desarrollan lo que podemos denominar “lo histórico” del texto. Pero para determinar de entrada, debemos mencionar que no existe en el texto una formulación cerrada y unívoca sobre los hechos del pasado. Por comparación pensamos el texto de Max Aub *Campo francés* (1965) o el relato “Verde que te quiero verde” (1982) de Bernardo Kordon en el que se propone un relato minucioso y detallista de la historia de Menajem Borger, un sobreviviente del Holocausto (escrito con mayúsculas por el autor). Kordon, citando a Pablo Neruda, dice en el prólogo: “Hablo de verdades. Dios me libre de inventar cosas.” (1982: 5) Pacheco, desde una arista muy diferente parece, más bien, esquivar el juicio sobre lo verdadero del pasado, ya que al asumirlo, en los términos de Agambem, el problema se volvería propiamente impensable. Son los procesos del juicio los que cierran y concluyen el acontecimiento por lo que impiden un movimiento en el pensamiento.

Aquí nos alejamos de lecturas como la de Raúl Dorra (1994) ya que creemos que Dorra equivoca la pregunta, para él, fundante de la novela: “¿cómo contribuir con el libro a un progreso verdadero –es decir, en última instancia, moral- de tal modo que la historia del hombre atenúe sus horrores y deje de ser la historia de la opresión, del acoso y la matanza?”. El texto, de ningún modo, formula una “literatura de compromiso” con una verdad moral previa a las escenas de exterminio y horror. La incertidumbre y la inseguridad que el texto lleva a cabo es la forma misma de expresar su objetivo político en tanto texto literario. Descreemos que Pacheco busque un “progreso verdadero” con su texto porque, justamente, son estos mismos conceptos los que está dinamitando con el cuidadoso trabajo de la reescritura. No se trata, entonces, de buscar una “ética en la escritura” cómo si fuese un panfleto político sino de percibir cómo puede llegar a funcionar una ética de la escritura. Agambem en el apartado “El testigo” de su libro *Lo que queda de Auschwitz* formula sobre la situación de los campos:

Todo esto tiene que ver con los campos. Porque en los campos de exterminio del que quizás sería posible encontrar precedentes se presenta, sin embargo, en formas que le privan de sentido absolutamente. (2009: 18)

Pacheco enuncia también estas “formas que le privan de sentido” en el presente de la realidad en los campos:

Uno por uno son llamados a la “sala de operaciones”: niños, ancianos, enfermos, inválidos. Ya que no hay en la mente humana un mecanismo que permita aceptar como realidad el exterminio metódico y tecnificado de todo un pueblo, muy tarde se dan cuenta de que tras la puerta se abre una inmensa fosa para la cremación de sus cadáveres. (1977: 102)

Sin embargo, Pacheco parece escribir a contrapelo de esta formulación en sus concepciones sobre cómo “mirar fijo” las formas que le privan de sentido: al establecer múltiples relaciones que traen a mención precedentes del Holocausto judío y relaciones (históricas o ficcionales) se recupera, justamente, los sentidos posibles sobre el exterminio. El estatuto unívoco de la representación como tal se desarticula. Los testigos trabajados por Agambem formulan: “A nosotros mismos, lo que teníamos que decir, empezaba ya a

parecernos inimaginable” (Antelme:5); “me irritan los intentos de algunos extremistas religiosos de interpretar el exterminio a la manera de los profetas: un castigo por nuestros pecados. ¡No! Esto no lo acepto: el hecho de carecer de todo sentido hace que sea más espantoso” (Levi 1º:219). Pacheco elabora en su texto una red múltiple de relaciones entre voces, pensamientos, formulaciones, hipótesis que permite volver pensable lo que a finales de la Segunda Guerra mundial se había transformado en el silencio de la condena, “el monstruo del siglo XX”. Tanto Alain Badiou como Giorgio Agambem rescatan la importancia de este gesto de interpretación del fenómeno nazi que habilita pensar lo “impensable” para resignificar eso que está ahí en la “bolsa de basura”.

Mientras no se lo piense, el pensamiento nazi permanecerá entre nosotros impensado y, por consiguiente, indestructible. Cuando se dice con ligereza que lo que hicieron los nazis (el exterminio) es del orden de lo impensable o lo inabordable, se olvida un punto capital: que lo pensaron y lo abordaron con el mayor de los cuidados y la más grande de las determinaciones. (Badiou, 2008: 15)

Decir que Auschwitz es “indecible” o “incomprensible” equivale a euphemein, a adorarle el silencio, como se hace con un dios; es decir, significa, a pesar de las intensiones que puedan tenerse, contribuir a su gloria. Nosotros por el contrario, “no nos avergonzamos de mantener fija la mirada en lo inenarrable”. Aún a costa de descubrir que lo que el mal sabe de sí, lo encontramos fácilmente también en nosotros. (Agambem, 2009:32)

Pacheco escribe desde ahí, desde la noción de testimonio de Agambem y utiliza recursos y operaciones disruptivas en la narrativa que ponen en abismo, colocan dentro del foso, construyen en la laguna las múltiples formulaciones posibles de “lo impensable”. Frente a las atrocidades y los crímenes que son narrados mientras que la historia va transcurriendo, el texto formula, hace explícito, que los únicos que *verdaderamente* pueden conocer a eme son sus propias víctimas y por ende, son explícitamente ininterrogables:

o si usted desdeña el nombre podemos recurrir a la necromancia. La necromancia es preferible, mil veces preferible: hay seis millones de muertos interrogables y ciertamente muy enterados de quién puede ser eme. (1977: 132)<sup>12</sup>

No se trata entonces de obtener una respuesta verdadera o satisfactoria entre las múltiples hipótesis acerca de la identidad de eme y de Alguien. Se trata, en cambio, de una actitud de mantener fija la mirada para abrir el pensamiento a múltiples posibilidades de rescate de experiencias comunes. Poner en escena el acto mismo del pensamiento (y sus múltiples posibilidades) es, en un punto, develar el carácter de invención (humana) que tuvo el genocidio. El mirar fijo lo inenarrable no se logra sólo a partir de describir una serie de eventos sino que el valor de esa “historia mil veces contada” nos propone, con sus repeticiones y actualizaciones, un desvío de la memoria hacia otras instancias del horror

---

<sup>12</sup> En Agambem: “Los que no han vivido esa experiencia nunca sabrán lo que fue; los que la han vivido no la contarán nunca; no verdaderamente, no hasta el fondo. El pasado pertenece a los muertos...” (Wiesel: 314)

que existen entre nosotros y de las cuales formamos parte. La escritura sobre lo que podría contener esa bolsa de basura se transforma en un nexo importante que establece la novela entre “lo indecible” y “lo impensable”. En la novela abundan procedimientos y operaciones narrativas a partir de las cuales el testimonio establece una relación múltiple con lo histórico y la ficción posibilita otras lecturas que son formas de recuperación de una memoria<sup>13</sup>. No se trata de meros juegos textuales o de un experimento exclusivamente literario. En palabras de Zanetti, la novela de Pacheco

(...) es un ejemplo de los más significativos de la apelación a la impronta social de la memoria porque se cumple erosionando los presupuestos y las jerarquías de los estatutos de la narración, que presiden en gran medida todo relato, también histórico y buena parte de los documentos de que éste se vale. (2010: 393)

De aquí se despliega la gran serie de intertextualidades y urdimbre de legados en el que dialogan múltiples tradiciones<sup>14</sup> y acontecimientos históricos.<sup>15</sup> La novela funciona como una red de citas y se propone como un lugar de encuentro y pasaje de otros textos, como un continuo hacerse, un leer-escribir que afirma una cadena de solidaridades; una multiplicidad de versiones, de transferencias que permiten reinventar convocando.

Los fragmentos o montajes<sup>16</sup> de lo histórico sufren una ampliación significativa entre la primera edición de 1967 y la segunda de 1977. La coyuntura de México en la década de 1970 y el punto de inflexión que fue la matanza de estudiantes en Tlatelolco el 02 de Octubre de 1968, provocan un giro en la reescritura de la segunda edición de la novela. Los cambios entre las dos ediciones son en función de repensar el texto desde América Latina: amplía la reflexión al testimonio de estado. La inclusión del nuevo contexto mexicano

---

<sup>13</sup> “El retroceso, el raconto y la fragmentación son formas de recuperación de una memoria” (Jitrik: 146). Sería interesante seguir indagando sobre el concepto de “memoria” que despierta la obra de Pacheco. En términos de Derrida deberíamos, más bien, hablar de “archivo” y no de “memoria” ya que “el archivo tiene lugar en (el) lugar del desfallecimiento originario y estructural de dicha memoria” (1997: 18).

<sup>14</sup> Sólo entre las literarias podemos mencionar: “Las babas del diablo” de Julio Cortázar; *La región más transparente* de Carlos Fuentes; *El libro vacío* de Josefina Vicens; *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska; *Pánico o peligro* de María Luisa Puga.

<sup>15</sup> Acompañando las escenas situadas en el periodo del nazismo aparecen fragmentadas y entretejidas otras escenas históricas como las diásporas de judíos en el año 70 d.C; persecuciones de la inquisición; el descubrimiento de América; entre otras.

<sup>16</sup> Sobre la relación que entablan las imágenes históricas y su ordenamiento en el texto a partir de un trabajo cuidadoso de montaje, superposición, fragmentación y combinación:

“En su “Pequeña historia de la fotografía” Walter Benjamin introdujo con maestría la cuestión de la legibilidad de las imágenes, sometiendo a estas a un desciframiento concebido no para dar a las palabras la última palabra sobre ellas sino, al contrario, para poner unas y otras en una relación de perturbación recíproca, de cuestionamiento por medio de un vaivén siempre reactivado. Una relación crítica, para decirlo todo.” (Didi-Huberman, 2014: 16)

aparece en la novela como un cuestionamiento propio a la narración, la introduce una voz que cuestiona la autoridad del narrador y propone nuevas referencias:

Si existen tantos conflictos no resueltos en México no podemos dedicar espacio a lo que sucedió en Europa hace ya muchos años -¿Genocidio? Genocidio el de quienes mueren de hambre aquí mismo. (...) –Por qué no escribe sobre los indios de México-. (1977: 64-65)

La novela misma explicita en la reescritura de 1977 esta problemática.

Pero el hombre y cuantos sepan de su tentativa pueden preguntarse hasta qué punto no es una coartada referirse a crímenes históricos mientras en el instante en que reflexiona bajo el espeso olor a vinagre

las matanzas se repiten, bacterias y gases emponzoñados hacen su efecto, bombas arrasan hospitales y leprosarios, cae el napalm sobre los civiles (en primer término los niños) (...) (67)

Si la primera edición de 1967 se leyó en referencia al problema del industrialismo y la contaminación; en el caso de la edición de 1977 el eje central estará dado por el problema de los totalitarismos y su pregunta central será ¿cuáles son los elementos comunes en todos estos sistemas?

En esta línea coincidimos con el punto de partida de Estelle Tarica (2014) quien formula que es justamente la represión del movimiento estudiantil de 1968 en México la que lleva a Pacheco a reescribir el texto para su segunda publicación en 1977. De alguna manera, Tlatelolco desencadena la respuesta del escritor latinoamericano al instalarse en una serie de crímenes “universales” que incluyen la Shoah y Vietnam. “Las crisis de los sesenta serían, desde esta perspectiva, parte de la misma maquinaria que nos dio Auschwitz (...) El texto se vuelve portador de la memoria del 68 sin referencias concretas a la masacre.” (Tarica, 2014: 132)

Sin embargo, la lectura de Tarica, busca dividir la novela en dos y separar las incertidumbres sobre la representación por un lado; y la pretensión de denuncia social y política del exterminio (en un sentido amplio) por otro.<sup>17</sup> En su lectura se desdeña la dimensión estética de la obra en pos una dimensión ética en afinidad con un discurso político que busca, necesita, emitir un juicio sobre la basura. Sus ideas parten aguas con nuestra propuesta ya que en nuestra lectura, la “justicia” que busca la novela no tiene nada de panfletaria o discursiva sino que su valor está justamente en el cuestionamiento profundo a las posibilidades de la representación y ese cuestionamiento está presente en toda la obra, otorga una integridad.<sup>18</sup> No negamos que Pacheco como autor no se preocupe por “resaltar la importancia del testimonio como arma de la verdad y la justicia” a partir del

---

<sup>17</sup> Estas disecciones analíticas se repiten en varios análisis críticos que pretenden “sacar algo en claro” de la lectura de la novela. Por ejemplo, Dorra divide el texto en “escritura literaria” y “escritura testimonial”.

<sup>18</sup> Hablar de “unidad” aquí sería reducir el trabajo con la intertextualidad que realiza la novela e incapacitarnos una lectura de la obra entoda su complejidad.

contexto de los sesenta que lo interpelaron a reescribir la obra para 1977. Mas el fin político en la obra se da en términos estrictamente literarios y acciona sobre las “insistencias”<sup>19</sup> múltiples (a veces contradictorias) de las relaciones posibles entre representación y memoria. La ficción opera como arma del testimonio pero también a pesar de él. En palabras de Borinsky: “El interés de José Emilio Pacheco por los materiales históricos no se da en la forma de control, apropiación. Por el contrario, es ocasión para solicitar del lector las armas que puedan convertir a la memoria en apreciación crítica.”(1994: 227) Lo que busca Pacheco conforma, de alguna manera, la escena inicial que nos llevó, a partir de la lectura del texto, a pensar el problema del Holocausto desde el contexto latinoamericano.

Pacheco explicita el uso que la ficción hace de la historia y con esto pretende alejarse del testimonio realista para exponer cómo la literatura puede contribuir a un fin político sin la necesidad de volverse documentalista del horror del exterminio.<sup>20</sup> En términos de Jaques Rancière, la literatura vuelve visibles regímenes de lo real y al hacerlo hace política.

Porque todo es irreal en este cuento. Nada sucedió como se indica. Hechos y sitios se deformaron por el empeño de tocar la verdad mediante una ficción, una mentira. Todo irreal, nada sucedió como aquí se refiere. Pero fue un pobre intento de contribuir a que el gran crimen nunca se repita.(2011: 157)

La significación del relato trasciende los referentes históricos particulares y la lógica de la historia (la de todos los acontecimientos narrados) para volverse una crítica punzante sobre el lugar que ocupa el “Crimen” en la conformación de la sociedad occidental del siglo XX.

Sólo existe el gran crimen –y todo lo demás: papel febrilmente manchado para que todo aquello (si alguien recuerda; si alguien, aparte de quienes lo vivieron, lo recuerda) no se olvide. (1977: 156)

Así entonces podemos leer el valor ético de resistencia que subyace a las múltiples presentaciones del horror en el texto. En este sentido, según Borinsky, la apuesta de la narrativa de Pacheco de vincular narrador y lector es una “intensa búsqueda ética” que en el caso de *Morirás Lejos* se manifiesta mediante el uso de la repetición y a través de la reescritura como forma (múltiple) de recontar una memoria. Este pacto ético “no se trata de la indignación frente a condiciones sociales injustas sino de un pacto realizado en la intimidad con un narrador” (Borinsky, 1994: 226) Esta propia significación no se da desde la referencia a hechos históricos, sino que se da a partir de la apuesta narrativa centrada en el concepto de reescritura. En palabras de Zanetti:

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 –y en su caso, acudiendo a esa otra repetición presente en las

---

<sup>19</sup> Margo Glantz propone el concepto de “insistencias” para definir los elementos de la novela de Pacheco.

<sup>20</sup> “olvidar sería un crimen, perdonar sería un crimen” (1977: 89) “Lo único cierto es que eres un criminal.” (1977: 153)

operaciones de la lectura, la escritura y la relectura- de la historia humana. (2010: 402)

Ese valor mismo está dado por la capacidad y la autopotencialidad de la reescritura para dar cuenta, para decir y pensar; para mantener fija la mirada en lo inenarrable. Como expone Pacheco, tratar de horrorizar por medio de las imágenes es perder el tiempo ya que todos nos hemos enterado de los hechos por lecturas, películas y referencias. Sin embargo, si Alguien no vacila en repetir lo milvaces sabido es porque cree: “(primero) que no debe olvidarse y la millonésima insistencia no estará de sobra jamás; (segundo) que nada puede aproximarse siquiera a la espantosa realidad del recuerdo.”(1977: 89)

## Bibliografía

- Adorno, Theodor, (1984). “La crítica de la cultura y la sociedad” (1949). *Crítica cultural y sociedad*. Madrid.
- Agambem Giorgio. (2009)*Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*, Valencia: Pre-textos.
- Aub, Max. (2008)*Campo Francés*. Madrid:Castalia.
- Badiou, Alan (2008) *El siglo*. Buenos Aires: Manantial.
- Borinsky, Alicia. (1994) “José Emilio Pacheco: relecturas e historia.” En Hugo J. Verani (ed.) *La hoguera y el viento: José Emilio Pacheco ante la crítica*. México D.F: UNAM/Ediciones Era.
- Derrida, Jaques. (1997)*Mal de archivo. Una impresión freudiana*.Valladolid: Trotta.
- Didi-Huberman, George. (2014)*Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- Dorra, Raúl. (1994) “Morirás lejos: la ética en la escritura.” En Hugo J. Verani (ed.) *La hoguera y el viento: José Emilio Pacheco ante la crítica*. México D.F.: UNAM/Ediciones Era.
- Foucault, Michel. (2008)*Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: SXIX.
- Glantz, Margo. (1994) “Morirás lejos: literatura de escisión”. En Hugo J. Verani (ed.) *La hoguera y el viento: José Emilio Pacheco ante la crítica*. México D.F: UNAM/Ediciones Era.
- Jitrik, Noé. (1975) “Destrucción y formas en las narraciones latinoamericanas actuales. “El autocuestionamiento en el origen de los cambios” en *Producción literaria y producción social*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Kordon, Bernardo. (1982) *Historias de sobrevivientes*, Bruguera, Buenos Aires.
- Pacheco, José Emilio. (1967 y 1977)*Morirás Lejos*.México: Serie del volador, Joaquín Mortiz, primera edición noviembre 1967; segunda edición revisada, noviembre 1977.
- Ranciére, Jacques. (2011) *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del zorzal.
- Tarica, Estelle. (2014) “Pacheco, el holocausto y la memoria del 68”. En Mónica Szurmuk y Maricruz Castro Ricalde (ed.)*Sitios de la memoria: México post 68*.México: Ed. Cuarto propio.
- Zanetti, Susana. (2010)*La dorada garra de la lectura*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.