

Dos historias latinoamericanas de la infamia. Una lectura comparada de *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco y “Deutsches Requiem” de Jorge Luis Borges

Lucas Martín Adur Nobile

Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina

lucasadur@filo.uba.ar

Este artículo aborda dos obras de escritores latinoamericanos que tienen como tema común el nazismo: “Deutsches Requiem” de Jorge Luis Borges y *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco. Partiendo del problema de la representación del mal, estudiamos las diversas estrategias que estos autores proponen para abordarlo. En primer lugar, los modos de construir a los nazis Otto Dietrich y eme, es decir, de representar “seres absolutamente perversos”. Analizamos luego el empleo de las notas al pie, que contribuyen a multiplicar la instancia narrativa e introducir la autorreflexividad en obras que parecen requerir alguna forma de distanciamiento. Por último, abordamos la intertextualidad bíblica, indagando las funciones específicas que tiene en cada texto. Buscamos abrir perspectivas sobre un problema central para la literatura contemporánea —la escritura del mal— y estimular los estudios sobre las obras literarias latinoamericanas que abordan las *Shoah*, y que, consideramos, no han recibido suficiente atención de la crítica.

Palabras clave: Jorge Luis Borges; José Emilio Pacheco; nazismo; intertextualidad bíblica.

Cómo citar este artículo (MLA): Adur Nobile, Lucas Martín. “Dos historias latinoamericanas de la infamia. Una lectura comparada de *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco y ‘Deutsches Requiem’ de Jorge Luis Borges”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 20, núm. 1, 2018, págs. 131-166.

Artículo original. Recibido: 28/07/16; aceptado: 24/01/17. Publicado en línea: 01/01/18.



Two Latin American Histories of Infamy. A Comparative Reading of *Morirás lejos* by José Emilio Pacheco and “Deutsches Requiem” by Jorge Luis Borges

The article discusses two Latin American works whose common theme is Nazism: “Deutsches Requiem” by Jorge Luis Borges and *Morirás lejos* by José Emilio Pacheco. We examine the various strategies the authors use to address the problem of the representation of evil, beginning with the construction of the Nazi characters Otto Dietrich and eme, that is, the representation of “absolutely perverse beings”. Then we analyze the use of the footnotes, which contribute to multiplying the narrative voice and introducing self-reflexivity into works that seem to require some form of distancing. Finally, we discuss Biblical intertextuality and explore its specific functions in each text. Our objective is to open up perspectives regarding a central problem for contemporary literature —how to write evil— and foster studies on Latin American literary works that address the *Shoah*, and that, in our view, have not received enough critical attention.

Keywords: Jorge Luis Borges; José Emilio Pacheco; Nazism; Biblical intertextuality.

Duas histórias latino-americanas da infâmia. Uma leitura comparada de *Morirás lejos*, de José Emilio Pacheco, e “Deutsches Requiem” de Jorge Luis Borges

Este artigo aborda duas obras de escritores latino-americanos que têm como tema comum o nazismo: “Deutsches Requiem”, de Jorge Luis Borges, e *Morirás lejos*, de José Emilio Pacheco. Partindo do problema da representação do mal, estudamos as diversas estratégias que esses autores propõem para abordá-lo. Em primeiro lugar, os modos de construir os nazistas Otto Dietrich e eme, isto é, de representar “seres absolutamente perversos”. Analisamos, em seguida, o emprego das notas de rodapé, que contribuem para multiplicar a instância narrativa e introduzir a autorreflexividade em obras que parecem requerer alguma forma de afastamento. Por último, abordamos a intertextualidade bíblica indagando as funções específicas que tem em cada texto. Pretendemos abrir perspectivas sobre um problema central para a literatura contemporânea —a escrita do mal— e estimular os estudos sobre as obras literárias latino-americanas que abordam as Shoah e que consideramos que não vêm recebendo suficiente atenção da crítica.

Palavras-chave: Jorge Luis Borges; José Emilio Pacheco; intertextualidade bíblica; nazismo.

MORIRÁS LEJOS, CONSIDERADA POR MUCHOS la obra maestra de José Emilio Pacheco en el terreno de la narrativa, establece un diálogo productivo con la obra de Borges, como ya ha sido señalado por varios críticos. Así, por ejemplo, Olea Franco ha apuntado que la incorporación de las notas al pie de página en un texto ficcional es un artificio que probablemente Pacheco haya encontrado en Borges —aunque remita, en última instancia, a una práctica de Macedonio Fernández—. Por otra parte, Jiménez de Baéz, Morán y Negrín han propuesto que *Salónica*, la obra teatral que, según nos cuenta el narrador, imagina un “dramaturgo frustrado” sentado en el banco de un parque (Pacheco 56), puede relacionarse intertextualmente con “Una llave en Salónica”, el soneto de Borges recogido en *El otro, el mismo* (*Obras*). En el poema encontramos detalles que reaparecen en la novela —la locación, Salónica, y el nombre del protagonista del drama, Abarbanel/Farías— e, incluso, un elemento que será estructurante en *Morirás lejos*: la relación de continuidad —que se desprende de los últimos tercetos— entre la expulsión de los judíos de España en 1492 y la destrucción del templo de Jerusalén por los romanos en el siglo I de nuestra era.¹ En un sentido más general, podemos proponer que la proliferación de hipótesis que exhibe la novela recupera uno de los rasgos más característicos de la obra borgeana: la construcción, para muchos relatos, de un “narrador conjetural”, que “parece estar al mismo tiempo inventando tramas y constatando información” (Aguilar).

La novela de Pacheco, entonces, dialoga con la obra borgeana en varios niveles, desde cuestiones de detalle hasta recursos y elementos que configuran poéticas afines. En este trabajo proponemos indagar dicha relación, a partir de una lectura que vincula *Morirás lejos* con “Deutsches Requiem”, una de las primeras ficciones sobre el nazismo producidas en América Latina, donde el escritor argentino imagina el monólogo de un jerarca nazi. Entendemos que el cruce entre ambos textos resulta productivo, no solo por la temática común, sino también por ciertos elementos formales comparables.² El relato de Borges se publicó por primera vez en la revis-

1 Al respecto, véase Paepe.

2 En este sentido, nuestra lectura se inscribe en aquella rama de la literatura comparada que Claudio Guillén denominó tematólogía (248 y ss.), entendiendo con este autor que dicho abordaje no se opone a la indagación formal, sino que se vincula a ella. Nuestro punto de partida es el tema común a ambos relatos (el nazismo) pero el análisis comparativo se orienta a las formas que permiten desplegar ese tema en cada texto.

ta *Sur*, en febrero de 1946, y fue recogido después en *El Aleph* (1949), uno de los libros más famosos del autor. Para 1967, cuando aparece la primera edición de *Morirás lejos*, Borges ya era un autor consagrado, que gozaba de reconocimiento mundial. Es muy probable que un lector tan prolífico como Pacheco conociera *El Aleph* y, en particular, el relato que nos interesa. Pero no se trata aquí de señalar la “influencia”³ de Borges en Pacheco sino, como dijimos, de poner en diálogo los dos textos, a partir de una lectura comparada que busque delimitar y contrastar las estrategias a las que dos de los más notables autores latinoamericanos del siglo xx recurrieron para enfrentarse al problema —literario, ético y político— de narrar el mal, de “imaginar lo abyecto, es decir, de verse en su lugar” (Kristeva 26).⁴

1. La voz de los verdugos

1.1. Otto Dietrich zur Linde: yo, el abominable

Lo primero que llama la atención del relato de Borges es la elección de narrar desde la voz de un nazi, alguien que se reconoce a sí mismo como torturador y asesino, y no manifiesta ningún arrepentimiento sino que busca, en cierto sentido, justificar el nazismo. Si la perspectiva resulta perturbadora aún hoy, mucho más lo era en 1946, cuando los juicios de Núremberg no habían finalizado y el mundo entero estaba descubriendo los detalles de lo que habían sido los campos de concentración. Otto Dietrich zur Linde se define primero por su nombre, luego por su genealogía y, finalmente, cuenta su historia; según asegura, no para lograr el perdón sino la comprensión. Más allá de que, como ha señalado Louis, algunos elementos de la retórica

3 Con Gutiérrez Girardot, consideramos que la noción de influencia, entendida como la explicación de la obra de un autor a partir de la de otro, corresponde a una concepción de la literatura comparada que califica como añeja, problemática y “secretamente colonial” (29).

4 Con la expresión “narrar el mal” nos referimos a aquellos textos literarios que asumen la voz o la perspectiva de narradores o personajes moralmente deleznable —torturadores, violadores, asesinos o, en el caso que nos ocupa, criminales de guerra—. Además del trabajo de Kristeva (*Poderes de la perversión*) y de las reflexiones del propio Borges —que citamos a continuación— hemos recurrido al estudio de Safranski —especialmente los capítulos 11 y 12, sobre la representación literaria del mal— y al clásico de Bataille, *La literatura y el mal*.

de Dietrich remitan al discurso de los jefes nazis e incluso anticipen declaraciones posteriores (“Besando” 65-66), lo que nos interesa aquí es que, al trazar los rasgos y episodios que definen a su personaje, Borges se aleja de la unidimensionalidad del arquetipo del villano al que nos han acostumbrado ciertos productos de la cultura de masas —el cine hollywoodense, los comics norteamericanos de superhéroes— para intentar la difícil tarea de construir un demonio complejo y verosímil.⁵

Algunos años antes, a propósito de una novela de Hugh Walpole, *The Killer and the Slaine*, Borges había declarado que “la presentación verosímil de un ser absolutamente perverso” es un problema de una dificultad tal que no ha sido resuelto por ningún teólogo o literato (*Textos recobrados* 209).⁶ La estrategia de Walpole para delinear al personaje de James Oliphant Tunstall es descrita en la reseña como una mera acumulación de maldades, de “previsibles y concretos rasgos malignos” y, técnicamente, considerada como un fracaso (209). Para construir a Dietrich, Borges operará de un modo muy distinto.

El criminal nazi comienza por admitir que el tribunal “ha procedido con rectitud” ya que él mismo se ha declarado culpable (Borges, *Obras* 576). Sin embargo, inmediatamente asegurará que no pretende ser perdonado “porque no hay culpa en mí” (576). La aparente contradicción puede resolverse si recordamos la advertencia de Agamben acerca de la confusión entre categorías éticas y jurídicas (18 y ss.). Dietrich acepta su

5 Podemos recordar aquí las consideraciones de Borges sobre la simplificación del problema de la representación del mal que constata en las películas de Hollywood a propósito de *El hombre y la bestia* (1941), adaptación de *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson: “En la novela de 1886, el doctor Jekyll es moralmente dual, como lo son todos los hombres, en tanto que su hipóstasis —Edward Hyde— es malvada sin tregua y sin aleación; en el film de 1941, el doctor Jekyll es un joven patólogo que ejerce la castidad, en tanto que su hipóstasis —Hyde— es un calavera, con rasgos de sadista y de acróbata. El Bien, para los pensadores de Hollywood, es el noviazgo con la pudorosa y pudiente Miss Lana Turner; el Mal (que de tal modo preocupó a David Hume y los heresiarcas de Alejandría), la cohabitación ilegal con Fröken Ingrid Bergman [...]. Inútil advertir que Stevenson es del todo inocente de esa limitación o deformación del problema” (*Obras* 284-285). Sobre las simplificaciones a las cuales ciertos productos de la cultura de masas someten a los héroes y villanos puede verse la distinción propuesta por Eco entre los personajes “típicos” y “tópicos” (159, 209 y ss.).

6 Véase, en el mismo sentido, Safranski (288 y ss.). Por otra parte, la relación entre “Deutsches Requiem” y la reseña de la obra de Walpole ya ha sido propuesta por Louis (“Besando” 64), aunque incluyéndolo en una serie diversa y, por lo tanto, interpretándolo en un sentido distinto del que proponemos aquí.

responsabilidad jurídica ante el tribunal y la consecuente condena. Pero dedicará buena parte de su discurso a proponer *otra moral* —“el nazismo, intrínsecamente, es un hecho moral” (578)—, de acuerdo a la cual no tiene culpa. El nazismo es la postulación de un nuevo sistema de valores, una nueva cosmovisión o, para usar los términos de Dietrich, una nueva religión, una nueva fe (580, volveremos sobre esta cuestión).

Por otra parte, una vez establecida la criminalidad del personaje —es un nazi, es un torturador y un asesino, dirigió un campo de concentración—, la estrategia borgeana no pasa por subrayar su abyección listando sus infamias o describiéndolas minuciosamente para impresionar a los lectores, sino por indagar otros aspectos que permiten singularizar a Dietrich, alejarlo del modelo genérico de villano impersonal. Dos son los aspectos que nos interesa destacar. En primer lugar, lejos de adecuarse plenamente a su rol, Dietrich manifiesta contradicciones internas: pese a propugnar la religión de la violencia, asegura que le falta toda vocación para la misma; que el ejercicio de su cargo en el campo no le fue grato y hasta que sus camaradas del partido, individualmente, le eran odiosos (Borges, *Obras* 577). Por el contrario, manifiesta admiración por el poeta judío David Jerusalem, de quien es capaz de repetir versos de memoria, aunque lo haya torturado hasta que este perdiera la razón (578-579). En segundo lugar, como puede verse en sus comentarios sobre Jerusalem, Dietrich manifiesta no solo una respetable formación intelectual —lecturas de Lucrecio, Schopenhauer, Goethe, Nietzsche, Spengler— sino también una singular sensibilidad estética. Además del poeta judío, declara su fascinación por Brahms y Shakespeare, en una frase que resulta casi un desafío a su auditorio: “Sepa quien se detiene maravillado, trémulo de ternura y de gratitud, ante cualquier lugar de la obra de esos felices, que yo también me detuve ahí, yo el abominable” (577). En efecto, era plausible que los lectores de *Sur* o *El Aleph* descubrieran escandalizados que sus gustos literarios y musicales coincidían con los de un supuesto criminal nazi.

Entendemos que la atribución de sensibilidad estética a un torturador funciona en dos direcciones. Por un lado, en relación con la construcción del personaje, como hemos dicho, dota a Otto de singularidad, de matices que lo vuelven verosímil, imaginable —al punto de que muchos lectores podrían incluso identificarse con sus preferencias—. Por otro lado, la confluencia de una cultura elevada y una moral que legitima la violencia y el asesinato

funciona como denuncia de la perspectiva de cierto humanismo —del que participaban varios de los intelectuales vinculados a la revista *Sur*, potenciales lectores del relato— que al asociar el nazismo con la barbarie suponía que el refinamiento estético-cultural tenía una relación directa con la elevación espiritual. Contrariamente, la confesión de Dietrich evidencia que el arte no nos hace mejores personas. Es posible disfrutar de *Macbeth* o los *lieder* de Brahms y ser un infame.⁷

Con Otto Dietrich zur Linde, Borges parece haberse propuesto representar “un ser absolutamente perverso”, sin caer en el fácil estereotipo del bárbaro violento e ignorante ni en la mera acumulación de maldades (*Textos recobrados* 209). Es el abogado de una nueva moral, de la religión de la violencia y la muerte, pero está atravesado por contradicciones. Borges lo dota de características singulares y, en algún punto, identificables, imaginables. Otto es ciertamente, para el autor y sus lectores primeros, un *otro*, pero un otro en el que podemos reconocer algún rasgo propio. Un espejo oscuro e inquietante, que invita a mirar con cautela y preguntarse quién ganó la guerra.⁸

1.2. *eme*: todos los nazis, el nazi

El problema de la representación de un ser perverso también se plantea en *Morirás lejos* —aunque de un modo menos ostensivo que en “Deutsches

7 En *Borges face au fascisme*, Louis ha estudiado largamente el modo en que Borges construye un posicionamiento antifascista singular, que se diferencia del humanismo de muchos intelectuales argentinos que entendían el fascismo como barbarie y concentraban su condena en la cuestión de la cultura, postulando además una relación privilegiada entre estética y verdad (151 y ss.). El autor de *El Aleph* se va a pronunciar contra esta identificación del dominio político y del dominio artístico, y a la vez contra la confusión que consiste en negar al nazismo toda pertenencia a la cultura (alemana y humana).

8 En este sentido, Otto podría ponerse en serie con otros narradores amorales de la literatura argentina, como los que estudia Miguel Dalmaroni en ciertas novelas de la posdictadura, especialmente *Villa*, de Luis Gusmán y *Dos veces junio* de Martín Kohan, ambas narradas desde personajes cómplices del terrorismo de Estado. La construcción de esas voces produce un efecto de lectura similar al que describimos para el relato de Borges: si bien el narrador es un ser abyecto, “definitivamente peor que nosotros”, presenta ciertos rasgos que parecen permitir la identificación con “cualquiera de nosotros” (Dalmaroni 160). Como hemos señalado para el relato de Borges, “es innegable que la operación está destinada a perturbarnos y descalabrar severamente ciertas certidumbres morales” (Dalmaroni 160-161).

Requiem” — en torno al presunto criminal de guerra denominado eme.⁹ Lo inconcebible que resulta para la mente humana el exterminio “metódico y tecnificado” que llevaron adelante los nazis (Pacheco 103), obliga a buscar nuevas formas de delimitar la “patología” (98) de seres como eme, dado que adjetivos como “monstruoso” resultan insuficientes para dar una imagen adecuada (101). En efecto, si como propone una de las voces de la novela “el nazismo es el mal absoluto” (123), la construcción de eme sitúa a Pacheco ante un problema análogo al que Borges enfrenta a propósito de Dietrich.

El escritor mexicano recurre a estrategias diversas a las del argentino. Si este había buscado dotar a Otto Dietrich de una compleja singularidad, que lo alejara de los lugares comunes, Pacheco parece saturar con eme todos los arquetipos del villano, simultáneamente. Mediante sucesivas hipótesis, se nos dice que eme es un científico loco, un torturador, un técnico de la solución final, un oficial de la Gestapo, un comandante del ejército nazi, el director de un campo de concentración, Hitler mismo. Algunas de estas posibilidades están desarrolladas, pero otras aparecen apenas enunciadas (123). De este modo, lejos de buscar una presentación compleja de un ser absolutamente malvado, la novela pone en primer plano el artificio, enumerando múltiples figuras de villanos asociadas al nazismo. Eme es un repertorio de posibilidades —muchas veces contradictorias— antes que un personaje dotado de psicología e historia.¹⁰

Esta multiplicación de las personalidades atribuibles a eme pone de relieve, además, una cuestión que será recurrente en las ficciones latinoamericanas sobre nazis y que también aparece, como veremos, en el relato de Borges:

9 El problema que centralmente plantea *Morirás lejos* no es el de la representación del mal, sino uno anejo: el de la (im)posibilidad de escribir el horror, de dar cuenta literariamente de los campos de concentración y del genocidio nazi, que la propia novela tematiza en forma recurrente: “nada puede expresar lo que fueron los campos [...] las palabras son alusiones, ilusiones, intentos no de expresar sino de sugerir lo que pasó en los campos” (95, véase en el mismo sentido 89, 97). Una importante serie de estudios críticos, a los que remitimos, ya ha indagado el singular modo que tiene la novela de *testimoniar* el exterminio (Jiménez de Baéz et al.; Dorra; Lespada). No resulta productivo detenernos aquí en este punto, que ha sido suficientemente estudiado. No queremos dejar de señalar, sin embargo, que en el relato de Borges, aunque de un modo lateral, podría leerse una posición similar en torno a la representación del horror de los campos: la tortura a David Jerusalem aparece justamente como un blanco, un agujero del texto, que, según se nos aclara en nota al pie, ha sido necesario (“inevitable”) omitir (*Obras* 579, véase *infra*).

10 Como ha señalado Lespada, los personajes de la novela no poseen rasgos definidos, sus figuras están difuminadas, apenas esbozadas (186).

la de la identidad como objeto de indeterminación y falsificaciones.¹¹ Hay numerosas referencias a la posibilidad de que eme se haya disfrazado, haya fraguado su propia muerte o haya sido reemplazado por un doble (129). Este “arte de transfigurarse”, al punto de volver imposible que sepamos “quién es eme”, es definido como un “poder demoníaco” (112), es decir, como otro rasgo de su carácter infame, abyecto.¹² El mal que históricamente encarnó el nazismo aparece en la novela como irrepresentable al ponerse en primer plano su carácter excesivo: es, literalmente —literariamente— inimaginable: no puede obtenerse *una* imagen de eme, es un sujeto plural, “personal y genérico” (132), un conjunto de imágenes posibles. Sobre él, “se aventuran hipótesis. Nada pretende ser definitivo” (99). De un modo similar a lo que hace con los horrores que provocó, Pacheco elige representar el nazismo poniendo de manifiesto la imposibilidad de representarlo, los límites y la artificiosidad de todo intento de dar cuenta del “mal absoluto” (123).

Detengámonos en dos cuestiones que atañen al modo en que Pacheco construye a eme. La primera está vinculada a algo que vimos en Borges: la relación del personaje con lo que podemos llamar la “alta cultura”. En “Totenbuch”, las oficinas de eme en el campo son descritas en los siguientes términos: “son inmaculadas. Reproducciones de Bruegel, discos de Wagner, libros de Goethe y de Nietzsche, obras científicas en alemán, inglés, francés y latín, *Mein Kampf* autografiada por el Führer, *Los protocolos de los sabios de*

11 Rosso ha señalado que la recurrencia de este tema en novelas como *Ciao Napolitano* (1998) de Juan Grompone, *En busca de Klingsor* (1999) de Jorge Volpi o *Amphitryon* (2000) de Ignacio Padilla puede explicarse en parte por motivos históricos —la masa de nazis emigrados a países latinoamericanos en la posguerra bajo nombres o identidades falsas— así como también por cuestiones genéricas —muchas de estas ficciones adoptan la forma de *thrillers*, de novelas de suspenso que procuran el descubrimiento o cuestionamiento de una identidad—.

12 Si la fama es el “buen nombre”, la infamia es la negación del nombre, de la propia identidad. Kristeva, en su estudio ya citado, ha desarrollado la categoría de lo abyecto en relación con la indeterminación de la subjetividad: “sujeto y objeto se rechazan, se enfrentan, se desploman y vuelven a empezar, inseparables, contaminados, condenados, en el límite de lo asimilable, de lo pensable: abyectos” (28). Si se acepta la asociación aquí postulada, a los motivos aducidos por Rosso para la recurrencia del tema de la identidad en las novelas sobre nazis —el histórico y el genérico—, se podría añadir la vinculación entre falsificación de la identidad y la abyección. Recordemos, por ejemplo, que uno de los nazis de *Amphitryon*, luego de mutar de identidades numerosas veces proclama “Mi nombre es Legión, porque somos muchos” (127), recuperando la formulación evangélica (Mc 5, 9; Lc 8, 30) que asocia la pluralización del sujeto con lo demoníaco.

Sión” (100). Más adelante, una nota nos informará que “Paracelso, Bruegel y Wagner fueron desde su adolescencia las grandes admiraciones de eme, aunque sostenidas con menos fervor del consagrado a Hitler, Napoleón, César y Tito Flavio Vespasiano” (103). Como se apreciará, si bien estas anotaciones parecen caracterizar a eme como un sujeto dotado de una cierta formación, tal caracterización funciona de un modo diverso a la de Otto en “Deutsches Requiem”. En principio, los símbolos de la alta cultura que eme ostenta en sus oficinas del campo funcionan más bien por contraste con la miseria y desolación del contexto: son introducidos en una acotación parentética, precedida por la descripción de la miseria de las barracas, donde “billones de piojos [...] pululan entre el barro y la inmundicia” (Pacheco 100). A esto se suma que la enumeración incluye, sin demasiada distinción, obras pictóricas, musicales, literarias y científicas junto a otras de apología y propaganda del nazismo y el antisemitismo. En el mismo sentido, en la nota que citamos, la admiración estética por Bruegel y Wagner queda subordinada al fervor que eme consagra a las figuras político-imperiales. Además, el gran arte contrasta nuevamente con la abyección de los campos: eme, “con un aire de Wagner en los labios”, hace desfilar desnudas a las cautivas y las agrupa para elegir a cuáles envía a la cámara de gas (103).

Agreguemos que, con la excepción de Bruegel, los intereses de eme están asociados estrictamente a la cultura alemana y, particularmente, a autores que fueron reconocidos por el nazismo —a diferencia de Dietrich, que manifestaba su admiración por Shakespeare y por David Jerusalem—. Por otra parte —en lo que no deja de ser una muestra más de las imágenes contrapuestas que conforman a eme—, cuando en un fragmento de “Salónica” se indaga sobre su afición por “La torre de Babel” de Bruegel, cuya reproducción —“lámina corriente desprendida de una revista y que empieza a amarillear”— cuelga de las paredes de su refugio en México, se niega que el criminal nazi posea conocimientos plásticos o afición por la pintura (119).

Las referencias culturales que se incluyen en *Morirás lejos*, entonces, funcionan principalmente como una denuncia general sobre la apropiación que realizó el nazismo de ciertas obras y autores consideradas generalmente como parte de la gran cultura europea —es conocida, por ejemplo, la fascinación de Hitler por Wagner, autor explícitamente antisemita—. Sin embargo, a diferencia de lo que sucedía con Otto, esto no implica que eme esté dotado de una sensibilidad estética comparable con la de Pacheco o sus lectores y,

en este sentido, es menos inquietante. Es un nazi que tiene algunos discos de ópera, entremezclados con la propaganda antisemita más recalcitrante, y una lámina arrancada de una revista, pero no parece poseer una genuina sensibilidad para el arte, ni siquiera “capacidad de asociación metafórica” (Pacheco 119). Es distinto de nosotros, cultos lectores occidentales, lo que no deja de ser tranquilizador.

Una segunda cuestión en la que queremos detenernos respecto al modo en que se delinea el personaje de eme es el trabajo con su discurso. Tenemos aquí una diferencia muy significativa con respecto a lo que vimos en Borges, donde el monólogo del nazi ocupaba prácticamente todo el espacio textual. En *Morirás lejos*, frente a la proliferación de hipótesis sobre su identidad, la voz del propio eme aparece relativamente escamoteada. Pero podemos encontrarla al menos en dos fragmentos, vinculados ambos con una situación de juicio —y en este sentido, comparables a la confesión de Dietrich—: las declaraciones de eme ante el fiscal (Pacheco 112-113) y un fragmento de su alegato (124-125).

En las declaraciones ante el fiscal, presentadas bajo la forma de un diálogo dramático (con didascalias incluidas), eme admite sin atenuantes sus culpas. Como Dietrich, es un torturador y asesino, que llega a ser comandante de un campo de concentración. El interrogatorio parece centrarse en la obtención o confirmación de datos: hechos, fechas, participantes, procedimientos. Eme responde sin titubeos, con precisión y frialdad, aun cuando habla de torturas o exterminios masivos. Enuncia casi con la satisfacción del deber cumplido: “A mediados de abril todo había concluido en Salónica y ya no quedaban judíos en la Grecia continental ni en las islas griegas” (Pacheco 112). Las acotaciones parentéticas no hacen sino subrayar la crueldad y el cinismo del personaje. Ante la afirmación del fiscal de que él torturó personalmente a los prisioneros, se nos dice que “(eme alza los ojos y encuentra la mirada de los testigos)”, antes de responder: “Sí... tiene razón... personalmente” (113). En este contexto, los puntos suspensivos —que reaparecerán de un modo similar en la última respuesta de eme—, no pueden leerse como signo de titubeo, sino de una afirmación parsimoniosa, casi provocadora. La otra acotación parentética indica que eme “sonríe”, al explicar que su traslado a Polonia para hacerse cargo del campo fue en un convoy de prisioneros, pero “... en un vagón aparte, por supuesto” (113). La ironía, subrayada por la sonrisa, aún en el momento de hacer frente al fiscal, da cuenta, como dijimos,

de un personaje cruel, cínico, que no muestra ningún arrepentimiento, ni siquiera frente a las víctimas. El diálogo transcrito contribuye a enfatizar su carácter de personaje despiadado, irredimible.

Sin embargo, cuando pasamos a considerar el “Fragmento del alegato de eme”, encontramos un posicionamiento muy distinto. Allí, con una estrategia discursiva que remite claramente a la de Eichmann en Jerusalén,¹³ eme intenta negar su responsabilidad personal: “Me faltaban los datos indispensables y sobre todo en nuestras mentes no podía existir vacilación ninguna en torno de la legalidad de las órdenes dictadas por autoridades a las que juramos absoluta obediencia” (Pacheco 125). La apelación a la obediencia debida contrasta con la declaración al fiscal, donde no solo admitía haber ordenado el exterminio y los tormentos, sino que se jactaba de haberlos llevado a cabo personalmente.

Los fragmentos donde habla eme, entonces, lejos de permitirnos descubrir un determinado posicionamiento, parecen contradecirse. Así, no solo en el discurso de los otros sino en el suyo propio, eme aparece como un personaje múltiple, que declina las distintas posibilidades del mal, desde el cinismo absoluto a la hipocresía y negación de la responsabilidad personal. Como el horror del nazismo, el mal es irreductible a una única imagen y, por lo tanto, irrepresentable: “eme entre otras cosas puede ser: mal, muerte, *mauet, mertrier, macabre, malediction, menace*” (Pacheco 131). La enumeración sigue. Eme puede ser el mal “entre otras cosas”; puede ser una imagen del mal como pluralidad. A diferencia de Borges, Pacheco no busca la singularidad sino el máximo nivel de generalidad. Su modo de representar a un ser absolutamente perverso es por el exceso: atribuirle a eme todas las conductas malvadas posibles, haciendo evidente, a través de repeticiones, desmentidas y contradicciones, que eso es también un artificio, un modo de decir, de intentar tocar con las palabras el mal inefable.

2. Las notas al pie: autorreflexividad y multiplicación de las instancias narrativas

Gérard Genette ha señalado que la inclusión de notas al pie en textos ficcionales se constata por lo general en obras “cuya ficcionalidad es muy

13 Véase el clásico análisis de Arendt.

‘impura’, donde abundan las referencias históricas o la reflexión filosófica” (284). El señalamiento resulta pertinente para las obras que abordamos. En Borges, de hecho, la incorporación de notas al pie en un cuento no es una rareza sino que puede considerarse como un rasgo característico de su producción; si bien no totalmente original, sí constitutivo de una poética que, entre otras cosas, apuesta constantemente a difuminar los límites entre la narrativa y el ensayo. En cuanto a *Morirás lejos*, se trata de un texto ciertamente “impuro”, que apuesta a la alternancia y contaminación del discurso testimonial-histórico y el ficcional (Jiménez de Baéz et al.; Lespada). Sin embargo, a diferencia de lo que señala el crítico francés, las notas que encontramos en Borges y en Pacheco no se refieren a los “aspectos no ficcionales” de los relatos —datos históricos, geográficos, etc.— sino que, en su mayoría, están asociados a los personajes ficticios, Otto Dietrich y eme, sobre los que aportan informaciones e interpretaciones que se vinculan de diversos modos con el cuerpo del texto, como pasaremos a considerar.

2.1. Las notas del editor en “Deutsches Requiem”: una lectura crítica del monólogo nazi

Las notas al pie incluidas en “Deutsches Requiem” han suscitado una singular atención de la crítica, en tanto, como veremos, son centrales para la definición de los efectos de sentido del texto. Hemos dicho que, en su fecha de publicación original —cuando el final de la guerra era reciente y los juicios de Núremberg aún estaban en proceso—, el monólogo de un nazi que busca justificar su causa podía resultar problemático e incluso llegar a leerse como una apología del nazismo. En buena medida, esta interpretación debería haber quedado clausurada si tenemos en cuenta el posicionamiento antifascista que Borges venía construyendo desde los años treinta y el medio de publicación elegido, la revista *Sur*, que había tomado partido por los aliados de modo explícito y consecuente. El propio Borges, al recoger el relato en *El Aleph* (1949), insistirá en reafirmar paratextualmente su posición, en lo que podemos considerar como un intento de controlar la recepción y evitar malos entendidos: “En la última guerra nadie pudo anhelar más que yo que fuera derrotada Alemania” (“Epílogo”, *Obras* 629). Sin embargo, la historia de la recepción crítica del texto nos demuestra, una vez más, que el autor está lejos de ser capaz de fijar los sentidos de lo que escribe:

hasta la actualidad el relato aparece como problemático y suscita reparos y discusiones que se desplazan desde lo literario hacia lo ético y lo político.¹⁴

Ahora bien, más allá de los elementos que hemos mencionado —el posicionamiento del escritor, el medio de publicación, el epílogo que acompaña la puesta en libro—, las notas al pie son centrales para clausurar una interpretación apologética de “Deutsches Requiem”. Esto se debe a que introducen un personaje, el “editor”, que se atribuye cuatro de las cinco notas y que funciona como un mediador crítico entre el monólogo de Otto y los lectores.¹⁵ Un primer lector que parafrasea, aclara, censura, discute y, en definitiva, constituye una segunda voz que disputa el sentido con la primera persona del nazi.

Recordemos brevemente que las notas del editor apuntan a poner en duda ciertos aspectos de la “autobiografía” de Otto, “quebrando el pacto de credibilidad entre el narrador y el lector” (Louis, “Besando” 69). La primera señala la omisión, en la presentación genealógica, del “antepasado más ilustre del narrador” (Borges, *Obras* 576), dejando implicado que esta “significativa” omisión puede deberse a su actividad como teólogo y hebraísta, es decir, a su vinculación con el cristianismo y judaísmo, que aparecen como dos de los blancos manifiestos del discurso de Otto (“el mundo se moría de judaísmo y de esa enfermedad del judaísmo que es la fe de Jesús”, *Obras* 580). Para construir su heroico linaje militar, Dietrich oculta, falsea.¹⁶

La segunda nota —“Se murmura que las consecuencias de esa herida fueron muy graves” (*Obras* 577)— parece postular, muy elusivamente, que más allá de las consecuencias declaradas de la herida que recibe Dietrich —la amputación de su pierna, que lo inhabilita para la batalla— existen secuelas no declaradas, objeto de murmullos, probablemente una castración o algún

14 Véase especialmente el trabajo de Aizenberg que estudia las derivas en la recepción de este texto.

15 En términos de Genette (275), las cuatro notas del editor serían alógrafas ficticias, mientras que la restante, de Otto, sería actoral ficticia. No nos detendremos en el análisis de esta nota, que básicamente contribuye a exhibir el carácter de Dietrich: su germanismo, así como también su formación intelectual.

16 Esta falsificación de la genealogía en aras de afirmar la propia pureza de sangre, como ha recordado Lefere, era una práctica frecuente durante el nazismo. Puede situarse, como contrapartida de las diversas formas de falsificación de la identidad que adoptaron los nazis al finalizar la guerra y que, como dijimos a propósito de la novela de Pacheco, constituyen un eje recurrente de las ficciones sobre el nazismo.

problema relacionado con la impotencia.¹⁷ Aunque en otro sentido, también aquí se denuncia una falsificación en la autopresentación de Otto. La cuarta nota niega la existencia de David Jerusalem y propone una interpretación de su figura como símbolo de los “muchos intelectuales judíos” torturados y asesinados en el campo, bajo la dirección de Dietrich (579). Esta rectificación no solo implica la denuncia de que los artistas que padecieron bajo su mando fueron “muchos” —la singular atención con la que Dietrich narra el martirio de Jerusalem parece implicar que fue un caso excepcional— sino que también señala como impostura la admiración y las consideraciones estéticas que el nazi realiza sobre la obra del poeta judío. En cuanto a la tercera nota, funciona de un modo algo distinto a las restantes, ya que no desmiente una declaración de Otto sino que explicita la decisión de censurar un fragmento de su discurso: “Ha sido inevitable, aquí, omitir algunas líneas” (579). Los motivos no se declaran pero la omisión —señalada en el cuerpo del texto con puntos suspensivos— aparece asociada al “régimen disciplinario” del campo, con lo que, como dijimos, probablemente se refiera a la tortura, al horror de los campos de concentración, que resulta irrepresentable. Queda, inevitablemente, fuera del relato.

Las notas, entonces, postulan una suerte de desdoblamiento del texto, que no es ya simplemente el monólogo de Otto Dietrich, sino una edición del manuscrito de esa confesión. Como ha señalado López, “*Deutsches Requiem*’ deja de ser un cuento que recrea, sin más, las confesiones de un nazi, para convertirse en la tensión dramática, sutil pero clara, que se establece entre esa confesión y su editor” (146). La aparición de esa segunda voz, que cuestiona a la primera, puede entenderse, por un lado, como parte de una estrategia borgeana para intervenir en la recepción del texto —procurando obturar ciertos efectos de sentido que podía producir el discurso nazi “sin editar”—. Los relatos contados desde personajes abyectos parecen requerir esa introducción —que adopta distintas formas— de una perspectiva que no

17 “Este comentario tan intrigante y lacónico puede referirse a la posible pérdida de otro miembro que zur Linde no menciona. En una ética y una estética como la nazi, que enfatizó un tipo de ‘virilidad’ nietzscheana y asoció el semitismo al afeminamiento, la castración (relacionada además con la circuncisión judía), resultaba ignominiosa” (Gómez López-Quiñonez 146; véase también Pérez 187 y Lefere 186). El propio Borges afirmó años después en una entrevista: “Quise sugerir que había quedado impotente a causa de la herida; de ahí la mención del gato enorme y fofo que él ve como símbolo de su ‘vano destino’” (Irby 30).

es la del narrador principal y que garantiza una interpretación que no torne el texto “política ni moralmente inaceptable”, tal como señala Dalmaroni a propósito de novelas de la posdictadura argentina en su estudio antes citado (166).

Por otro lado, la presencia de las notas del editor tiene también significativas implicancias formales: complejiza la instancia enunciativa, incorpora la reflexión metatextual al interior —o en los márgenes— del texto mismo y contribuye, parafraseando a Borges, a postular “una realidad más compleja que la declarada al lector” —el manuscrito tiene partes omitidas, que el editor conoce pero son inaccesibles a los lectores de “Deutsches Requiem”— (219). Globalmente, además, desestabiliza el estatuto del discurso de Dietrich: en tanto se señalan omisiones y ciertos datos se impugnan como falsos o simbólicos, todo su monólogo resulta sospechoso, poco fiable.

2.2. Las heterogéneas notas de *Morirás lejos*

Morirás lejos incluye trece notas al pie, introducidas con un asterisco y sin ninguna aclaración sobre su autoría. A diferencia de lo que sucedía en “Deutsches Requiem” no es sencillo dilucidar a quién deben ser atribuidas.¹⁸ ¿Remiten todas a un mismo enunciador? ¿Este puede identificarse con algún personaje de la diégesis —por ejemplo el escritor aficionado o el dramaturgo frustrado, como ha propuesto Rangel López—? ¿O diseñan un personaje externo a la diégesis —equiparable al editor de “Deutsches Requiem”— que interviene sobre el texto? Como sucede con muchos de los elementos que constituyen la novela, cierto grado de indeterminación permanece irreductible.

Las notas de la novela se relacionan de modos diversos con el cuerpo del texto y, por lo tanto, según entendemos, delinean distintos tipos de enunciadorees —o “destinadores”, en la terminología de Genette—. Podemos, en este sentido, establecer tres grupos o series. El primero es el de aquellas que agregan información complementaria a lo que se dice en el cuerpo del texto. Así, las notas 1, 2, 6, 7, 8 y 11, ofrecen datos sobre eme —excepto la primera, referida a Alguien—, vinculados mayormente a sus actividades

18 Aunque, como dijimos, las notas no están numeradas, a los fines de este trabajo nos referiremos a ellas numerándolas por orden de aparición. Denominaremos nota 1 a la que aparece en la página 12; nota 2 (página 15); nota 3 (página 27) y así sucesivamente.

durante el nazismo. Estas anotaciones no buscan desmentir ni poner en cuestión lo que afirma el narrador en el cuerpo del texto, por lo que pueden atribuirse a ese mismo narrador, o al menos, a un primer lector con un posicionamiento análogo. Desde luego, no hay un único “narrador” en el cuerpo del texto: la instancia narrativa de *Morirás lejos* tiene, más allá de las notas, una notable complejidad, como ha señalado frecuentemente la crítica (por ejemplo Dorra y Lespada). No podemos detenernos en esta cuestión aquí. Para los fines del análisis que proponemos, consideramos que las notas de este primer grupo están en continuidad —o, al menos, en una relación no conflictiva— con el narrador que corresponde a la sección del texto en el que se insertan.¹⁹ Es decir, una relación muy diversa a la que plantea el editor borgeano con el texto de Otto Dietrich.

Un segundo grupo incluiría las notas 4 y 9, que podemos caracterizar como explícitamente metatextuales. *Morirás lejos* es un texto que constantemente tematiza sus condiciones de posibilidad y se interroga sobre su estructura, personajes y funcionamiento. La nota 4 se pregunta acerca de la identidad del “narrador omnividente” y problematiza su estatuto dentro de la ficción; la nota 9 se presenta como una crítica de la validez literaria y testimonial del texto. Las implicaciones de esta reflexión metatextual o metanarrativa, ya han sido largamente estudiadas por la crítica (Dorra; Rangel López; Salmerón Tellechea). Nos interesa simplemente señalar, por un lado, que en este sentido las notas contribuyen a la dimensión autorreflexiva de *Morirás lejos* —aunque de un modo distinto, más radicalmente exacerbado si se quiere, de lo que sucedía en “Deutsches Requiem”—. Por otro lado, estas notas complejizan la instancia narrativa en tanto que, al menos en el caso de la nota 4, el destinador de las notas debe distinguirse del narrador del cuerpo del texto en donde la nota se introduce. Esta multiplicación de instancias narrativas, como dijimos, es uno de los rasgos característicos de la novela.

El tercer grupo abarcaría las notas 3, 5, 10, 12 y 13. Estas proponen interpretaciones diversas de las que se desprenden del cuerpo del texto al que hacen referencia. En este sentido, a semejanza de lo que vimos en “Deutsches Requiem”, parecen postular la figura de un lector, editor o crítico que revisa el texto, y a partir de información suplementaria —notas 10 y 12— o de interpretaciones alternativas —notas 5 y 13— impugnan las afirmaciones

19 Señalemos que la nota 6 puede leerse como irónica, y, en ese caso, correspondería más bien al tercer grupo que aquí proponemos.

de otro enunciador. Así, por ejemplo, la nota 10 cuestiona la existencia de “levantamientos en campos de exterminio”, acerca de los cuales no hay ningún registro (97), de un modo similar al editor que negaba que existiera información sobre David Jerusalem en el archivo de Soergel. La nota 13, por su parte, pone en duda la supuesta inocencia de la hermana y el sobrino de eme quienes, según el narrador del cuerpo del texto “lo ignoran todo”:

*¿Y no se han dado cuenta de sus cartas, visitantes, llamadas telefónicas? Por lo demás ¿a qué vino a México la hermana? ¿Fue amor, repudio del nazismo? ¿O su llegada en 1938 más bien se relaciona con los esfuerzos para que el petróleo mexicano, expropiado a las compañías británicas y norteamericanas, alimentase la maquinaria bélica de Hitler? (152)

Ahora bien, aunque este cuestionamiento del texto desde esa zona marginal que son las notas al pie puede tener reminiscencias del “editor” borgeano, es preciso también señalar diferencias. Por un lado, la importancia relativa de las notas es distinta en cada texto. Si en Borges son prácticamente el único lugar donde se introduce una voz diferente a la del nazi, que desestabiliza el sentido de su discurso, en la novela asistimos al despliegue de una pluralidad de voces y perspectivas que dialogan y confrontan a lo largo de toda la obra. Ciertamente, las notas contribuyen a la notable polifonía del texto, pero no son el único lugar donde esta se construye. Por otro lado —en parte justamente a causa de la diferencia que acabamos de señalar—, en “Deutsches Requiem”, las notas funcionan como denuncia, más o menos sutil, de la impostura en el discurso del nazi, revelando sus omisiones y falacias como parte de la construcción de una falsa imagen de sí. En la novela de Pacheco, ni la voz ni la perspectiva del nazi son dominantes, por lo que no se trata de “desenmascarar” ese discurso. Las reflexiones metatextuales del relato —de las cuales, en distinta medida, participan algunas de las notas— apuntan más bien a indagar la posibilidad y pertinencia de narrar el horror del nazismo desde la lejanía geográfica y temporal, sin haber tenido experiencia directa del mismo. El objeto de “desenmascaramiento” en la novela no es simplemente un discurso particular sino el propio lenguaje y ciertas convenciones narrativas que se exhiben como artificios.

Como se desprende de la famosa sentencia de Adorno (“No es posible escribir poesía después de Auschwitz”), de los testimonios de Primo Levi y de

la obra de Klemperer sobre la lengua del Tercer Reich, la experiencia radical del mal que significó la Alemania nazi, también tuvo consecuencias para el lenguaje. En este sentido, escribir sobre el nazismo conlleva necesariamente una reflexión, más o menos explícita, sobre el estatuto del lenguaje, sobre sus límites y sobre la posibilidad de manipularlo. Entendemos que la introducción de notas al pie en los textos que estamos estudiando puede vincularse con esta cuestión. Las notas introducen cortes, interrumpen la lectura del texto, obligan al lector a “salir” del flujo narrativo para desplazarse en la página. Permiten que ingrese otra voz —u otras voces— que, de distintos modos, colisionan con la del cuerpo textual e incluso pueden llegar a cuestionarla. Más allá de sus distintas funciones específicas, las notas contribuyen a desnaturalizar la lectura, a generar un efecto de distanciamiento con respecto a lo que se narra, el cual parece indispensable cuando se escribe la historia de la infamia.

3. Resonancias judeocristianas e intertextualidad bíblica

Un tercer aspecto en el que nos interesa comparar “*Deutsches Requiem*” y *Morirás lejos* es la intertextualidad bíblica que puede constatarse en ambas obras. Las referencias a la Escritura son frecuentes tanto en la producción de Borges (Vélez; Attala; Adur Nobile) como en la de Pacheco (Carrillo Juárez; Cervantes Ortiz). Por otra parte, la presencia de la Biblia, uno de los textos fundamentales de la moral occidental, no resulta inesperada en obras que abordan el problema del mal.²⁰ La intertextualidad bíblica contribuye a situar una serie de cuestiones éticas relevantes que el nazismo obliga a plantear —en relación con la creencia, el sufrimiento, el sacrificio, la muerte—. Además, al incorporarse a relatos que hablan del nazismo —una doctrina antisemita y anticristiana— y de la persecución y aniquilación

20 En “Moral y literatura” —respuesta a una encuesta organizada por la revista *Sur* en 1945— Borges sostiene la importancia de los problemas éticos en literatura y menciona, entre otras obras, la Biblia, como uno de los principales exponentes de este diálogo (Borges 299). En Pacheco, como ha estudiado Carrillo Juárez, si bien el principal interés en la Biblia está dado por el estilo, los símbolos y el tono que se convierten en material para su poesía, también las Escrituras aparecen como una obra moral —con la cual, en varios textos, se discute— (218). Recuérdese las repetidas evocaciones en *Morirás lejos* de la “imagería católica del infierno” (71).

del pueblo judío, las referencias bíblicas cobran un relieve particular, que suscita diversos efectos de sentido en cada texto.

3.1. La biblia de una nueva fe

“Deutsches Requiem” incluye una gran cantidad de referencias bíblicas, comenzando por el epígrafe que abre el relato, tomado del libro de Job 13, 15: “Aunque él me quite la vida, en él confiaré”. La relación de esta sentencia con el texto ha suscitado distintas interpretaciones en la crítica. Alazraki, en un trabajo clásico, ha propuesto que el epígrafe “condensa el destino del nazismo y de Otto según la versión del relato”, pero señalando la extrañeza de que Borges acuda a la Biblia para resumir el destino de un pueblo “que se propuso destruir para siempre la Biblia” (93). Esta tensión es interpretada por el crítico como inversión: “el texto de Job invierte los sentidos enunciados en el texto del relato” (25). Robin Lefere retoma y desarrolla esta hipótesis, indicando, como veremos, que la inversión se da también con respecto a otras nociones cristianas y alusiones bíblicas que recorren el cuento. En cuanto a la tensión entre la cita bíblica y la posición antibíblica declarada en el monólogo, Lefere propone que Otto no es el responsable del epígrafe y que debe leerse allí la maliciosa sugerencia —quizás del mismo autor de las notas— de que a pesar de su afán renovador, Otto llega a repetir un tipo de creencia y de comportamiento prefijados en Job, es decir, en el mismo libro que quería destruir (188-189). Las distintas posibilidades de atribución e interpretación de esta cita han sido subrayadas por Louis, quien define el vínculo entre epígrafe y texto como “equivoco” (“Besando” 65).

Si bien existen elementos que apuntan a una identificación entre Otto y Job —la fe inquebrantable, el ser despojados gradualmente de casa, familia y salud—, la cita puede atribuirse a diversos enunciadores —Otto, el editor, una tercera instancia narrativa, incluso las víctimas— y tener distintos referentes —Hitler, el nazismo, el mismo Otto—. Esta equivocidad a la hora de determinar el sentido del epígrafe sería parte de la poética con la que el autor aborda la representación del mal. Por último, en un trabajo dedicado a indagar sistemáticamente el subtexto religioso del cuento, Lawrence ha señalado tres posibles sentidos complementarios para el epígrafe: anunciar que el texto versará sobre la fe, y una fe indestructible; señalar que, sea lo que sea aquello en lo cual depositamos nuestra fe, es un imperativo preguntarnos

por sus designios, y advertir que lo que leeremos es una apología que tiene por objeto justificar las pruebas y tribulaciones de un sujeto (120).²¹

En general, entonces, más allá de los equívocos que efectivamente implica la atribución del epígrafe —a Otto o al malicioso editor— podemos decir que la cita se entiende como espejo —simultáneamente reflejo e inversión— de la “prueba de fe” de la que Otto da cuenta en su discurso. El epígrafe invita —o al menos habilita— a los lectores a poner en diálogo la confesión del nazi con el libro de Job, con el que pueden encontrarse varios paralelos sugestivos. En los dos casos tenemos un sujeto cuya fe en un absoluto —Dios, el Nazismo— es puesta a prueba por medios extremos —pérdida de fortuna, descendencia y salud; mutilación, condena a muerte—. Ambos emprenden una apología, buscando dar sentido a sus tribulaciones, ante una audiencia que los considera monstruos: Otto ha sido condenado por torturador y asesino, y supone que sus lectores lo consideran “abominable” (Borges, *Obras* 577); los amigos de Job dan por seguro que este ha pecado contra Dios y lo acusan de comportarse como un hombre perverso.²² En línea con lo que ha señalado Lefere, el epígrafe de Job invita a releer el relato tanto como sería posible afirmar que el relato invita a leer de otro modo el libro de Job.

Además de este libro veterotestamentario, son notorias las vinculaciones del discurso de Otto con las cartas y la historia de Pablo, tal como aparece recogida en el Nuevo Testamento. En efecto, la contraposición entre hombre viejo y hombre nuevo, que proviene de las epístolas paulinas, resulta central en su argumentación: “El nazismo, intrínsecamente, es un hecho moral, un despojarse del viejo hombre, que está viciado, para vestir el nuevo” (Borges, *Obras* 578).²³ Se trata de una renovación absoluta de ideas y valores, comparable a los tiempos iniciales del cristianismo (577), que se presenta recuperando el discurso de uno de sus fundadores. En este sentido,

21 Los dos últimos puntos se perciben más claramente si, como propone Lawrence, recuperamos el contexto de la cita que Borges usa de epígrafe: “He aquí, aunque él me matare, en él esperaré; / No obstante, defenderé delante de él mis caminos, / Y él mismo será mi salvación, / Porque no entrará en su presencia el impío. / Oíd con atención mi razonamiento, / Y mi declaración entre en vuestros oídos. / He aquí ahora, si yo expusiere mi causa, / Sé que seré justificado” (Job 13, 15-18, citamos por la versión de Reina Valera).

22 Véase por ejemplo el discurso de Eliú (Job 34). Los paralelos entre el libro de Job y “Deutsches Requiem” han sido analizados por Lawrence. En relación con la percepción de Job como “hombre perverso”, remitimos al clásico trabajo de Girard.

23 Cfr. Efesios 4, 22-24.

como hemos dicho, el nazismo se propone como otra religión, opuesta pero comparable a la cristiana, en el marco de la cual Otto Dietrich zur Linde funcionaría como una especie de santo invertido, una encarnación del hombre nuevo, que deja atrás los cánones previos —las “serviles timideces cristianas” (580)— para constituirse en un apóstol de la fe de la espada.²⁴ Es desde esta perspectiva que Dietrich, como vimos, simultáneamente puede declararse culpable —ante el tribunal, que sostiene los “viejos” valores judeocristianos— y considerar que no hay culpa en él, desde los parámetros del “tiempo nuevo” que inaugura el nazismo.²⁵

Por otro lado, la explícita identificación con san Pablo que Dietrich propone, resulta estructurante en su relato. En efecto, como ha señalado Lawrence, en este pueden reconocerse elementos característicos de los relatos de conversión cristianos, de los cuales el de Pablo es un modelo privilegiado: vocación, tentación, triunfo sobre la tentación, martirio (y gloria) (127). El ingreso al partido puede considerarse como el momento del llamado o vocación, primer paso en el camino de la fe, iniciado fundamentalmente por las lecturas de Nietzsche y Spencer. Luego de informar sucintamente “En 1929 entré en el Partido”, Otto habla de sus “años de aprendizaje”, en términos claramente religiosos: “vocación”, “tiempo nuevo”, “alto fin que nos congregaba” (577). Explícitamente, el ingreso al nacionalsocialismo es presentado como una iniciación religiosa, incluso con las dudas que esta suscita por la “falta de vocación” (577).

24 Lefere analiza cómo esta nueva moral consiste en una suerte de inversión de las nociones cristianas, al ser transferidas de “un campo ideológico-semántico caracterizado por la paz a otro de la violencia” (188). Así, el nazismo resignificaría conceptos centrales de esta tradición religiosa (vocación, piedad, cáliz) asociándolos a valores marcados negativamente (vocación de violencia, piedad como pecado, la copa de la cólera). En un sentido similar, Lawrence sostiene que el nazismo, para Otto, no es el mal sino otro orden, amoral: “Es un mundo que no está ordenado de acuerdo a un enfrentamiento entre el bien y el mal, sino a una estructura amoral. Por lo tanto, su ser es una inversión del mártir y santo cristiano” (126, la traducción es mía).

25 La “nueva moral” que Dietrich atribuye al nazismo puede vincularse también con las ideas de Nietzsche, y especialmente con la ética del *übermensch*, tal como se la presenta en *Así habló Zaratustra* —texto aludido explícitamente en el relato—. No podemos detenernos aquí en el análisis de esta relación, que ha sido estudiada por Sánchez, al que remitimos. Señalemos, con este crítico, que zur Linde es un “mal lector” de Nietzsche, en la medida en que “lo ha leído ideológicamente, sin ninguna clase de astucia, de ironía, de reserva, sin apartarse, en consecuencia, de la versión ideológica al alcance de cualquier lector pasivo contemporáneo suyo” (57).

El párrafo siguiente al que comentamos comienza con una referencia a la teología e introduce dos tópicos propios del discurso religioso —y especialmente del cristiano—: la justificación, “Nadie puede ser [...] sin justificación”, y la prueba de fe, “la guerra inexorable que probaría nuestra fe” (577). Esta prueba se presenta a zur Linde de un modo distinto del que esperaba. La mutilación que sufre —posible alusión al “aguijón en la carne”, del que se queja Pablo (2 Corintios 12,7)— lo deja inutilizado para el destino militar. Comprende en ese momento que “morir por una religión es más simple que vivirla con plenitud” (578), y aquí introduce la mención explícita del apóstol: “batallar en Efeso contra las fieras es menos duro [...] que ser Pablo, siervo de Jesucristo” (578). Se consagra entonces a la dirección del campo de concentración, su modo singular de ser fiel al nazismo. En el transcurso de esta actividad, debe enfrentar y vencer la última tentación: la piedad que siente por David Jerusalem. Superar esa tentación es, para Otto, “morir” a su viejo yo (578), lo que puede compararse con la “muerte” simbólica de Pablo.²⁶ De esta forma, la trayectoria de Otto refleja especularmente la de Pablo: como este, se convierte en apóstol de una nueva fe, pero si Saulo de Tarso debe dejar atrás su pasado de perseguidor y verdugo para integrarse al cristianismo,²⁷ Otto deberá convertirse en torturador y asesino para vivir plenamente el nazismo (Lawrence 133-134). Ambos finalizan encarcelados, a la espera del martirio al que fueron condenados por las autoridades, pero aún al borde de la muerte continúan predicando la nueva moral, por la que están dispuestos a dar la vida (Hch 28, 16 y ss.).

Además de Job y del *corpus* paulino, existe otra referencia bíblica que, extrañamente, ha recibido poca atención por parte de la crítica: la cita de 2 Reyes 12, 7a, única cita marcada textualmente que podemos atribuir a Otto de forma inequívoca. Como él mismo recuerda, se refiere al momento en que, ante el profeta Natán, David “juzga a un desconocido y lo condena a muerte y oye después la revelación: *Tú eres aquel hombre*” (580).²⁸ En ese breve apólogo, propone Dietrich, reside una posible clave hermenéutica para comprender el destino de Alemania: su nación estaría en el lugar del

26 Cfr. Gálatas 2, 19-20.

27 Cfr. Hch 8, 1-3; 26, 9-11.

28 Desde luego, el nombre de David nos remite también al poeta David Jerusalem —es en Jerusalén donde transcurre la historia de David y Natán en la perícopa bíblica citada—, cuyo destino había sido interpretado por Otto de un modo similar: la condena a muerte alcanza también al que la dicta: “yo morí con él” (579).

poderoso —curiosamente, la analogía es con un rey judío, en el momento mítico de mayor poderío militar de Israel— que ignora que al condenar a otro a muerte por motivos que considera justos está sentenciándose a sí mismo: “Se cierne ahora sobre el mundo una época implacable. Nosotros la forjamos, nosotros que ya somos su víctima” (580).

El intertexto bíblico tiene, como hemos mostrado, un lugar relevante en el relato de Borges: como modelo estructural de la biografía de Otto (vocación, tentación y martirio) y como clave de su argumentación. La presentación del nazismo como una “nueva religión” apela, para enunciarse, a tópicos de la “vieja” religión —y el libro sagrado— que busca desplazar y destruir. Si bien Otto pretende estar más allá de la moral cristiana, como han subrayado tanto Lefere como Lawrence, su “amoralidad” no termina de despegarse de algunos resabios de la fe que lo atrajo durante sus primeros años (578). En este sentido, la afirmación que cierra el penúltimo párrafo es muy significativa: persiste la idea de cielos e infiernos (es decir, de Bien y Mal) y se acepta para el nazismo un lugar entre los condenados: “Que el cielo exista, aunque nuestro lugar sea el infierno” (581). En definitiva, Borges parece sostener lo que ya había presentado en “Anotación al 23 de agosto de 1944”: el nazismo es, a la larga, una imposibilidad. Hay un solo orden posible, el del occidente grecolatino y judeocristiano. Aunque Otto parezca ignorarlo, su discurso —como muestra la insistente intertextualidad bíblica— lo sabe: ese orden se puede invertir o enfrentar, pero nadie puede sustraerse a él.²⁹

3.2. Una larga historia de víctimas y verdugos

Entre los numerosos estudios dedicados a *Morirás lejos* no hemos encontrado ninguno que se enfoque específicamente en la intertextualidad

29 La paradójica posición de Otto, que se declara enemigo de un orden que en el fondo no deja de sustentar, recuerda a la que ha sido descrita por Bataille —recuperando un planteo sartreano— a propósito de Baudelaire: “Hacer el Mal por el Mal es exactamente hacer expresamente lo contrario de aquello que se continúa considerando el Bien. Es querer lo que no se quiere —ya que se continúa aborreciendo las malas potencias— y no querer lo que se quiere —ya que el Bien se define siempre como el objeto y el fin de la voluntad profunda—. [...] Entre sus actos y los del culpable vulgar existe la misma diferencia que entre las misas negras y el ateísmo. El ateo no se preocupa de Dios porque ha decidido de una vez por todas que Dios no existe. Pero el sacerdote de las misas negras odia a Dios [...]; se empeña en negar el orden establecido, pero al mismo tiempo, confirma este orden y lo reafirma más que nunca” (53-54).

bíblica. La presencia de la Escritura, sin embargo, es significativa en la novela. Se encuentran, dispersas por el texto, varias citas y alusiones al *Génesis*, *Lévitico*, *Macabeos*, *Isaías* y *Lamentaciones*. Los intertextos que convoca Pacheco son exclusivamente veterotestamentarios —a diferencia del lugar preponderante que tenía el *corpus* neotestamentario en “Deutsches Requiem”—; tal opción se entiende dado que el protagonista de la historia (de la Historia) que se narra en *Morirás lejos* es, ante todo, el pueblo judío. La mayoría de las referencias bíblicas están marcadas tipográficamente —con bastardillas—. Sin embargo, no se trata, por lo general, de citas textuales, sino que Pacheco reescribe y combina versículos que no siempre son sucesivos. El discurso bíblico, entonces, ingresa a la vez señalado como discurso ajeno y modelado por la voz del narrador.

La primera alusión bíblica que encontramos, en el inciso “e” de Salónica, es al capítulo 11 del Génesis, el episodio de la torre de Babel. Leemos en la novela:

La torre, parodia (¿involuntaria?) de Bruegel, no tiene aspecto de obra pública. La construyó la familia de este hombre que 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. (27)

Como dijimos, más allá de las bastardillas, lo que hace Pacheco no es estrictamente una cita, sino un pequeño montaje textual, que involucra los versículos 1, 7 y 9. La referencia bíblica sirve aquí para introducir uno de los símbolos recurrentes de la novela, la torre de Babel, que se irá cargando de diversos significados, vinculados tanto a la confusión —no solo lingüística— que reinaba en los campos de concentración, como a los imperios opresores, parangonables a Babilonia (Pacheco 119 y ss.). Aquí, además, la intertextualidad bíblica parece contribuir a situar la historia que se narra en un plano de resonancias universales; en efecto, la familia del hombre sentado en el parque —que no casualmente será bautizado luego con el indefinido nombre de Alguien, lector del periódico *El Universal*— es, más allá de las identificaciones particulares, la humanidad toda, la que participó en la construcción de la torre.

La segunda cita, de *Macabeos* 2, 41, la encontramos en la sección “Grossaktion”, referida a la resistencia surgida contra los nazis en torno al gueto de Varsovia:

“los elegidos para seguir el camino de Treblinka se repitieron las palabras de Judas Macabeo: *Y no nos dejaremos matar*” (Pacheco 61). La acotada referencia intertextual pone en serie la resistencia de los judíos contra los grandes poderes imperialistas: los del gueto resisten a los nazis como sus antepasados resistieron al poder helenístico —y al Imperio romano, aludido líneas antes por el aniversario de la destrucción del templo—. De nuevo, la Biblia sitúa el acontecimiento particular en un marco más amplio, en la tradición de resistencia de un pueblo, que tiene además resonancias universales. En el epílogo de esta misma sección, “Grossaktion”, encontramos otra referencia bíblica, que dialoga también —aunque de otro modo— con la tradición de resistencia judía:

Los guerrilleros seguían luchando aunque mirasen a los cielos y no hallaran al Señor de los Ejércitos que no ordenaba las tropas de la batalla, los instrumentos de su furor, para que cese la arrogancia de los soberbios y se abata la altivez de los fuertes. Y miraran a la tierra y solo hallasen tribulación, oscuridad y angustia, y fueran sumidos en tinieblas. (69)

El fragmento en cursiva es un montaje textual de versículos de Isaías (13, 4-5 y 11; 8, 22). La negación que en la novela se antepone a la cita invierte su significado y marca una diferencia importante en la tradición de resistencia que el relato venía construyendo: mientras que la rebelión de los Macabeos se apoyaba firmemente en una convicción religiosa, la del gueto, impulsada mayoritariamente por “partidos de izquierda” (Pacheco 50), es llevada adelante en la soledad de los hombres frente al “silencio de Dios” (116). Las promesas proféticas de gloria no se han cumplido, el “Señor de los Ejércitos” no ha llevado a su pueblo a la victoria; solo parecen alcanzar cumplimiento las amenazas de tribulación enunciadas en la segunda parte de la cita (Isaías 8, 22), pero no como castigo de Dios, sino a causa de su ausencia: aunque se alce la vista al cielo, no se lo encuentra.

Por otra parte, la cita del capítulo 13 de Isaías también implica retomar la analogía que ya se insinuaba con las referencias a la Torre de Babel: la del nazismo con Babilonia, como poderes opresores del pueblo judío.³⁰ Esta

30 Suplementariamente, la profecía de Isaías permite situar —aunque de modo lateral— otra cuestión: más allá de su destino histórico de “víctima”, el pueblo judío —como todos los pueblos— también ha ambicionado la aniquilación violenta de sus enemigos. La vehemente profecía sobre la caída de Babilonia nos recuerda qué fácilmente los

analogía será explotada especialmente en las dos referencias bíblicas que se incluyen en la sección “Götterdämung”, referidas a la muerte de Hitler y a la derrota del ejército alemán. La primera, irónicamente, es introducida por el lamento de Eva:

“Pobre Adolf, pobre Adolf, traicionado por todos, abandonado por todos”, solloza Eva. *Cayó, cayó Babilonia y los ídolos de sus dioses quebrantó en tierra. Acuérdate, oh Jehová, de lo que nos ha sucedido. Mis enemigos me dieron caza como ave sin tener por qué, ataron mis manos en cisterna, pusieron piedras sobre mí, aguas cubrieron mi cabeza.* (136)

La primera parte, que retoma Isaías 21, 9, pone en paralelo, como dijimos, la caída de Babilonia —anunciada por el profeta— con la de la Alemania nazi. En esa misma línea puede situarse la otra referencia a Isaías que cierra “Götterdämung”: “*del que con ira hería los pueblos de llaga permanente, del que se enseñoreaba de los hombres con furor y los hería con crueldad; aquel varón que hacía temblar la tierra, que trastornó los reinos, que puso al mundo como un desierto, que asoló sus ciudades*” (143).

Se trata de un montaje textual que reescribe Isaías 14, 6 y 16-17, una profecía contra el rey de Babilonia, del que se dice que perecerá, que su reino caerá, quebrantado su báculo por Yavé. En el contexto de la novela, la cremación de Hitler, el “crepúsculo” de la Alemania nazi, aparece como el cumplimiento de lo anunciado siglos antes por Isaías a propósito de otro opresor imperialista: todos los tiranos, finalmente, están destinados a morir como gusanos —aunque no sin antes trastornar reinos y asolar ciudades—.

Sin embargo, la intertextualidad bíblica en *Morirás lejos* no se limita a establecer esta continuidad entre opresores, víctimas y tradiciones de resistencia. En la segunda parte del texto de “Götterdämung” citado anteriormente (“*Acuérdate, oh Jehová*”), que retoma Lamentaciones 5, 1 y 3, 52-54, se propone un juego que parece deliberadamente provocador: las palabras que lamentan la desolación de Jerusalén son aplicadas a la situación del perseguidor por excelencia del pueblo de Israel: el “pobre” Adolf Hitler, en el momento de su inminente derrota. La utilización transgresora que Pacheco

oprimidos podrían convertirse en opresores si estuviera en sus manos el poder. Véase, por ejemplo, Isaías 13, 16: “Sus niños serán estrellados delante de ellos; sus casas serán saqueadas, y violadas sus mujeres”.

hace aquí de la intertextualidad subraya implícitamente la posibilidad de manipulación de los textos, la victimización impostada a la que recurrieron ciertos nazis —denunciada también en otros lugares de la novela (106)— y, aun, como sugerimos anteriormente, la potencial transformación de las víctimas en verdugos, cuando las primeras se encuentran en situación de poder.³¹ La violencia hacia el otro, en este sentido, es un atributo de todos los pueblos y la condición de “víctima” es histórica y no puede esencializarse como un rasgo exclusivo del pueblo judío.

En síntesis, tanto en el relato de Borges como en la novela de Pacheco se comprueba una profusa intertextualidad bíblica, pero que se presenta de modos diversos —como una serie de alusiones sin marcas textuales, como citas literales, como montaje de fragmentos— y tiene diferentes funciones. En el autor argentino, las alusiones al Antiguo y al Nuevo Testamento tienen un lugar muy relevante en el texto, tanto estructural como argumentativamente. Contribuyen, por un lado, a presentar —en el discurso de Otto— el nazismo como una nueva fe, una nueva moral, una nueva religión, comparable en ese sentido —aunque, a la vez, inversa— al cristianismo. En esa línea, se sugiere una identificación de Dietrich con figuras como la de Job o Pablo, interpretando sus tribulaciones y muerte como prueba y martirio. Por otro lado, pueden leerse como una inconsciente adhesión del propio Otto al orden que se propone denostar. En Pacheco, las alusiones bíblicas se concentran en el Antiguo Testamento, por lo que la Biblia funciona fundamentalmente como la historia de persecuciones y padecimientos del pueblo judío. Así, las alusiones a Babilonia —el imperio responsable de la primera destrucción de Jerusalén— y a las luchas de los Macabeos, contribuyen a la vez a configurar tradiciones de perseguidores —los babilonios, el imperio helénico, los romanos, los nazis— y perseguidos, así como también de resistencia —los judíos desterrados a Babilonia, los macabeos, las guerrillas del gueto—. Como hemos dicho, sin embargo, en ambos autores las referencias bíblicas no pueden interpretarse unívocamente y sus efectos de sentido tienen cierta complejidad: recuérdese lo dicho sobre las diversas lecturas del epígrafe de Job en “Deutsches Requiem” y la atribución de las Lamentaciones a Hitler.

En términos generales, más allá del funcionamiento específico que hemos relevado, podemos suponer que la intertextualidad bíblica contribuye, en

31 Desde luego, esto en ningún sentido implica una identificación entre víctimas y verdugos o la negación de su responsabilidad.

ambos casos, a dotar a los textos de una resonancia más universal —en línea con lo que dijimos a propósito de la cita del *Génesis* en Pacheco—. Sin dejar de referirse a un acontecimiento histórico preciso —el nazismo, tema central de ambas obras—, las referencias a uno de los textos fundacionales de Occidente sitúa las problemáticas que se plantean —el mal, la moral, la violencia— en un contexto más amplio, menos inmediato, propiciando lecturas que estimulen la imaginación y la reflexión de los lectores más allá de lo coyuntural, apuntando hacia lo que Lefere propone denominar la “verdad sustancial”, o directamente el “Sentido” (73, 78).

4. Coda: Hitler ganó la guerra

Para finalizar, queremos detenernos brevemente en un último punto. Ambas obras fueron escritas después de la derrota de Alemania y la caída de Hitler. En ese sentido, la experiencia del mal y del horror que abordan debería figurar como un proceso finalizado. Y sin embargo...

Hacia el final de *Morirás lejos* encontramos un fragmento que, si bien no está atribuido a eme sino a una publicación periódica sin firma (“*Gebebn zu Berlin, Den 29 April 1945*”), es enunciado por un sujeto colectivo que explícitamente se identifica con el nazismo. Este discurso pseudomesiánico, proferido desde la derrota, parece recuperar ciertos tópicos que hemos visto en el monólogo de Otto:

*De haber sido otra nuestra suerte militar
en veinte años habríamos cambiado
el destino del mundo
Misión del pueblo y el partido
de la Alemania nacionalsocialista
era limpiar el mundo
de los errores cometidos
durante veinte siglos.
Toda depuración exige sacrificios
y demanda durezas.
Pero después el mundo hubiera contemplado
una humanidad libre de sus taras tradicionales.
Todo parto es doloroso;*

*pero de este surgía ya
un nuevo hombre.*

*La maldad, la alianza de los intereses judíos,
las monstruosidades del bolchevismo
y los errores de los cristianos
impidieron realizar el mundo nuevo
por el que luchamos desde 1933. (Pacheco 146)*

El nazismo aparece, de un modo similar a lo que vimos en “Deutsches Requiem”, como una nueva fe, destinada a transformar el mundo. Pero como Otto, más allá de denunciar “los errores de los cristianos”, este enunciador colectivo no puede evitar la apelación a tópicos tradicionalmente asociados al cristianismo: el sacrificio, la misión, el hombre nuevo y el mundo nuevo que nacen con dolores de parto.³² La diferencia fundamental entre este fragmento y el monólogo de Dietrich radica, justamente, en los modos de interpretar la derrota de Alemania: mientras que en *Morirás lejos* el texto —escandido en versos, como una suerte de poema elegíaco—³³ lamenta el fracaso de esta misión histórica, la disruptiva interpretación propuesta por Otto, como sabemos, afirma que la derrota germana es parte de la victoria de “la fe de la espada”:

Muchas cosas hay que destruir para edificar el nuevo orden; ahora sabemos que Alemania era una de esas cosas. Hemos dado algo más que nuestra vida, hemos dado la suerte de nuestro querido país. Que otros maldigan y otros lloren; a mí me regocija que nuestro don sea orbicular y perfecto.

Se cierne ahora sobre el mundo una época implacable. Nosotros la forjamos, nosotros que ya somos su víctima. ¿Qué importa que Inglaterra sea el martillo y nosotros el yunque? Lo importante es que rija la violencia, no las serviles timideces cristianas. (580)

32 Ya hemos visto que la noción de “hombre nuevo” remite a las cartas paulinas. Lo mismo puede decirse de los dolores de parto como símbolo del nacimiento de un mundo nuevo (Romanos 8, 22). En cuanto a las nociones de sacrificio y misión, son recurrentes en la Biblia y centrales en la cristología.

33 No se trata del único lugar donde se registra esta provocadora operación de “versificar” el discurso nazi. Véase también la presentación del informe de Stroop sobre el gueto de Varsovia al final de “Grossaktion” (69).

Si nos ceñimos a este fragmento, entonces, aunque la interpretación mesiánica del destino alemán y los sacrificios necesarios para que surja el hombre nuevo son comunes a ambos textos, las conclusiones son divergentes: derrota en *Morirás lejos*, triunfo a costa de la propia patria en “Deutsches Requiem”. Sin embargo, desde una mirada global, la novela de Pacheco no está tan lejos del diagnóstico que esbozaba Borges en 1946. Veinte años después, *Morirás lejos* constata la omnipresencia de la violencia: alusiones a los campos de concentración rusos, Vietnam y las bombas atómicas (65) y la certeza de eme de que “sus servicios volverán a ser utilizados” (113) —lo que se ha leído como una suerte de prefiguración de las dictaduras latinoamericanas de los setenta—. En el desenlace de la novela —en algunos de sus posibles desenlaces, al menos— las víctimas se convierten en verdugos: como profetizaba Otto, estamos ante una época implacable, en la que rige la violencia, aunque esta se ejerza contra aquellos que contribuyeron a forjarla.

5. Conclusiones

Hemos propuesto una lectura comparada de dos historias de la infamia escritas desde Latinoamérica, concentrándonos en sus enfoques y procedimientos para narrar el mal que históricamente constituyó el nazismo.

Por un lado, la perspectiva que propusimos nos ha permitido abordar aspectos de las obras en cuestión que no son fácilmente perceptibles al ser estudiadas individualmente —o como parte de otras series—. Así, el contrapunto entre Otto y eme ha posibilitado observar las diversas estrategias a las que los escritores apelan para construir el personaje del nazi como ser abyecto: la singularización en Otto —un torturador con sensibilidad estética y contradicciones internas— y la pluralización e indeterminación de la identidad en eme —que parece agotar todas las variantes posibles del criminal de guerra—. Asimismo, la intertextualidad bíblica —que hasta donde sabemos no había sido estudiada específicamente para la novela del mexicano— aparece, en la lectura que propusimos, como un elemento significativo de ambos relatos. Aun de modos diversos, contribuye a situar las historias particulares de la infamia que se narran en un ámbito de resonancias universales, estableciendo paralelos o continuidades con ciertos episodios o personajes bíblicos. En cuanto a la relevancia de las notas al pie en ambas obras, desde la perspectiva aquí adoptada, y más allá

de los sentidos específicos que adquieren en cada texto, puede entenderse como indicativa de la necesidad de introducir un distanciamiento o una complejización de la perspectiva narrativa por parte de los autores que abordan el tema del nazismo. Por último, como vimos, el abordaje conjunto permite leer en ambas obras —aunque expresadas en formas diversas: más explícita en Borges, más alusiva y dispersa en Pacheco— un diagnóstico similar acerca de la continuidad de la violencia instaurada por el nazismo, más allá de su derrota histórica.

Por otro lado, la puesta en diálogo de estos dos textos permite reflexionar sobre la especificidad de las ficciones sobre el nazismo producidas por autores latinoamericanos.³⁴ Ya el título de la obra de Pacheco anuncia que la distancia —el estar *lejos*— aparece como una condición de esa escritura. En la novela, la lejanía no solo remite a los personajes que “mueren lejos” —los judíos, eme— sino que es parte del autocuestionamiento que el texto propone sobre la posición que adopta el escritor latinoamericano al abordar un tema que parece impropio:

Si existen tantos conflictos no resueltos en México no podemos dedicar espacio a lo que sucedió en Europa hace ya muchos años. [...] Genocidio el de quienes mueren de hambre aquí mismo [...]. —Pero cómo se atreve a escribir sobre algo que no presenció [...]. Por qué diablos no escribe sobre los indios de México. (64-65)

Ahora bien, lo que muestran los textos que aquí analizamos es que esa distancia —geográfica en el caso de Borges, geográfica y temporal en Pacheco— permite abordar la cuestión del nazismo de una forma singular, con procedimientos narrativos difícilmente concebibles desde un posicionamiento más inmediatamente concernido por los hechos. En este sentido, a propósito del cuento que analizamos, Miguel Dalmaroni ha señalado: “la literatura argentina no ha escrito hasta ahora (no habría podido hacerlo) un ‘Deutsches Requiem’ de la dictadura” (169). En efecto, la dictadura es todavía, para la cultura argentina, una herida abierta, un trauma irresuelto,

34 Como ha señalado Nina Pluta, plantear esta cuestión no implica postular ninguna forma de esencialismo para la literatura latinoamericana, sino una posición, vinculada con condiciones sociohistóricas de producción determinadas (76).

dicho de otro modo: está demasiado cerca.³⁵ El nazismo en cambio, pese a que su horror alcanza a toda la humanidad, pese a que sus consecuencias y repercusiones impactaron en varios países latinoamericanos, no deja de ser algo que sucedió, principalmente, del otro lado del océano. Es posible, entonces, tratarlo con distancia, al punto de asumir la voz de un verdugo o introducir experimentos formales de la más diversa índole —llegando incluso a escandir en forma de versos el discurso nazi—. Escribir desde lejos, en este sentido, parece permitir abordajes irreverentes, incluso sobre una cuestión tan compleja como el nazismo. Y, como ha dejado dicho Borges, la irreverencia puede dar “resultados afortunados”.³⁶

Obras citadas

- Adur Nobile, Lucas Martín. “Las biblias de Borges”. *Variaciones Borges*, núm. 41, 2016, págs. 3-25.
- Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz*. Traducido por Antonio Gimeno Cuspiner, Barcelona, Pre-textos, 2002.
- Aguilar, Gonzalo. “Por qué Borges es nuestro único clásico universal”. *Revista ñ*, 14 de junio del 2011, s. pág. Web. 15 de mayo del 2016.
- Aizenberg, Edna. “Deutsches Requiem 2005”. *Variaciones Borges*, núm. 20, 2005, págs. 33-57.
- Alazraki, Jaime. *Versiones, inversiones, reversiones: el espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges*. Madrid, Gredos, 1977.
- Arendt, Hannah. *Eichmann en Jerusalén*. Traducido por Carlos Ribalta, Barcelona, Debolsillo, 2005.
- Attala, Daniel. “Jorge Luis Borges y la Biblia”. *La Biblia en la literatura hispanoamericana*. Editado por Daniel Attala y Geneviève Fabry, Madrid, Trotta, 2016, págs. 475-500.

35 Podría señalarse que el tiempo, esa otra forma de la distancia, ha permitido que emerjan, en la literatura argentina de los últimos años, abordajes más irreverentes con respecto a la memoria del accionar represivo y sus víctimas. Pensemos por ejemplo en obras como *76* y *Los topos* (Félix Bruzzone, 2008) o *Diario de una princesa montonera* (Mariana Eva Pérez, 2012). Sobre este punto, véase Gambero.

36 “Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, [...] podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas” (“El escritor argentino y la tradición”, (*Obras* 273).

- Bataille, George. *La literatura y el mal*. Traducido por Lourdes Munárriz, Barcelona, El Aleph, 2000.
- Borges, Jorge Luis. “Anotación al 23 de agosto de 1944”. *Sur*, núm. 120, 1944, págs. 24-26.
- . *Borges en Sur*. Buenos Aires, Emecé, 1999.
- . *Obras completas I*. Buenos Aires, Emecé, 1998.
- . *Textos recobrados 1931-1955*. Buenos Aires, Emecé, 2001.
- Carrillo Juárez, Carmen. “La poesía de José Emilio Pacheco y la tradición bíblica”. *José Emilio Pacheco: perspectivas críticas*. Editado por Popovic Karic y Fidel Chávez Pérez, Ciudad de México, Siglo XXI, 2006, págs. 193-220.
- Cervantes Ortiz, Leopoldo. “El lenguaje bíblico en la poesía de José Emilio Pacheco”. *Letralia*, núm. 213, 2009, s. pág. Web. 15 de mayo del 2016.
- Dalmaroni, Miguel. *La palabra justa*. Mar del Plata, Melusina, 2004.
- Dorra, Raúl. “El tema del sujeto en *Morirás lejos*”. *Semiosis*, núm. 11, 1983, págs. 111-143.
- Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Traducido por Andrés Boglar, Buenos Aires, Tusquets, 2011.
- Gamerro, Carlos. *Facundo o Martín Fierro*. Buenos Aires, Sudamericana, 2015.
- Genette, Gérard. *Umbrales*. Traducido por Susana Lage, Ciudad de México, Siglo XXI, 2001.
- Girard, René. *La ruta antigua de los hombres perversos*. Traducido por Francisco Díez del Corral, Barcelona, Anagrama, 1989.
- Gómez López-Quiñonez, Antonio. “En los márgenes de Borges: las notas a pie de página en ‘Deutsches Requiem’ y ‘Pierre Menard’”. *Variaciones Borges*, núm. 12, 2001, págs. 139-165.
- Guillén, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona, Crítica, 1985.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. *Modernismo*. Bogotá, FCE, 2004.
- Irby, James. “Encuentro con Borges”. *Encuentro con Borges*. Editado por James Irby, Napoleón Murat y Carlos Peralta, Buenos Aires, Galerna, 1968, págs. 29-40.
- Jiménez de Baéz, Yvette, Diana Morán, y Edith Negrín. *Ficción e historia: la narrativa de José Emilio Pacheco*. Ciudad de México, El Colegio de México, 1979.
- Klemperer, Victor. *La lengua del Tercer Reich*. Traducido por Adan Kovacsis, Barcelona, Minúscula, 2001.

- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. Traducido por Nicolás Rosa, Ciudad de México, Siglo XXI Editores, 2006.
- Lawrence, Ramsey. "Religious Subtext and Narrative Structure in Borges' 'Deutsches Requiem'". *Variaciones Borges*, núm. 10, 2000, págs. 119-138.
- Lefere, Robin. *Borges y los poderes de la literatura*. Bern, Peter Lang, 1998.
- Lespada, Gustavo. "Ética y estética en *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco". *Esa promiscua escritura*. Córdoba, Alción, 2002, págs. 215-248.
- Levi, Primo. *Si esto es un hombre*. Traducido por Pilar Gómez, Barcelona, Muchnik, 1995.
- Louis, Annick. "Besando a Judas: Notas alrededor de 'Deutsches Requiem'". *Jorge Luis Borges: intervenciones sobre pensamiento y literatura*. Editado por Annick Louis, Claudio Canaparo y William Rowe, Buenos Aires, Paidós, 2000, págs. 61-71.
- . *Borges face au fascisme 1. Les causes du présent*. París, Aux Lieux d'être, 2006.
- Olea Franco, Rafael. "La narrativa de Pacheco: una modesta y secreta complejidad". *Doscientos años de narrativa mexicana*. Tomo II. Editado por Rafael Olea Franco y Laura Angélica de la Torre, Ciudad de México, El Colegio de México, 2010, págs. 469-504.
- Pacheco, José Emilio. *Morirás lejos*. Ciudad de México, Seix Barral, 1985.
- Padilla, Ignacio. *Amphtryon*. Ciudad de México, Punto de lectura, 2013.
- Paepe, Christian de. "El soneto 'Una llave en Salónica' de Jorge Luis Borges: clave de la memoria histórica". *Alianzas entre historia y ficción*. Editado por Eugenia Houvenaghel e Ilse Logie, Ginebra, Droz, 2009, págs. 215-224.
- Pérez, Alberto Julián. *Poética de la prosa de Jorge Luis Borges*. Madrid, Gredos, 1986.
- Pluta, Nina. "El nazismo a la luz de las novelas hispanoamericanas actuales". *Studia Romanica Posnaniensis*, vol. 40, núm. 2, 2013, s. pág. Web. 1 de febrero del 2017.
- Rangel López, Asunción del Carmen. "Narrar la agonía: *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco". *Temas y variaciones de literatura*, núm. 31, 2008, págs. 237-269.
- Reina, Casiodoro de, y Cipriano Valera, traductores. *La Santa Biblia que contiene los Sagrados Libros del Antiguo y Nuevo Testamento*. Madrid, Sociedad Bíblica, 1930.
- Rosso, Ezequiel de. "El lugar de los hechos". *Nuevas voces para una nueva tribu*. Buenos Aires, Milá, 2009.

Safranski, Rüdiger. *El mal*. Traducción de Raúl Gabás, Barcelona, Tusquets, 2000.

Salmerón Tellechea, Cecilia. “La *Salónica* de un dramaturgo frustrado: metaficción y exilio en *Morirás lejos*”. *Literatura mexicana*, vol. 22, núm. 2, 2011, págs. 157-181.

Sánchez, Sergio. *Borges, lector de Nietzsche y Carlyle*. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 2014.

Vélez, Gonzalo. *Borges y la Biblia*. Madrid, Iberoamericana, 2011.

Sobre el autor

Lucas Martín Adur Nobile es doctor en Literatura (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires), becario posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas y docente de las cátedras de Literatura Latinoamericana II y Problemas de Literatura Latinoamericana en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA).