

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
IZTAPALAPA

LA ESCRITURA DEL NEOBARROCO

Pliegue y digresión en *Morirás lejos*

de José Emilio Pacheco

Tesis que presenta
Francisco Vásquez Ponce
para obtener el título de
maestro en Teoría literaria

Asesora: Dra. María José Rodilla León

Ciudad de México, 2011

A Verónica,
elogio del mármol

A la memoria de Nara Araújo

Índice

Introducción	7
Capítulo 1. La ruta de una idea: del Barroco al Neobarroco	15
1.1 Los primeros pasos	15
1.2 La idea del Barroco	20
1.3 La cosmovisión barroca	27
1.4 La senda del Neobarroco	45
Capítulo 2. Bifurcaciones de la escritura neobarroca: El pliegue y la digresión	63
2.1 Las bifurcaciones	63
2.2 El pliegue	65
2.2.1 La mónada	65
2.2.2 De la mónada al pliegue	69
2.2.3 El Barroco por el pliegue	74
2.2.4 Armonía y alegoría	77
2.3 La digresión	83
2.3.1 La amplificación	83
2.3.2 Cuestiones infinitas y cuestiones finitas	89
Capítulo 3. Una escritura neobarroca: <i>Morirás lejos</i> de José Emilio Pacheco	97
3.1. El estado de la cuestión	97
3.2. La operación neobarroca en <i>Morirás lejos</i>	124
3.2.1 Pliegue-digresión-pliegue	124
3.2.2 El sionismo en la operación neobarroca	171
Conclusiones	187
Bibliografía	191

Introducción

Esta investigación aborda el proceder de *Morirás lejos* (1967, 1977) de José Emilio Pacheco mediante una escritura neobarroca a partir de una serie de reflexiones y análisis sobre lo que sus procedimientos narrativos indican, significan e implican. Así como de la historia de las ideas del Barroco y del Neobarroco proyectadas, a veces ocultas, a veces manifiestas, en su textura.

La investigación está organizada en tres capítulos: el primero, "La ruta de una idea: del Barroco al Neobarroco", ordenado en cuatro apartados, ofrece un registro y una lectura de lo que se ha entendido por Barroco y lo que se entiende de este momento estético hasta nuestros días; uno de sus frutos -y legado- es, por supuesto, lo que define la crítica como Neobarroco, que se diferencia de otros conceptos, movimientos o momentos estéticos, tan específicos como el *kitsch* o tan generales como lo *posmoderno*. En el Neobarroco convive lo *kitsch* y es parte de la posmodernidad, pero en literatura el neologismo se impone por su especificidad y claridad sin necesidad del anglicismo ni del otro neologismo atado a la modernidad de la que seguramente no hemos salido ni saldremos en mucho tiempo. El segundo capítulo: "Bifurcaciones de la escritura neobarroca: el pliegue y la digresión" se concentra en una propuesta interpretativa de la escritura de *Morirás lejos* antes de *Morirás lejos*. Se enfoca de manera general a identificar y leer, o viceversa, una buena parte de la literatura hispanoamericana post vanguardista -o de vanguardia a su modo- hasta el fin del

siglo XX. El tercer capítulo, "Una escritura neobarroca: *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco", se concentra en las formas de la escritura y sus significaciones; formas barrocas -en mi opinión- y procedimientos que pese en su brevedad, o por ella misma, potencian la noción leibniziana de infinito: lo infinitesimal. Más que una sentencia, un epigrama o un escolio, *Morirás lejos* es la ampliación de la vida en la ficción y de la ficción en la historia: es un pretexto y una coda de un texto únicamente intuido.

En el primer capítulo nos dedicamos a distinguir brevemente la historia de la idea del Barroco como periodo histórico, como impronta estética y como gusto de una época; nociones estas dos últimas que impactan en la necesidad de contar una historia como la que se narra en *Morirás lejos*.

La noción de transhistoricidad es la idea básica para comprender el tránsito de temas y procedimientos de una época a otra, de un estilo a otro, o la recuperación de aquél y su adaptación en otro contexto histórico y artístico. Sin esta noción crítica, planteada, entre otros, por Eugenio D'Ors y Alejo Carpentier (quien la llevó al extremo de la anacronía), no sólo la idea de Neobarroco sería imposible, sino toda aquella que pretendiera ubicarse de vuelta en un momento anterior preclaro (no sin exacerbaciones o críticas mordaces), como el Renacimiento o el Neoclasicismo en la impronta Clásica grecorromana, o el mismo Posmodernismo con relación a aquello que se definiría como Modernismo a finales del siglo XIX.

Sin embargo, ¿por qué abordar el asunto del Neobarroco si ya ha sido tratado, definido y ejemplificado, digamos,

suficientemente por escritores y críticos de la literatura y de la cultura? Y quizá más importante sea preguntarse: ¿por qué hacerlo sobre la base de un texto como *Morirás lejos*, una textualidad que está fuera del ámbito estricto de lo popular, de lo *kitsch* o de lo "neoculterano" -si se me permite el término- dominante del *corpus* de lo que hasta ahora se comprende como Neobarroco? [Incluso en volúmenes recientes y valiosos, la crítica identifica como neobarrocas las textualidades de quienes, además, se ocuparon ensayísticamente del tema, como José Lezama Lima, Alejo Carpentier y Severo Sarduy; el abanico se extiende a las ficciones de José Donoso, Guillermo Cabrera Infante y Gabriel García Márquez, hasta considerar incluso a Juan Carlos Onetti y Julio Cortázar en un ejercicio para ampliar el *corpus* neobarroco. (Véase Bustillo 1996 y Figueroa Sánchez 2008.)]

Para esta investigación, volver al Barroco sirve como punto de anclaje para comprender cabalmente nuestra lectura y plantear una interpretación compleja y abierta del Neobarroco; aunque no pretende ofrecer una búsqueda exhaustiva, sí ejemplifica, más que al Barroco mismo, a la *idea* de Barroco que a través de los siglos se ha desarrollado e incluso expandido. Volver a las perspectivas que la crítica artística y literaria han adoptado en torno al asunto de un reciente Barroco, se hace obligatorio para cimentar una discusión fructífera sobre las manifestaciones barrocas en el siglo XX. *Ethos* barroco, pero sobre todo *sistema* y *procedimientos* barrocos; sistema de procedimientos *ad hoc* para delinear las pulsiones y obsesiones de una era: ruina, violencia, crimen; muerte sistematizada, en suma.

En el segundo capítulo nos concentramos en el planteamiento teórico en el que se sustentará nuestro análisis de la narrativa neobarroca, tratando de ampliar, de paso, el espectro de la misma, argumentando a favor de textos específicos más que de obras completas o autores. El registro de un autor de valía y trascendencia siempre es múltiple; no obstante, esto último es sólo consecuencia del planteamiento central de la investigación.

Como es evidente en el subtítulo de la investigación, son dos conceptos los que guían las reflexiones y posterior análisis: el pliegue y la digresión. El pliegue es una palabra e idea que ha devenido en concepto desde que a finales de los años ochenta, el pensador francés Gilles Deleuze publicó el resultado de sus elucubraciones y de su curso sobre Gottfried Wilhelm Leibniz en dos periodos (1980, 1986-1987), en la Universidad de Vincennes, Francia (*El pliegue. Leibniz y el Barroco*, 1989 y *Exasperación de la filosofía. El Leibniz de Deleuze*, 2006).

Podemos decir que el pliegue, como categoría, delinea una serie definida de inflexiones que devienen en hipérboles y reiteraciones que dan vida a los impulsos del Barroco. A través del pliegue deleuziano (es decir, el pliegue leibniziano visto desde la subjetividad filosófica de Deleuze), se entiende al Barroco como la consecuencia de una serie de procesos histórico-culturales, primero, y epistémicos después. Siendo así, la plasticidad de la idea de plegar una tela, provoca al pensamiento para conceptualizar el pliegue de una roca, que deja de ser lo que es para convertirse en una faz, en una fachada de un altar o de una iglesia. Y más aún, los ires y venires caprichosos de una tela provocan los propios devaneos de otros

tejidos, como el *tejido* textual, la trama de un relato o discurso que se forja como literatura. Bifurcaciones, mónada, armonía. Una *nueva armonía* que se hace sensible y provoca sensibilidad a la belleza de lo inaudito: el asombro como novedad perpetua encarnado en el Barroco, se hace manifiesto en cada despliegue que revela y oculta, como la primitiva mónada de Nicolás de Cusa, la "panteísta" de Giordano Bruno y la filosófico-divina de Leibniz.

Por otra parte, consideramos la digresión retórica. En el mismo sentido que el pliegue, pero desde otro enfoque disciplinario, la digresión es un procedimiento retórico que hace posible la *amplificatio* de un texto, sea o no narrativo (más aún, sobre todo poético). La digresión es el *centro* del discurso, lo que puede formular una paradoja: lo que debiera ser marginal, se consolida como primordial.

Antes de aproximarnos a la digresión, resultó importante justificar la relación de este procedimiento retórico con la disciplina que acoge el pliegue. Es decir, era imperativo dejar clara la relación de la digresión, como parte de la disciplina retórica, con el pliegue, como parte de la disciplina filosófica. Para tal propósito fue Heinrich Lausberg quien nos orientó, por lo menos en términos generales, en tal propósito. Para el retórico alemán las *quaestiones infinitae* son materia de preocupación de la filosofía; pero lo son también de los procedimientos de la retórica, sobre todo si consideramos que comprender las cuestiones infinitas son un paso previo y necesario para entender los asuntos finitos, es decir, para nuestro propósito, la forma en que se procede con los recursos

del lenguaje en una narración: así es como la digresión se expresa en el retrato que cuenta *Morirás lejos*.

La amplificación y la yuxtaposición como recursos para comunicar los encontramos en Aristóteles, de quien abrevamos para la mejor comprensión y alcance de dichos términos. Por ejemplo, prescindir de conectivos, como las conjunciones, revela su impacto en el sentido de lo que se cuenta; una cosa parece muchas y muchas cosas solo una. Este camino lo recorreremos con paradas clave: Aristóteles, Paul de Man (en su análisis sobre el concepto de ironía), algunas reflexiones sobre poetología a propósito de Friedrich Hölderlin, o las aportaciones de la retórica para nuestra lengua.

Con base en estos dos conceptos (pliegue y digresión), sus derivaciones y sus relaciones, presentamos una propuesta de lectura de *Morirás lejos*: una propuesta que incluye el universo barroco, sus pasiones y sus pulsiones, mediante el desvelamiento de sus procedimientos y juegos más íntimos.

El tercer capítulo, "Una escritura neobarroca: *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco" está integrado por dos apartados: el primero, "El estado de la cuestión", por un lado se remonta a las opiniones y análisis que mereció el texto incluso para su primera versión en 1967. Por otro lado, se concentra en los estudios más completos, destacando aquellas ideas que aportan valiosos enfoques o análisis detallados de la narratividad de *Morirás lejos*. Destacan los trabajos de Noé Jitrik, Yvette Jiménez de Báez, Diana Morán y Edith Negrín, y Raúl Dorra, sin soslayar estudios menos extensos, pero no por eso menos agudos,

como los de Margo Glantz y, más recientemente, el de Peter G. Broad sobre el problema de los narradores en el texto.

El segundo apartado, "La operación neobarroca en *Morirás lejos*" se divide en dos incisos, "Pliegue-digresión-pliegue" y "El sionismo en la operación neobarroca". En el primer inciso, central para nuestra investigación, se desarrolló un análisis detallado de cómo sucede el discurso bajo la óptica planteada de la filosofía del pliegue y de la retórica de la digresión. En este momento la pregunta que subyace es la relativa a *por dónde* comenzar el análisis. Decidimos hacerlo desde el principio del texto, destacando uno de los tópicos de la noción neobarroca, la cuestión de la cita y su reiteración. De esta manera, comenzamos por detallar la lectura en torno al nombre del relato: "*Morirás lejos. Conmigo llevo la tierra y la muerte*". Nombre que es una cita o referencia doble: la primera parte son palabras de Séneca, y la segunda de Francisco Quevedo. El primero, filósofo hispano-latino tan caro a los barrocos, como sin duda lo fue para el poeta conceptista autor de una vasta obra poética y narrativa. En este caso, las glosas de Quevedo funcionan como un magnificador de las ideas del pensador latino; ideas que bien pudieron haber influido al mismo San Pablo, son palabras que estuvieron acorde con el espíritu del Eclesiastés, por ejemplo, y más que con ellas, con la manera de vivir el texto bíblico. En suma, al breve título y su complemento epigráfico (Séneca-Quevedo) se debe añadir la proyección bíblica que, conforme se avanza en el discurso del relato, se torna cada vez más sugerente y definitiva. Por eso, el segundo inciso de este

apartado atiende el problema del sionismo en el texto a través de una vocación talmúdica y fragmentaria del autor.

De esta manera, el tercer capítulo ofrece un análisis preciso de la manera en que procede el relato en cuestión de José Emilio Pacheco sobre la base de los conceptos presupuestos neobarrocos de la digresión barroca y el pliegue. Después de una lectura rápida -de ser esto posible- del relato, el lector se percata de que su organización responde a modelos diversos. Los ecos que se escuchan a lo largo de las Salónicas y las Diásporas son los ecos de la diseminación y las matanzas de un pueblo, de la sinrazón subjetiva de una obediencia o una maldad proyectada en una ciudad en ruinas y avinagrada. Los ecos de la *Grossaktion* y del *Totenbuch* son los ecos sordos en el tiempo, un tiempo de simulación y maledicencia, son los tiempos que conducen al eco y las sombras del *ocaso de los dioses*; ¿cómo, de qué manera contar lo dicho mil veces, lo inútilmente dicho, una y otra vez? Esta propuesta de lectura neobarroca pretende ofrecer algunas claves para, por lo menos, intentar desvelar la manera en que *Morirás lejos* nos cuenta una historia atroz y la manera en que *ella misma* se cuenta.

Capítulo 1

La ruta de una idea: del Barroco al Neobarroco

1.1 Los primeros pasos

El gran tema en el que se ha convertido el Barroco y la idea del Barroco en la historia del arte (arquitectura, pintura, música, literatura) y en la historia del pensamiento (histórico, filosófico, científico, artístico) desde el siglo XVIII, impone el reto de determinar su origen.¹ Comprender el telos o fin último de la palabra se convierte en una exhaustiva búsqueda documental, filosófica e histórica de un objeto elusivo, búsqueda que no puede ser sino errada en la medida en que el Barroco es una idea o un concepto proteico, que se transfigura tanto como muda el lugar desde donde se le mira.

¹ <<"Barroco" [según Borinski y Croce] viene de *baroco*, el nombre del cuarto modo de la segunda figura según la nomenclatura escolástica de los silogismos [...] Este argumento fue considerado sofisticado y traído por los cabellos desde 1519, cuando Luis Vives puso en ridículo a los profesores de París como "sofistas en el barroco y en el baralioptón". Según la etimología, "el término proviene del español barrueco, una perla extrañamente formada"; "En el siglo XVIII el término surge con el significado de 'extravagante', 'grotesco' [...] 'decorativo', 'traviesamente libre'>> (Wellek 1968: 61-62). Cfr. también sobre el origen del término, Sarduy 1999a: 1199-1203, quien parte de Quatremère de Quincy, *Dictionnaire historique d'architecture* de 1832. En 1999c: 1385-1386 Sarduy califica, no sin distancia crítica, al Barroco como "la excrescencia, el quiste, lo que prolifera, al mismo tiempo libre y lítico, tumoral y verrugoso": cfr. esta descripción con las peculiaridades del rizoma deleuziano (1997). Tapié (1991: 21-69) hace una revisión del origen del término desde el siglo XVI hasta el siglo XX, pasando por Covarrubias, la *Enciclopedia ilustrada* y Quatremère de Quincy, "Pero no es posible poner en duda que el éxito internacional del término haya sido asegurado por la lengua alemana, a partir de la [segunda] mitad del siglo XIX y de la célebre obra de [Jacob] Burckhardt, el *Cicerone* [La guía] (1860)" (1991: 25). Anceschi (1991), a través de diversos ensayos, traza la historia de la idea del barroco. Por su parte, Wardropper (1983), entre otros asuntos específicamente literarios, mantiene la idea de que el Barroco no deberá ser entendido como *ruptura* respecto al Renacimiento, sino como un tipo específico de continuidad, fundamentalmente temática y estilística (postura a la que este trabajo se suma). Cfr. al respecto las ideas de Hauser (1965) sobre Barroco, Manierismo y la ruptura con el Renacimiento. Para un abordaje de los estilos generacionales de la época y su paso por los distintos países europeos, cfr. Hatzfeld 1973: 52-105.

No obstante, el esfuerzo de esta investigación está encaminado a trazar un dibujo cierto, claro y efectivo que evidencie un Barroco múltiple pero definido, para pisar en suelo firme y asegurar que la idea del Barroco, nuestra idea del Barroco, responde más que a un periodo histórico, a una secuencia de aproximaciones a los orígenes etimológicos o asociativos, un estilo, un *ethos*, un gusto y una filosofía. Más aún, diremos que el Barroco es un proceso de creación; el gusto está, precisamente, en dicho proceso.

La tarea es dar cuenta de las discusiones más trascendentes que el tema ha alentado para trazar un marco referencial, si bien flexible, claro y con perspectiva, para que en el momento de imponer el "neo" al "Barroco" sea clara la responsabilidad del neologismo y su alcance cabal, sobre todo si consideramos que nos aventuraremos a proponer una resemantización del mismo en los procesos de una escritura soslayada del canon fáctico del Neobarroco latinoamericano.²

² Desde que en la obra crítica y literaria de José Lezama Lima (vgr. 1977, 2005; *Paradiso* 1988) y Alejo Carpentier (vgr. 1975, 1997, 2003; *El reino de este mundo*, *Concierto barroco*) se destacó el carácter *barroco* de la literatura latinoamericana del siglo XX, otros escritores y críticos han seguido dicha senda: primero, la de "relectura" de la literatura y el arte áureos; segundo, la de una creación abiertamente "neobarroca"; y tercero, la creación de un canon caribeño, en primera instancia, para luego ampliarse a cierto tipo de obras y autores latinoamericanos. Un giro importante lo da Severo Sarduy, narrador de una cultura híbrida portentosa y crítico formado en el corazón del estructuralismo francés (véase como ejemplo *Escrito sobre un cuerpo* (1999b)), así como, en otras perspectivas y latitudes, la que ofrece Omar Calabrese desde el concepto de "gusto" (1989), y Samuel Arriarán y Mauricio Beuchot desde la filosofía, la hermenéutica analógica y el mestizaje (1999): estas vistas del Neobarroco parten de otras especificaciones y derroteros, como veremos más adelante. Por su parte, Gonzalo Celorio (1990, 2001), Irlemar Chiampi (1994, 2000) y Carmen Bustillo (1996), por mencionar a algunos escritores y especialistas, centran sus esfuerzos en un canon literario "dado" desde el folclor latinoamericano, incluso extendiéndolo hasta la literatura del Boom, mientras que Bolívar Echeverría (1998, 2000) abunda sobre la impronta barroca y su valor sociológico, cultural e histórico. Finalmente, en el contexto de "Barroco y Modernidad" en que se insiste, destaca el vínculo entre Barroco y *kitsch* al "relacionar la génesis del kitsch con el establecimiento del gusto cortesano del siglo XVII" (Santos 1998: 341).

El tránsito por la idea del Barroco viaja de las nociones más sólidas a las más aventuradas o poco asequibles debido a su naturaleza proteica, por lo que tendremos que partir de una serie de fenómenos socioeconómicos e ideológicos (Maravall 1990) hasta su detonación en una serie distinta de "procesos" y "pulsiones"³ que serán evaluados como eventos transhistóricos.

En el inicio están las consideraciones del Barroco como periodo histórico europeo (ibérico, en particular) y americano (virreinal) que va desde el instante más álgido del Renacimiento (cuando comenzó su declive y fue sembrada la duda), hasta el momento en que la sociedad comenzó a sublimar –y a superar, por qué no decirlo– sus necesidades materiales y le apostó a una forma de vida y a un estilo más ordenado, que ahora reconocemos como Neoclásico; es decir, cuando aquel "gusto excesivo" en arquitectura y en festividades (populares, religiosas) con el que contó el Barroco se tornó más lógico y armonioso, quizá por la confianza en cierto influjo clásico (grecolatino) del que se había partido y que habían abandonado varios siglos atrás.⁴ Esta postura la compartimos con Heinrich Wölfflin –no sin ciertos matices–, quien propone una precisión de época para el Barroco: "De un lado el barroco está delimitado por el Renacimiento, de otro por el neoclasicismo que comienza a manifestarse en la

³ Fernando Rodríguez de la Flor, en su estudio integral sobre el Barroco hispánico (*Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*), se deslinda del influjo maravalliano que desde la publicación de *La cultura del Barroco* en 1975 viene influyendo, y en ocasiones "cegando", a gran parte de los estudios especializados. "Parece evidente que el modelo hermenéutico instaurado por aquel libro seminal ha tocado su techo y reclama una ampliación que [...] agrande el horizonte de análisis" (2002: 13). Más adelante se verá cómo se entretajan algunas otras perspectivas propias, y de la crítica más reciente, para abordar los procesos y pulsiones propios del Neobarroco.

⁴ Es importante destacar que la cultura grecolatina en Occidente es omnipresente: se manifestó en la Edad Media Latina, en el Renacimiento, en el Barroco, en el Neoclasicismo, etcétera. Lo importante es aprehender los rasgos distintivos de cada periodo, en cada autor y en cada texto.

segunda mitad del siglo XVIII; en total abarca aproximadamente dos siglos" (1991: 14-15). Aunque, desde nuestra perspectiva, debemos deslindarnos del historiador del arte en la medida que está pensando más en el arte plástico italiano que en la literatura española —y menos aún en la virreinal—; para dejar constancia más clara de ello, en el libro citado se dice que "Después de 1520 no ha debido existir una obra completamente pura [renacentista o clásica]. Ya aparecen aquí y allá los signos precursores del nuevo estilo [el barroco]", situación que podemos encontrar, por ejemplo, en Miguel Ángel, pero no así en Garcilaso de la Vega.

En este contexto de delimitación histórica, José Antonio Maravall es, probablemente, el investigador que más ha difundido e influido en la idea del Barroco como periodo histórico en los estudios literarios y culturales desde la publicación de *La cultura del Barroco* en 1975. Las condiciones económicas (mercantiles, financieras, bélicas, etc.) y su debida respuesta sociocultural han sido los componentes en que ha fundado sus ideas, y son ellas las que más han propagado la noción de que un marco sociohistórico es lo más eficiente para comprender la cosmovisión de quienes habitaron en el tiempo que va de los dos últimos decenios del mil quinientos hasta casi finalizar el siglo XVII, por lo menos en lo que a España se refiere y en el ámbito que aquí nos interesa: la literatura.⁵

⁵ La discusión sobre el periodo histórico que comprende el Barroco, que ya comenzamos a tratar con las citas de Wölfflin, dista mucho de estar claramente determinada, sobre todo porque las características de lo que hoy entendemos como el conjunto de las preocupaciones económicas, socio-ontológicas, culturales y estilísticas de los países europeos (sin sumar a la América virreinal) no están definidas, en virtud de que todas estas características del periodo se desarrollaron de manera distinta en cada región. Sólo como ejemplo, una de las periodizaciones del Barroco europeo a partir de la

Es importante dejar constancia de que nuestro estudio diverge de esta postura histórica, no por errada, sino porque restringe innecesaria e inadecuadamente el orden de las manifestaciones artísticas y literarias que nos ocupan; y nuestra búsqueda no prescindirá de los aportes de Maravall, que no son pocos; todo lo contrario, creemos que él mismo ofrece indicios que permiten comprender los procesos artísticos y los pliegues⁶ literarios —y las consecuencias éticas implicadas en toda actividad humana— que el Barroco y su carácter de multiplicidad temporal y espacial despliegan.

O como bien distingue Fernando Rodríguez de la Flor: para Maravall el Barroco hispánico y sus explicaciones están constreñidos al “Estado absolutista y confesional hispano en su fase de declive material” (2002: 16); y que desde dicho estadio

arquitectura se establece desde el 1600 hasta el 1750 (véase la excelente edición de Henry A. Millon (1999), *The Triumph of the Baroque. Architecture in Europe 1600-1750*), fecha esta última tardía si consideramos que en la literatura española la fecha de cierre del periodo se da a partir de la muerte de Calderón de la Barca en 1681 (aunque en México Carlos de Sigüenza y Góngora muere en 1700 y Sor Juana Inés de la Cruz cinco años antes). Y qué decir de la filosofía, cuyo mayor representante Barroco es Leibniz (atendiendo a sus ideas filosóficas y no a una periodización forzada), quien redactó su *Discurso de metafísica* en 1686 y la *Monadología* en 1714. Vale la pena problematizar aún más el tema considerando la cronología propuesta por Helmut Hatzfeld en su *Estudios sobre el barroco* (1973: 72), donde el tema se complica debido a que confronta cuatro momentos histórico-estilísticos (Renacimiento, Manierismo, Barroco, Barroquismo) con tres regiones o países en que se desarrollan (Italia, España [Luis de León, Góngora, Cervantes, Calderón respectivamente a cada periodo] y Francia): el resultado es una confusión de estilos en verdad poco fructífera, lanzando el inicio del Barroco español propiamente dicho hasta 1610. Por todo esto nos sumamos a la opinión de Wardropper al respecto: “La confusión es completa cuando nos enteramos que <<manierismo>> es un <<Renacimiento amanerado>> y <<barroquismo>> un <<amanerado Barroco>>. Evidentemente, pese a su abundante uso [...], parece aconsejable abandonar el término <<manierismo>> para designar un estilo literario y el periodo al que corresponde” (1983:13-14).

⁶ En el apartado 2.2. abordaremos ampliamente el concepto de pliegue; sea suficiente por el momento decir que nos referimos a la idea de pliegue que Gilles Deleuze construye a partir de la *Monadología* de Leibniz, es decir, el pliegue como categoría para agrupar y definir el conjunto de irregularidades, exacerbaciones, hipérbolos y contradicciones de la idea de Barroco. Asimismo, este concepto nos ayudará a entender que el Barroco es la consecuencia de una serie de “procesos” culturales y no necesariamente un “ethos” o espíritu intangible. “En Leibniz como en el Barroco —formula Deleuze a manera de síntesis— los principios de la razón son verdaderos gritos: todo no es pez, pero hay peces por todas partes... no hay universalidad, sino ubicuidad de lo viviente” (1989: 19).

de gobierno se articulaba un "discurso de *alienación* histórica" para impedir que la sociedad tuviese una "conciencia de crisis" (2002: 17).

Entonces -continúa Rodríguez de la Flor-, cultura de o para masas -<<cultura dirigida>>- eran conceptos clave, y podía dar la impresión de que, en rigor, nada escapaba a sus efectos. En expresión del propio Maravall, en este orden que ponía bajo su ley el campo de la cultura, hasta las vírgenes de Zurbarán representaban el *drama estamental*. [...]

Una interpretación de la cultura española del Barroco -equidistante del materialismo y positivismo histórico y de las elucubraciones que la filosofía postestructuralista dedica al concepto de <<barroco>>, en las versiones que conocemos de Derrida, Calabrese o Deleuze-tendría que atender pues, y se debiera poner a la escucha, a otras ideaciones y formaciones del imaginario que adquieren presencia discursiva en el peculiar espacio cronológico hispano seiscentista. (2002: 17-19)

Materia precisamente de esta investigación es apuntar y apuntalar los aspectos más destacados del quehacer artístico y literario de la era barroca que nos ocupa para trazar las rutas por las que debe transitar, y que de hecho transita, el Neobarroco de la edad contemporánea en las formas de escritura.

1.2 La idea del Barroco

El estudio que plantea Maravall sobre las peculiaridades del Barroco considera la perspectiva, las características y los límites que desde el prólogo son definidos, con el énfasis en la metodología histórica que, como ya hemos venido anotando, en términos generales, podemos describir como estructural; pero es en las primeras páginas de su introducción donde afirma:

Barroco es, pues, para nosotros, un concepto histórico. Comprende, aproximadamente, los tres primeros cuartos del siglo XVII, centrándose con mayor intensidad, con más plena significación, de 1605 a 1650 [...] Esto quiere decir que renunciamos a servirnos del término <<barroco>> para designar conceptos morfológicos o

estilísticos, repetibles en culturas cronológicamente y geográficamente apartadas (1990: 24-25).

Esta afirmación nos ofrece la idea precisa de la posición del historiador, de la cual nosotros podemos extraer a su vez dos ideas que servirán para guiarnos en la reflexión: la primera tiene que ver con la idea de que el Barroco es un "concepto histórico", y la segunda, la de que no apelará a conceptos morfológicos o estilísticos que se hallen en el Barroco para vincularlo con fenómenos distantes.⁷

Decir que el Barroco es un "concepto histórico" es consecuente con la postura de Maravall para entender este periodo desde una estructura que, en este caso, define como marco para poder delimitar eficientemente su objeto de estudio, pero esto implica algo muy importante, y que tiene que ver con el elemento "cultural" del propio título de su investigación: la tesis maravalliana es "que todos los campos de la cultura coinciden con factores de una situación histórica, repercuten en ella y unos sobre otros", es decir, este marco conceptual histórico planteado por Maravall, expuesto como una estructura definida y definitoria, permite entender que

la pintura barroca, la economía barroca, el arte de la guerra barroca, no es que tengan semejanzas entre sí [...] sino dado que se desenvuelven en una misma situación, bajo la acción de unas mismas condiciones, respondiendo a unas mismas necesidades vitales, sufriendo una innegable influencia modificadora por parte de otros factores, cada uno de éstos resulta alterado, en dependencia, pues, del conjunto de la época, al cual hay que referir los cambios observados (1990: 28-29).

⁷ Poco más de veinte años antes, el propio Jean Rousset, respecto al Barroco francés, anota que el Barroco "según Focillon, no está relacionado con un tiempo; todos los estilos tienen su momento barroco" (1972: 262), idea con la que comulga Carpentier y lo hace expreso en su charla "Lo barroco y lo real maravilloso" (1975).

A Maravall las nociones de historia y de estructura le permiten sentar las bases de su trabajo; pero si bien lo plantea como una estructura cerrada hacia el exterior —y aquí nos conectamos con el segundo aspecto de la primera cita— resulta que es un mecanismo sumamente dinámico al interior⁸, ya que si bien la cultura está ceñida por un marco histórico fundamentalmente económico-político, las diferentes manifestaciones sociales entran en una dinámica de complejo intercambio e influencia mutuos. De ser así, entonces podremos entender el fenómeno de la Contrarreforma española y de sus mecanismos de control social, en interacción directa con la producción de gran parte de la expresión dramática (comedias, tragedias, autos sacramentales), esto sólo como un ejemplo de lo que podemos sacar en claro de los planteamientos histórico-conceptuales de Maravall. Además, en este mismo orden de ideas, para este historiador de la cultura, el Barroco es “un concepto de época que se extiende, en principio, a todas las manifestaciones que se integran en la cultura de la misma” (1990: 29).⁹ Esta idea destaca por las características sociales y los elementos de la cosmovisión barroca en el propio Maravall, y cómo necesariamente estas exploraciones nos permiten asociar el carácter del seiscientos con algunas de las preocupaciones más importantes del

⁸ Para una aproximación al tema de la constitución dentro-fuera en el Barroco, *vid infra*, capítulo 2; y la mónada en Leibniz (1991) y Deleuze (1989).

⁹ Recordemos que el concepto de Barroco no ha sido siempre el mismo, con el paso del tiempo fue conquistando nuevos horizontes. El Barroco es, para darnos una idea gráfica, una especie de “Big Bang” de la historia de las ideas: pasó de ser una presencia mínima e informe de acontecimientos a una serie de actividades consignadas por la historia, y poco a poco, conforme se incrementaba el interés sobre él —no siempre un interés positivo—, su postura crítica pasó de la arquitectura a las artes plásticas en general, de ahí a la música y luego a la literatura, y de las bellas artes a la idea de una cosmovisión, y de ahí nuevamente sufrió una expansión a la idea de “constante histórica”, implicando lo que para sus propios propósitos Maravall rechaza: la idea de transhistoricidad, de la materialización de un *ethos* barroco en otras latitudes espaciotemporales.

novecientos; relación, como hemos dicho, a la que Maravall renuncia en su estudio, y que nosotros destacaremos para hacer posible una idea del Barroco no sólo como un *ethos* transhistórico,¹⁰ sino como un conjunto proteico de procedimientos artísticos y hermenéuticos que se encuentran en calidad de potencia en la misma *era barroca* hispanoamericana.

Si bien la dinámica a la que nos lanzan los mecanismos de estudio de la cultura del Barroco de Maravall es una dinámica "endógena", es sumamente fructífera porque intuitivamente sienta las bases de una autorreferencialidad en la escritura,¹¹ aunque en este caso está dado en el nivel de una epistemología exclusivamente cultural; no obstante, en un nivel exógeno, nos parece que presenta limitaciones innecesarias, corriendo incluso el riesgo de seguir los pasos de Maravall en este sentido, de contraer (metafóricamente) una de esas enfermedades que se contagian en las relaciones entre miembros de pocas familias — una especie de hemofilia de la cultura barroca, si se me permite el símil—. Para evitar este tipo de riesgos, disentimos de Maravall y afirmamos que si bien es fructífero establecer las múltiples relaciones al interior del sistema de la cultura barroca, con todas las implicaciones que conlleva, y

¹⁰ Rodríguez de la Flor reclama no sin justicia el honor de hablar de la *transhistoricidad* de lo Barroco para Eugenio d'Ors (2002: 18), quien prefiere hablar de "sistema sobretemporal". En su libro fundacional, *Lo Barroco* (1933), el erudito catalán entiende estos "sistemas" así: "La unidad a través del tiempo es llamada constancia." Pero se deslinda del mito del eterno retorno de Nietzsche debido a que no imagina "un círculo, sino un canal" con límites fijos; y no alude a "leyes" cuando habla de "constantes", sino a "tipos". Aunque más adelante aclara que no se trata exactamente de "sistemas" ni de "tipos", se trata del "eón", "aportando un término antiguo resucitado para aplicarlo a un descubrimiento reciente". Un "eón" para los alejandrinos neoplatónicos "significaba una categoría que, a pesar de su carácter metafísico [...] tenía un desarrollo inscrito en el tiempo, tenía una manera de historia. [...] Porque, en el <<eón>>, lo permanente tiene una historia, la eternidad conoce vicisitudes." (1933: 116).

¹¹ Para un acercamiento a este problema en el seno del barroco, cfr. el seguimiento y las aclaraciones de Víctor García de la Concha en "Barroco: categoría, sistema e historia literaria" (1993: 65-68).

precisamente porque estas relaciones se han dado efectivamente, es que preferimos elegir una postura de "no renuncia" a las posibilidades de las expansiones espaciotemporales que, precisamente, las relaciones endógenas del Barroco permiten.

Ciertas funciones y rasgos estéticos, ciertas pulsiones del alma individual o colectiva, ciertos procedimientos artísticos y epistemológicos y ciertas condiciones de "gusto" de una "época"¹², la del Barroco del seiscientos, se repiten o "comunican" en el siglo XX, de tal manera que podemos asociarlos. Pero debe quedar claro que el sistema de relaciones culturales al interior del Barroco que se encuentra ceñido por un marco económico-político en el periodo (1600-1675) que Maravall ha definido, y que a su vez constituye una época específica de la historia europea, no puede ser —y aquí nuestra oposición a la renuncia maravalliana— sino la característica del fenómeno Barroco que permite la expansión de todas sus intuiciones, búsquedas e ideas, miedos, reacciones y relaciones, encuentros, estilos y técnicas que son, por lo menos, la simiente para otros procesos culturales.¹³

¹² Para una aproximación a la idea de "gusto" y "época", y sus relaciones con el concepto de cultura, véase "El gusto y el método" en Calabrese (1989: 17-43), donde adelanta que ésta se entiende como "un conjunto orgánico, en el que cada elemento tiene una relación, ordenada jerárquicamente, con los demás; este conjunto podemos denominarlo, con [Umberto] Eco, <<enciclopedia>>" (1989: 21). Véase también al respecto el *Tratado de semiótica general* (Eco: 2000) para el concepto de enciclopedia; y para la aproximación a la obra de arte abierta en la sociedad contemporánea, vinculada con el barroco, véase *Obra abierta* (Eco 1992).

¹³ Según Calabrese, el gusto Barroco de la edad contemporánea se manifiesta en determinados procedimientos o pulsiones, que cabe decirlo, constituyen procedimientos individuales o colectivos. Tales procederes son: el ritmo y la repetición, el límite y el exceso, la percepción del tiempo y cierta expectativa de vida (y sentido de catástrofe); el gusto por la excentricidad, el exceso erótico y el teratológico, por el detalle y el fragmento (la cita), por la inestabilidad y la metamorfosis, por lo inconmensurable, la inestabilidad emocional (pasiones descentradas), el caos, los laberintos, la distorsión y la perversión. A tales preferencias se suman las que Calvino anota como adecuadas para el próximo milenio (el actual), a saber: la levedad (y la oblicuidad), la rapidez, la exactitud, la visibilidad, la multiplicidad

Está por demás aclarar que con esto no queremos decir que el Barroco se da enteramente en otras latitudes o en otro tiempo de manera completa, eso sería tanto como pretender que el mundo, o una parte de él, fuera una vez más en la historia, sucediera con otro (el mismo) Felipe IV, con otra (la misma) Armada Invencible, con otro (el mismo) Cervantes. Lo que queremos es sustentar y difundir la idea de que la simiente barroca ha estado constante en los genes de algunas sociedades y que en cuanto se enfrenta o cree reconocer un miedo, una amenaza, una debilidad, recurre a la información con la que cuenta para responder, defenderse, sublimar o perderse, como sublimaban, se defendían o respondían quienes vivían bajo el imperio de los Felipes (en la metrópoli o en las colonias), y que conocemos, precisamente, por el teatro, la poesía y la escritura en general de aquellos que, parece ser, imaginaron buscones, quijotes, segismundos más allá de su tiempo y de su historia, o bien, que integraron la pesada maquinaria del control social: que sufrieron como víctimas la vigilancia de la Santa Inquisición o que como "victimarios" participaron en el sofisticado sistema estamental y confesional mediante la producción de obras dramáticas en general.¹⁴

y la "Consistency -anota Esther Calvino en la primera página de *Seis propuestas para el próximo milenio-*, de la que sólo sé que se habría referido, entre otras cosas, al *Bartleby* de Herman Melville" (Calvino 1989: 9). Finalmente, cabe destacar los procedimientos que se leen en Samuel Arriarán y Mauricio Beuchot, como son las ideas de analogía, alegoría (W. Benjamin 2006), mestizaje (B. Echeverría) y emblema [*mass media*] (Rodríguez de la Flor), entre algunos otros.

¹⁴ Para entender mejor las preocupaciones de *La cultura del Barroco* en el sentido de los ideales de clase, la conciencia de crisis y de un estatismo acendrado, Rodríguez de la Flor anota: "El <<teatro>> de las bellas formas artísticas se habría levantado, sin duda ninguna, como una suerte de discurso de *alienación* histórica que, alimentando a los diversos pueblos que habitaban una hiperidealizada monarquía habsbúrgica, impidió realmente el que éstos logaran el acceso a la conciencia de la crisis que por entonces experimentaba el modelo teológico-político del Estado y, detrás del mismo, a la percepción

Sin embargo, en este contexto, toda actividad se torna una paradoja. Si bien el teatro o las obras impresas, para manejar dos ejemplos utilizados recurrentemente por la crítica, fueron instituciones gobernadas por las leyes y las prácticas del Imperio, cuyo propósito era convertirlas en un instrumento de control social y de alienación espiritual, como parecen apuntar Maravall y Rodríguez de la Flor; con ánimo de deslindarnos de esta idea lapidaria, consideramos que tanto el teatro como los impresores permitieron, coadyuvaron o por lo menos sirvieron como fuente de "subversión" espiritual e intelectual de una comunidad ávida de alegorías del paganismo clásico de la mano de los santos más emblemáticos, deseosa de crímenes y luchas cortesanas (aspiraciones-ilusiones, identificación) en el tablado, en libros o en hojas sueltas; y deseosa de enredos excéntricos en los corrales donde el honor¹⁵ propio y el ajeno eran, simultáneamente, la gloria y la ruina.

El efecto simultáneo de alienación-liberación que pudo provocar el arte y la literatura españoles de los siglos de oro constituye una paradoja que igualmente definirá hasta la obsesión el arte y la literatura del siglo XX. El rostro de cierta literatura del siglo pasado (y del presente, por qué no considerarlo) se ve reflejado en el espejo del "ethos", del "eón" o del "método" barroco; por lo que la noción de transhistoria es legítima, aunque debe ser analizada en cada

del efectivo retroceso y quiebra real del prestigio experimentado por el modelo de organización religiosa de la tierra, del que el país entero se había hecho paladín y garante" (2002: 17).

¹⁵ Véase José Amezcua. *Lectura ideológica de Calderón. "El médico de su honra"* (1991).

caso para poder trazar sus mecanismos y constantes, y evitar caer en la tentación de hacer generalizaciones improductivas.

1.3 La cosmovisión barroca

Se puede constatar en la amplia bibliografía que se ha escrito sobre el Barroco, sin ser la obra de Maravall la excepción, que el concepto encarnado en el "Barroco" es en realidad la historia de las diferentes perspectivas que lo han constituido.¹⁶ Como ya hemos anotado, una de las constantes ha sido la incorporación al Barroco de las distintas actividades artísticas. En el estudio que nos ocupa de Maravall encontramos una integración plena de todas las artes, incluyendo la literatura, en la medida que el enfoque central de este estudioso es, precisamente, la cultura, integrando las muy diversas manifestaciones que ésta implica.

Es nuestro interés ver cómo se integran las diferentes preocupaciones y manifestaciones de la cultura, en particular de la literatura, para conformar lo que el propio Maravall denomina "cosmovisión barroca". Para nosotros, esta idea de un pensamiento "unificado" —en una manera específica de ver y actuar la cotidianidad, el arte-espectáculo, la ciencia, la filosofía y la política—, como sólo en las épocas con rasgos

¹⁶ Desde las opiniones de Voltaire, por ejemplo, desde la Ilustración (véase "Actitud neoclásica de Voltaire ante el Barroco Español" en F. Sánchez y Escribano, 1953: 76-77), pasando por los estudios de obras barrocas de integrantes de la generación española del 27 (vgr. *Las Soledades* de Luis de Góngora, ed., de Dámaso Alonso (1927), los estudios generales de D'Ors (*op. cit.*), Curtius (*Literatura europea y Edad Media latina*, 1998 [1948]), Rousset (*Circe y el pavo real. La literatura francesa del barroco*, 1972 [1954]); y más recientemente los aportes de Orozco (*Introducción al Barroco*, 1988), Anseschi (*La idea del Barroco*, 1991), García de la Concha (1993) y los textos de Rodríguez de la Flor (*op. cit.*, 2002 y *Era melancólica*, 2007).

barrocos se puede hablar de un pensamiento unificado,¹⁷ es la clave y el sustento para explicar la forma en que el Barroco ha podido trascender sus propias fronteras e instalarse en otras latitudes y en otras situaciones de la realidad histórica. Es decir, la hipótesis central de este apartado (la ruta de las cosmovisiones de la era barroca y de lo que entendemos como era neobarroca) deberá servir para comprender cómo es que el Barroco ha penetrado en la literatura contemporánea (incluso más de lo que podemos imaginar); y cómo los temores de la sociedad barroca encontraron formas específicas de manifestarse, y cómo, a su vez, otra sociedad, en otro tiempo y con otros procesos de formación (el proceso industrial, por ejemplo), ha considerado conveniente utilizar formas, tratar temas y enfrentar crisis de manera análoga a la de sus antepasados del seiscientos.

Octavio Paz en "La tradición de la ruptura" de *Los hijos del limo*, a propósito de la Modernidad (o Posmodernidad), anota que la historia de la poesía en Occidente es la historia del culto a lo nuevo, opuesta a la historia donde la repetición de los antiguos es la norma, el gusto y lo deseado. Pero Occidente no es así. Prefiere lo nuevo antes que lo antiguo. Y para ello Paz recuerda a los barrocos españoles:

Los conceptos, metáforas, agudezas y otras combinaciones verbales del poema barroco están destinados a provocar el asombro: lo nuevo es lo nuevo si es lo inesperado. La novedad del siglo XVII no era crítica ni entrañaba la negación de la tradición. Al contrario, afirmaba su continuidad; Gracián dice que los modernos son más agudos que los antiguos, no que son distintos. [...] Ni Góngora ni Gracián fueron revolucionarios, en el sentido

¹⁷ Por las constantes que constituyen ciertos gustos y preferencias de época, aunque éstas sean, precisamente, un gusto por la ruptura, cfr. Calabrese 1989, Rodríguez de la Flor 2002, Harold Bloom (*El canon occidental*) 1997, especialmente el apartado "La edad caótica" bajo la luz del "Cervantes: el juego del mundo" que, junto con Shakespeare y Dante, el crítico estadounidense coloca en "La edad aristocrática".

que ahora damos a esta palabra; no se propusieron cambiar los ideales de belleza de su época, aunque Góngora los haya efectivamente cambiado: novedad para ellos no era sinónimo de cambio, sino de asombro (1990: 334).

En efecto, creemos que la literatura del Barroco se define por eso: novedad, pero novedad en el ámbito de una fuerte y acendrada tradición clásica, tanto grecolatina como judeocristiana. Además, la perspectiva de Octavio Paz es valiosa para nosotros porque podemos comenzar a trazar los vínculos que existen entre el Barroco y el Neobarroco (en la medida en que la búsqueda de la novedad y el asombro sean definitorios), y éste con el de Modernidad y Posmodernidad, problema complejo que en este momento debemos sólo anotar como el problema de un culto por lo nuevo y lo original: por el fenómeno de la manifestación de la subjetividad, y una clara inclinación al caos (preferencia individual avalada por lo colectivo), al menos el aparente caos que genera el concepto de individualidad.¹⁸

Antes de dibujar por completo las relaciones entre el Barroco y el Neobarroco, la Modernidad y la Posmodernidad, debemos anclar nuestras ideas y preocupaciones en el Barroco, que es "el origen", a decir de Walter Benjamin, de nuestro asunto.¹⁹

Una forma de aproximarnos a la idea del Barroco en todo su contexto son los aportes que Luciano Anceschi hace del caso, ya que se suma a una manera "integrada y orgánica de sentir". Por ello,

¹⁸ Véase "Posmodernidad: ¿Una sociedad transparente?" de Gianni Vattimo (1994: 9-19). Este estudio nos ayuda a comprender las intrincadas relaciones que los pensamientos moderno y contemporáneo establecen entre el Barroco y la Posmodernidad, al menos en determinados aspectos clave.

¹⁹ "El origen [de la idea de las formas artísticas...] no se pone de relieve en el dato fáctico, sino que concierne a su prehistoria y posthistoria" (Benjamin, 2006: 243).

la noción de Barroco se manifiesta no ya como el aspecto objetivo más importante de lo que fue llamado el espíritu de su tiempo, sino como la continua y diversa puesta en relación del campo [el del barroco como fenómeno histórico] con las funciones de situación [las contemporaneidades] que tienden a interpretarlo, esto es, a hacerlo vivo, presente, útil y perceptible para nosotros [...]

Y añada otra opinión a propósito de quienes podrían sumarse a lo que nosotros llamaremos una genealogía barroca²⁰:

El siglo XX ha tenido en algunos aspectos experiencias análogas [a las de la época barroca]; y hay que pensar que todas estas constataciones deben ser entendidas, precisamente, dentro de un ámbito de un estado de profunda y secreta relación entre los siglos XVII y XX (1991: 66-67).

Considerando estas observaciones podemos abordar el asunto de una cosmovisión barroca, donde la conciencia de quienes habitaron esa época, y que conocemos mediante sus poetas, es la de un Barroco que encarna en su ser más íntimo la paradoja, la que invierte los valores tradicionales y desarrolla un gusto por el trastocamiento, como pueden ser el cambio del respeto por la violencia, de la compasión por la crueldad, la realidad simple por la ilusión o el sueño; en suma, la felicidad primigenia por la infelicidad de la conciencia de ser en el tiempo.²¹

Esto se confirma con las preferencias sociales por la representación como un tipo de simulación: el teatro, la fiesta

²⁰ La idea de apuntar una genealogía de la constancia "barroca" se hace cada vez más necesaria. Su utilidad crítica obedecería, a su vez, a la impronta surrealista (moderna) de ubicar las raíces de la influencia. Evidentemente están las obras de Miguel de Cervantes, Francisco de Quevedo, Tirso de Molina, Lope de Vega y Calderón de la Barca; las de William Shakespeare, John Milton y Michel de Montaigne; de Alfred Jarry, André Breton, Antonin Artaud, Samuel Beckett y Eugène Ionesco; de Luis Buñuel, Roland Topor y Fernando Arrabal; mas también las de Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges, Juan Carlos Onetti, Salvador Elizondo, José Emilio Pacheco, Fernando Vallejo, entre otros.

²¹ Semejante desasosiego o inversión axiológica no se da unidireccionalmente, como ya hemos insistido, en la medida en que lo que se genera es una trama de paradojas existenciales. Un ejemplo más sería, precisamente, el de la conciencia de la "inutilidad de la vida" expresada en un soneto perfecto o en una aventura hábilmente tramada. En este sentido, la simultaneidad de ambos sentimientos excluyentes es lo que detona el poder semántico del Barroco.

pública, los autos de fe, la celebración religiosa, la festividad política, etcétera, en donde lo importante era representar un papel, cualquiera que éste fuese, con la condición de que nadie quedase fuera de ese gran teatro (trágico) que era la vida.²² Pensemos simplemente en la precariedad de las condiciones materiales de quienes viven en la España de las conquistas, de las guerras interminables, de la hidalguía a pesar de la pobreza, del odio contra quienes afectan sus intereses (judíos, árabes) o del extranjero, el otro como enemigo -el otro siempre es un enemigo-, de la esperanza ilusoria de vivir en un imperio trasatlántico, dorado por las entrañas de América (los siglos del oro); pensemos en esta sociedad del *Guzmán de Alfarache*, del *Buscón* o del *Quijote*. Para Maravall, uno de los asuntos más importantes es la noción del mundo como teatro que tenía el Barroco, y que nosotros retomamos porque de él se derivan muchos otros, como el de la conciencia de vida afectada e ilusoria:

Primero, el carácter transitorio del papel asignado a cada uno que sólo se goza o se sufre durante una representación. Segundo, su rotación en el reparto, de manera que lo que hoy es uno mañana lo será otro. Tercero, su condición aparential, nunca sustancial, con lo que aquello que se aparenta ser [...] no afecta al núcleo último de la persona, sino que queda en la superficie de lo aparente, con frecuencia en flagrante contradicción con el ser y el valer profundos de cada uno (Maravall 1990: 320).

²² Consideramos la aproximación de Leo Spitzer sobre el Barroco y el ímpetu medieval. Para él como para Vossler, a quien sigue en esta idea, la España del seiscientos le dice "no" al Renacimiento "puro, italiano, pagano, enamorado de la belleza sensual". Le dice "no" y le opone un "medievalismo cristiano radical, [un medievalismo] persistente y un Renacimiento recién llegado se conjugan y engendran una híbrida criatura, compuesta de hermosos sueños renacentistas y de desengaño medieval, de ilusiones de los sentidos y de macabras desilusiones". Porque el Barroco, dice Spitzer, consiste en la reelaboración de dos ideas, lo medieval y lo renacentista, y una tercera idea que demuestra la "polaridad entre los sentidos y la nada, la belleza y la muerte, lo temporal y lo eterno"; y la tensión que genera dicha relación permanece, se mantiene en lo religioso popular y en la poesía, en el "<<sentimiento trágico de la vida>> de Unamuno", por ejemplo (1980: 321-322, 324).

Junto con esta conciencia del "mundo como teatro" o teatralización de la vida más allá de los corrales, los espacios palaciegos o los atrios parroquiales —tópico llevado al extremo por Calderón en *El gran teatro del mundo*—, deviene lo que Maravall llama el involismo o atrofia: toda la vida es representación y, por lo tanto, la vida como tal carece de esencia y sentido, al mismo tiempo que se vive con una "hiperconciencia"²³ de lo que se es, de que "no hay porqué [sic] levantarse en protesta por la suerte que a uno le haya tocado [...], ya que de suyo en el orden dramático [...] está asegurada la rápida sucesión de los cambios" (1990: 320). De esta manera,

En medio de este mundo, pues, contradictorio, incierto, engañoso, radicalmente inseguro, se halla instalado el hombre y tiene que desenvolver el drama de su historia. "En este teatro, tan ceñido de contrarios, tan adornado de opuestos, ven recíprocamente los mortales representar sus acciones" (1990: 327).

Y en esa misma conciencia de teatralidad estaban fundamentadas sus aspiraciones más elevadas, como la felicidad, la realización personal y la colectiva, el bienestar dentro del orden monárquico y, por supuesto, la salvación eterna. No obstante, en estas aspiraciones, conforme la crisis económico-política de los Felipes se acentuaba, iban calando más hondo en la vida práctica, se hacían más claras y dolorosas las diferencias no

²³ Quizá sea mejor decir *conciencia entrópica*, como lo sugiere Rodríguez de la Flor, porque "De existir esta energía, a la que podríamos denominar *entrópica*, acudiendo a esa ley de la termodinámica según la cual los sistemas tienden a su anulación, presas de una energía del *destrudo*, y pulsión de muerte, ella fuerza en el campo intelectual Barroco hispano una caracterización en que la crisis española enteramente se resuelve, y en ello alcanza, sin duda, su registro o tono particular, en cuanto es también ahí, en los dominios simbólicos, donde se opera una cierta <<destrucción espiritual de España >>, asistiéndose entonces a la quiebra definitiva del proyecto humanista." (2002: 41)

sólo entre la nobleza –que también sufría duros descalabros– y la gente común, sino sencillamente entre la misma gente que para vivir tenía que acudir a la mendicidad, al engaño, a la trampa, al trueque buscando fuese ventajoso, o incluso intentar suerte en las numerosas colonias americanas que Dios a través del Imperio le habían puesto a tiro de nave en travesía atlántica; o bien, en quien poseía algo, como los comerciantes, la baja nobleza o la gente de corte se fomentaba la avaricia, la codicia o la especulación²⁴.

Pero en las palabras de Maravall recién referidas vemos cómo él mismo cita las palabras de otro (*En este teatro, tan ceñido de contrarios, tan adornado de opuestos, ven recíprocamente los mortales representar sus acciones*). Ese otro es el moralista Cristóbal Suárez de Figueroa, quien en 1621 publica su *Varias noticias importantes a la buena comunicación* (folio 9) (Suárez 2005: 31), según deja constancia. Lo relevante de Suárez de Figueroa es que en su obra se alcanzan a ver las maneras de la sociedad de su tiempo y cómo, mediante una lectura extrapolada o textual, exenta de exégesis y tradición, de las Escrituras y un ánimo censor –por otro lado, actitud esta última propia del siglo que nos incumbe– las comunica.

²⁴ Dice Quevedo: “Codicia, no razón ni entendimiento,/ gobierna los afectos del sentido”. O bien:

En aqueste enterramiento
Humilde, pobre y mezquino,
Yace envuelto en oro fino
Un hombre rico avariento.

Murió con cien mil dolores,
Sin poderlo remediar,
Tan sólo por no gastar
Ni aun hasta malos humores.

En el abordaje de "La conciencia coetánea de crisis y las tensiones sociales del siglo XVII" Maravall nos ofrece unas palabras ejemplares de Suárez de Figueroa:

La *vanidad* de músicas y bailes entretiene los afeminados, y los hace vagar al afeitado del rostro, al enrizo de los cabellos, al adelgazar la voz, a los melindres y caricias femeniles y al hacerse iguales a las mujeres en delicadezas del cuerpo". Testimonios como éste no tienen un valor directo -anota Maravall- pero nos dicen lo que de sensualidad, afán de placer, relajación y hasta lo que de clara reacción contra la severidad de costumbres varoniles de otra época hay en el XVII, sobre cuyo fondo el tenebrismo, el macabrisimo, son un gusto derivado, como el *desaliño fingidamente pobre en la sociedad de consumo de hoy*. (1990: 95, cursivas nuestras).

La apreciación de Suárez de Figueroa y el comentario de Maravall contienen muchas aristas y temas connotados que no agotaremos en este trabajo; no obstante, debemos hacer hincapié en dos cosas: una, la referencia al "espíritu" de "todo es vanidad" del *Eclesiastés*²⁵ y dos, el guiño al siglo XX que hace nuestro especialista al término de sus palabras.²⁶ Por un lado, la tribulación de los hombres del seiscientos es lo que el *spleen* a los del siglo XIX y el *non sense* a los del XX; un desasosiego íntimo y fundamental creado por el contraste entre la vida y lo que ésta debe ser, entre el acontecer y la trascendencia del hombre, semilla sembrada en el corazón por el Estado contrarreformista que fue el Español de ese siglo. Por el otro, "todo es vanidad": si los afanes del trabajo, las bondades de la riqueza y la alegría y los placeres de la sensualidad no son trascendentes... todo es vanidad, todo es vacuo; por ello, ¿qué le queda al hombre sensual o disoluto? Vale preguntarlo:

²⁵ Véase "Negro, nada, infinito. *Vanitas* y cuadros metafísicos en la pintura del siglo de oro" en Rodríguez de la Flor (2002: 77-121).

²⁶ *Vid infra*: "La senda del Neobarroco"; y cfr. las palabras referidas de Maravall sobre la no transferencia espaciotemporal de la cultura barroca, p. 6.

¿De qué sirve esto? [...] me hice de cantores y cantoras, de los deleites de los hijos de los hombres, y de toda clase de instrumentos de música. [...] Miré yo luego todas las obras que habían hecho mis manos, y el trabajo que tomé para hacerlas; y he aquí, todo era vanidad y aflicción de espíritu y sin provecho de bajo del sol. (*Eclesiastés* 2006: cap. 2: vers. 2, 8, 11.)

Y si a esto sumamos el concepto que el *Eclesiastés* tiene de la mujer, por sí misma, sin contar las “desviaciones” que describe Suárez de Figueroa en los “afeminados”, la situación parece claramente censurable bajo las razones de época:

Y he hallado más amarga que la muerte a la mujer cuyo corazón es lazos y redes, y sus manos ligaduras. El que agrada a Dios escapará de ella; mas el pecador quedará en ella preso. He aquí que esto he hallado, dice el Predicador, pesando las cosas una por una para hallar la razón; lo que aún busca mi alma, y no lo encuentra: un hombre entre mil he hallado, pero mujer entre todas éstas nunca hallé. He aquí, solamente esto he hallado: que Dios hizo al hombre recto, pero ellos buscaron muchas perversiones. (*Eclesiastés* 2006: cap. 7: vers. 26-29.)

El fenómeno de la vida, su sentido verdadero y trascendente, conviven y disputan. Más que la vida, la “vitalidad” cotidiana que hay en ella se somete a sus aspiraciones que, entre más elevadas, más dura es la caída en la decepción. Cualquiera voluntad se ve acechada por la idea de la muerte y la presencia de las *Vanitas* no nos deja mentir.

“Encarnaciones” que se tornan melancolías y melancolías que se vuelven arte; vida que se representa en el teatro del mundo y destino que rige azarosamente los papeles a representar; por ello, a decir de Calderón, en el emblemático *El gran teatro del mundo*:

Ya sé que si para ser
el hombre elección tuviera,
ninguno el papel quisiera
del sentir y padecer;
todos quisieran hacer
el de mandar y regir,

sin mirar, sin advertir
que en acto tan singular,
aquello es representar,
aunque piensen que es vivir.
(v.319-328)²⁷

O como se dice a propósito de la tristeza o melancolía en *El Quijote*, luego de la desilusión (desengaño) que sufre nuestro hidalgo a propósito del encantamiento de Dulcinea: "Señor, las tristezas no se hicieron para las bestias, sino para los hombres; pero si los hombres las sienten demasiado, se vuelven bestias." (1991 [1615]: 114). Según Casaldueiro, la "tristeza se irá acumulando más tarde, acompañando a Don Quijote a la muerte" y penetrando en Sancho, que se creía inmune. En medio de tal estado melancólico "se encuentran con la carreta de los cómicos [...], su sentido en la obra es evidente[:] como el actor representa un papel en el teatro, así el hombre en el mundo; termina la representación para el actor, recobrando éste su verdadera personalidad, y al hombre le llega la muerte, liberándose de toda forma cambiante." (1970: 253-254).

En este apartado²⁸ Casaldueiro teje su interpretación en torno a la "diagonalidad" o inserción de la ficción en la realidad, donde ésta era el estado melancólico y aquélla la carreta de cómicos; pero de inmediato el sentido parece

²⁷ Esta idea barroca (que se manifiesta en el recurso retórico y en el sentido filosófico) de la convivencia de sentidos opuestos, la comenta Ignacio Arellano en su presentación a los autos sacramentales de Calderón: "La densidad filosófica [...] es innegable: ve [Eugenio Frutos] en Calderón la preocupación por las limitaciones del hombre y su naturaleza contingente, pero también la persecución de la armonía entre espíritu y cuerpo, entre dimensión terrena y trascendente." (2000: 640). Por otra parte, el mismo Eugenio Frutos en su edición a esta obra en *Cátedra-Rei*, comenta que "El tema de la vida como teatro es antiquísimo. Aparece sobre todo en los pitagóricos, estoicos y neoplatónicos." (1988: 25).

²⁸ "El mundo como representación. Perspectiva diagonal para dar lugar a la suspensión" (en 1970: 253-256). Además, no debe soslayarse el libro de Roger Chartier *El mundo como representación* (2005) donde desde otros ángulos se reflexiona sobre las relaciones complejas y su impacto entre realidad del mundo y realidad textual.

invertirse: "La primera figura que se ofreció a los ojos de Don Quijote fue la de la misma Muerte, con rostro humano" (1991: 115) y con ello la ficción del imprevisto espectáculo impacta el sentido de la realidad de Don Quijote. Casaldueiro insiste entonces en que la imagen gótica de la carreta con la muerte y acompañantes (Ángel, Emperador, Cupido) se transfigura en imagen barroca, porque "en el Barroco, todas las diferencias de la vanidad quedan reducidas a la igualdad de la ceniza encerrada en la sepultura. Muerte y Juicio en el Gótico, Vanidad en la última morada del hombre -sepultura- en el Barroco." (1970: 256)²⁹.

La noción bíblica de vanidad y sus consecuencias en el reconocimiento del mundo, la idea del *theatrum mundi*³⁰ y sus consecuencias, como el impulso nihilista, son aspectos del periodo que impactarán no sólo a los contemporáneos del siglo XVII, sino que penetrarán en las aguas del manto freático, si se me permite la imagen, que nutrieron en cierta medida las aguas al Romanticismo y al hombre del siglo XX.

El hombre del Barroco, en su afán de concebir el mundo de una manera novedosa, elige vivir pensando o actuando según ciertas ideas preferidas. Una de ellas, que en ese momento se desprendía por su importancia, era el conocimiento del hombre.³¹

Conocerse a sí mismo obedecía a la necesidad de adquirir poder: controlar, a través del conocimiento, a su presa, que es el otro y él mismo: su identidad. El hombre barroco, tras su

²⁹ Cfr. *Eclesiastés*, capítulos 1 y 2, en tono a la vanidad que representa el quehacer humano (2006).

³⁰ Una reflexión sobre esta noción, en el contexto que venimos trazando, podemos leerla en "*Theatrum mundi*" de *Era melancólica* (2007: 160-170) de Rodríguez de la Flor, sobre todo el argumento sobre la idea del mundo como teatro (representación, alegoría, ritual -con base en Calderón-) fúnebre, que servirá de impulso para alcanzar una conciencia social de lo inevitable: de la muerte, y de la muerte en o fuera del cristianismo.

³¹ Véase nota 21.

ardua búsqueda, se sabe inacabado, incompleto y, por lo tanto, moldeable. Esta conciencia de la evolución del hombre en su tránsito por esta vida, provoca en él la conciencia terrible de vacío. Dios es Él mismo, mas el hombre, pese a la existencia del Demiurgo, ha cortado, con el conocimiento de sí, el vínculo que afablemente le había unido al Creador.³²

Pero el conocimiento de sí mismo no es su única preocupación. Junto con ella, busca conocer y aprehender la realidad, por lo que

Toda realidad posee esa condición de no estar hecha, de no haberse acabado, lo que nos facilita, sin duda, comprender ese nuevo gusto barroco por los versos de palabras cortadas, por la pintura inacabada, por la arquitectura que elude sus precisos contornos, por la literatura emblemática que requiere dejar al lector terminar por su cuenta el desarrollo de un pensamiento (Maravall 1990: 349).

Son este tipo de acercamientos los que aquí nos competen, con los cuales, si se leen con atención y perspectiva, parece que lo dicho por Maravall habla tanto del Barroco como de una serie y suerte de respuestas sociales, representaciones estéticas y pulsiones filosóficas a las que consideramos definitivas también del Neobarroco. Por esta razón es que parte de la preocupación de esta investigación es dejar constancia plena del vínculo que existe entre dos periodos o épocas, aunque en el capítulo segundo abordaremos las características propias del pliegue barroco en el siglo XX.

Además del conocimiento del hombre y de la realidad misma, el individuo del Barroco tiene otras preocupaciones: el problema

³² Véase "El emblema de la melancolía. Nihilismo y desconstrucción de la idea del mundo" en Rodríguez de la Flor (2002: 43-76), para no soslayar la influencia de la tradición escéptica del *Eclesiastés*, la conciencia de la fugacidad de la vida en Séneca, ni de la omnipresencia de nociones como *nihil*, *vacuum* e infinito (Giordano Bruno, Pascal) que conformarán una "cosmovisión negativa" ante la posibilidad de comprender la inmensidad de Dios.

de la libertad, y su enfrentamiento con la noción de autoridad externa -de cualquier orden-, que la delimita; el tiempo como tiempo humano -la fugacidad de la vida- y el encuentro con la muerte, y una idea que se puede derivar con claridad del poema citado de Quevedo: el dinero, "poderoso caballero".

Primero, el hombre barroco, al igual que el hombre renacentista, con la conciencia de que es un hombre "moderno"³³, en la medida en que sabe que se ha apartado de un teocentrismo acendrado en aras de ubicarse a sí mismo en el centro de la historia, entiende la libertad como su capacidad de elección: "libertad es [...] no depender de otro, o, lo que es lo mismo, no servir [...] y, por otra cara [...], hacer personalmente lo que decía la propia voluntad. Cuando esto falta se dice que se carece de libertad" (Maravall 1990: 353). Esto significa que la libertad para el hombre del Barroco sólo se alcanza mediante la propia elección, sin obstáculos que le impidan hacer lo que desea o alcanzar lo que busca; esto implica que el hombre es libre sólo en la medida en que no está vinculado a agentes coercitivos o que puede salir bien librado de dicha relación. Pero, como sabemos, la noción de libertad que el hombre contemporáneo de Gracián experimentaba era, en la cotidianidad, algo distinta; incluso, podemos aventurar, que su facultad de obrar por propia determinación estaba guiada por los ideales estoicos, senequistas en particular, de la adecuación de la voluntad propia a la voluntad de una ley divina y, como consecuencia, a las leyes dictadas por el rey y por el papa,

³³ Vid supra sobre *Los hijos del limo*.

materializadas en sus leyes locales.³⁴ "Sin referencia a este plano problemático, inestable, de las tendencias agónicas de libertad exterior, no se entiende el Barroco. Pero no hay cultura barroca sin el triunfo, temporalmente, de la autoridad" (Maravall, 1990: 355).

Junto con el problema de la libertad, una de las ideas recurrentes en el Barroco es el problema del tiempo: de su concepción y las consecuencias de su paso. En este tenor, y considerándolo como verdadero protagonista del Barroco, José Manuel Blecua cita unos versos de Góngora que ilustran, con todo su poder, la relación que el hombre Barroco tiene con el tiempo:

Si quiero por las estrellas
saber, tiempo, dónde estás,
miro que con ellas vas,
pero no vuelves con ellas.
¿Adonde imprimes tus huellas
que con tu curso no doy?
Mas, ay, que engañado estoy,
que vuelas, corres y ruedas;
tú eres, tiempo, el que te quedas
y yo soy el que me voy.³⁵

La poesía lírica y dramática escrita en torno al paso del tiempo es abundante: temas que contempla el *ubi sunt?*, el *carpe diem* o el *contemptus mundi*, están constantemente presentes en el Barroco³⁶. Aunque la valoración negativa del tiempo bien puede surgir de la conciencia cotidiana de una crisis que es a la vez personal, familiar, colectiva e imperial, en el caso de España;

³⁴ Para un acercamiento más completo a estas ideas sobre libertad, estoicismo y senequismo en el Barroco español, véase Séneca [1991], *Tratados morales*; "El neoestoico" de Ettinghausen, Blüher y Balcells (1983) y en Hirschberger, "La estoa" y "Periodo romano. Lucio Anneo Séneca" en *Historia de la filosofía* (1991: 217-238, 528-535).

³⁵ En Blecua (1991: 10).

³⁶ Son tópicos tradicionales de tiempo: *ubi sunt?*: "interrogación retórica sobre el paradero de las pasadas glorias y esplendores humanos [...] la imagen de las ruinas se asocia a [...] este tópico"; *carpe diem*: "La reacción ante la muerte y el paso del tiempo también puede ser la de aprovechar el momento, el esplendor de la pasajera juventud"; y el *contemptus mundi*: "menosprecio del mundo" (Azaustre y Casas 2001: 62-64). No es necesario decir que estos tópicos no son privilegio del Barroco, pero son algunas de sus preferencias tópicas.

o bien, aunque las manifestaciones estéticas estén influidas por alguna ideología fundamentalmente nihilista que discurra en torno a la brevedad de la existencia y su falta de sentido, enfrentándose precisamente con la ideología dominante religiosa donde todo tiene sentido si se aspira a la Vida Eterna; si bien todo esto pudo ser así, no debemos dejar de mencionar que ideas científicas y filosóficas también nutrieron y le dieron forma al sistema ideológico del periodo; quizá por ello mismo es que el Barroco es rico en confrontaciones y contradicciones que, de alguna manera, transforma en un nuevo sentido, en una nueva lógica de lo diverso-simultáneo.

Libertad y tiempo, vistos desde el abismo y el miedo del individualismo práctico del hombre barroco -por más que pusieran su destino en Dios y en los santos-, no son los únicos temas dignos de elaborar cuando tratamos de comprender mínimamente el periodo barroco. Laberinto³⁷, sueño y teratología son, como podemos adivinar, conceptos dignos de un estudio completo. Pero dado nuestro propósito, sólo repasemos su importancia para entender la visión de mundo del seiscientos español.

El laberinto, la idea del laberinto, nutrió la imaginación clásica de los siglos XVI y XVII a partir de la transmisión del mito, igualmente clásico, del Minotauro y el encierro que Dédalo le impuso. Este laberinto emblemático es, con todo su poder de trascendencia, el símbolo de la individualidad. Su verdadero poder no radica en la incompetencia de la bestia, mitad toro mitad hombre, sino en quien concibe al laberinto como medio eficaz de encierro. A su vez, y como elemento de una concepción

³⁷ Véase Calabrese, *Ib.*, pp. 146-159 para una comprensión del tópico del laberinto en el contexto del Neobarroco.

claramente occidental, el laberinto se convierte en la fuente de temor y de reto para constituir al héroe. El mito se convierte en narración, en historia, en una cadena de eventos mágicos y gloriosos que son motivados por una idea, el laberinto mismo.

Por eso el héroe clásico es un individuo. Es un hombre o mujer solitarios que con astucia, valor, ingenio y destreza logra vencer el obstáculo. Parece que Teseo y Ariadna vencen al minotauro, pero en realidad vencen a aquello que mantiene cautiva a la bestia: el laberinto.

Porque el laberinto es confusión. Es hogar y prisión. Es la ruta preciosa del héroe: sin ella todos podrían transitar el camino y el acto singular se convertiría en cotidiano. Además, el laberinto podría definirse en la medida en que encierra, siempre, algo valioso: un tesoro, una ciudad, una princesa, una bestia o incluso la propia personalidad: el conocimiento de uno mismo y la larga ruta de la salvación espiritual y corporal. No es en vano que las catedrales medievales hayan considerado en sus decoraciones de pisos y paredes la presencia de una representación laberíntica, ejemplificando la torcida ruta de la salvación del hombre.

En el Barroco el laberinto lo constituyó el mito, pero más que eso, lo encarnó la búsqueda de su ser en el centro de las aporías que significaban las trampas de la vida cotidiana, las banalidades que consigo traían las aspiraciones materiales, el deseo de ser otro en el mismo cuerpo y las interpretaciones mágicas del evangelio en el teatro sacro de la época. Tramoya y verso constituían el espacio-tiempo en que el hombre del Barroco se veía encerrado, sin conocer la clave del camino.

Para el hombre del seiscientos el laberinto es el espacio palaciego al que se aspira, pero no sólo para retar a la imaginación, también para vencer, emulando al héroe clásico, al mal, la pobreza, la muerte.

Con las mismas intenciones quizá, el sueño se convirtió en tema y mecanismo de la mimesis barroca. Si la situación de la vida cotidiana era terrible e irremediable, el sueño bien podría convertirse en la ruta de salvación. El sueño es en principio evasión de la realidad, pero a su vez constituye una aventura individual, una ruta laberíntica para alcanzar la sabiduría y el oráculo al que todo héroe acude. El sueño, como el laberinto, es el espejo frente al espejo de nuestros ojos. Confusión es lo que se genera cuando se mira fijamente a los sueños. Pero al comprender su naturaleza, sabemos que ellos son la fuente inagotable de la sabiduría, porque tanto los sueños nocturnos como el sueño diurno (el anhelo, la imaginación misma) son la experiencia propia, son la vida misma. Y ver lo cotidiano a través de ellos es sólo tener una mejor estrategia que la de querer soportar el peso de la incertidumbre en los débiles hombros.

El sueño como el laberinto, como los espejos, son categorías reales del intelecto que, no obstante, constituyen, o pueden hacerlo, un terreno fértil para lo monstruoso. La teratología es aquella disciplina que invierte su tiempo en estudiar lo deforme, lo anormal, lo desmesurado. Y el Barroco, cabe anotar, tuvo una preferencia, diríamos ahora, casi patológica, por lo monstruoso y lo prodigioso. Por todo aquello que saliera de su cauce "natural", "clásico" y tomara caminos

desconocidos e insondables ya sea en el terreno de lo mundano y su inframundo, como en el de lo divino o mágico. Por ello Lope de Vega, Góngora, Quevedo, Ruiz de Alarcón, Calderón de la Barca y la misma Sor Juana dieron la vida y su arte, ya sea con temas como las magias de sus personajes, los sueños primeros o los inframundos pagano-cristianos de la mano de sus personajes deformes, siempre semejantes a Polifemos, el Barroco literario encontró en la desmesura y en la deformación deliberada del verso o del concepto su razón de ser.³⁸

Valdría la pena recapitular algunas ideas. El arte barroco es fundamentalmente una *subversión* por tensión, que se entiende como la reacción al estado absolutista y confesional que lo ceñía, vigilaba y castigaba, pero que también lo guiaba, protegía e impulsaba. La impronta barroca se erige como una paradoja: fue medio de control social y guía espiritual de las masas, pero nunca renunció al ludismo o a la creatividad; fuente de oscuros pensamientos y decepciones melancólicas, también confortó y reconfortó a los individuos.

El arte barroco encarna la transfiguración del hombre y su sociedad mediante los mecanismos y las rutas laberínticas del sueño y la hipérbole. Las crisis económica, política y social anotadas por Maravall lo definen, tanto como la tribulación, la pulsión de muerte y el *horror vacui* (*nihil, vaccum*), que anota Rodríguez de la Flor.

³⁸ "De aquí el gran principio fundador de la teratología o ciencia de lo monstruoso: basarse en el estudio de la irregularidad, ocuparse de la desmesura", anota Calabrese (1989: 107). Véase también, en un contexto más amplio, la entrada "Teratología" del *Diccionario ilustrado de los monstruos* (1996).

Para sobrevivir material y espiritualmente, los hombres de la era barroca utilizaron procedimientos específicos, que podemos entender en el contexto general del pliegue: la trampa, el engaño, la suplantación y la simulación en lo cotidiano de la calle, la corte, el palacio y la iglesia, se homologan a los procedimientos en el arte, como los *trompe-l'oeil*, las amplificaciones, las hipérboles, las deformaciones, los oxímoros, y en general las simulaciones y engaños estilísticos y semánticos sobre los miedos y pasiones que ya hemos abordado.

Las preocupaciones del hombre del Barroco, a diferencia del hombre del Renacimiento, fueron el vacío, el sin sentido de sus actos y la muerte (*vanitas*), por lo que debía, mediante sus torpes manos e ingenio, corregir la realidad, llenarlo de vida, y darle sentido; el resultado, un mundo de realidades colectivas e individuales, paganas y religiosas, todo a un tiempo. Así libertad, tiempo, laberinto y sueño; culto a la muerte, monstruosidad, simultaneidad y *horror vacui* son algunos de los temas que el Barroco define por vez primera en la historia, al menos de esa manera y con tal intensidad.

1.4 La senda del Neobarroco

El término "neobarroco" es un neologismo construido a partir del prefijo "neo" que antecede al término "barroco", preexistente en el tiempo.³⁹ Esta situación establece un reto en nuestra investigación, debido a que el Barroco es un concepto que

³⁹ Véase el artículo "El campo conceptual del (neo)barroco (Recorrido histórico y etimológico)" de Pierrette Malcuzyński (1994), que analiza a cabalidad mucho de lo que esta tesis revisa al respecto.

define, en una primera aproximación, una época o un periodo histórico definido;⁴⁰ y en una segunda instancia de acercamiento, define el estilo artístico (literario en particular), es decir, las maneras de utilizar ciertas técnicas para la construcción de sus propios artificios. Todo esto define lo que desde Eugenio D'Ors se conoce como el *ethos*⁴¹ barroco, el cual es la suma de tres instancias primordiales: la histórica (como época o periodo), la estética (como estilo) y la ontológica (como esencia).

El prefijo "neo", del griego *neos*, significa sencillamente "nuevo", "reciente". El Neobarroco entonces redefine al "nuevo barroco", al Barroco más reciente, diríamos; pero el Neobarroco también alude a una connotación de continuidad, en este caso del Barroco, primordialmente en los niveles ontológico y estético, más que en la instancia histórico-cronológica preestablecida (debido a que no es un *revival* sentimental y anacrónico, sino una actualización epistemológica y creativa).⁴² O como anota Calabrese, "mi tesis general es la de que muchos importantes fenómenos culturales de nuestro tiempo están marcados por una <<forma>> interna específica que puede evocar el barroco" (1989: 31). De esta manera, una primera definición del Neobarroco estético será dada por todo aquello que se inscriba en los procedimientos del pliegue que actualicen los propios del Barroco.

⁴⁰ *Vid supra*, apartado 1.3 "La cosmovisión barroca", lo relativo al carácter histórico del Barroco.

⁴¹ *Vid supra*, nota a pie 9.

⁴² Cfr. el apartado 1.3, en particular lo referente a la transhistoricidad y nuestro deslinde respecto a la visión barroca expresada por Maravall.

El asunto que nos interesa dejar en claro respecto al Neobarroco se concentra en los procesos específicos de su conformación, más que en los niveles ontológico y estético, aunque sin soslayar estos últimos. La justificación de su existencia como concepto radica tanto en sus procesos como en su impacto sobre lo que entendemos por "gusto" de época en una práctica transhistórica.⁴³

La trascendencia del Neobarroco radica en su perspectiva renovadora tanto de un estilo como de una manera de ver el mundo, pero sólo como consecuencia de un sistema o una serie de procesos que funciona en determinadas condiciones históricas. Entonces, las primeras preguntas que tendremos que plantearnos son: ¿cuál es la pertinencia del "estilo" Barroco que, en todo caso, define al Neobarroco?, ¿qué significa "una manera de ver el mundo" propia de esta era? Una vez aclaradas estas dos interrogantes, cabría responder a la pregunta formulada sobre la relevancia tanto del concepto como del *corpus* literario que representa y, por supuesto, responder a la pregunta sobre el *corpus* propio de la posmodernidad y su intersección (e incluso apropiación) con la práctica literaria neobarroca.

Una de las plumas que más tinta dedicó al Barroco, a su presencia y resemantización en la literatura y el arte latinoamericanos fue José Lezama Lima. Analizar su obra en cualquier sentido excede nuestras intenciones, pero debemos destacar, aunque sea brevemente, dos textos suyos al respecto: *La expresión americana* y *Paradiso*. Al parecer, las reflexiones

⁴³ *Vid supra*, nota a pie 10.

vertidas en aquél se gestaron al mismo tiempo que en ésta;⁴⁴ en el primero da cuenta de sus preocupaciones críticas y su visión de la literatura y el arte *barrocos*, en la segunda, se lee una *manifestación* de la *práctica neobarroca*.

Una primera premisa lanzada por Lezama Lima, junto con Arnold Toynbee y Curtius, es: “‘Con el tiempo’ [...] resultará manifiestamente imposible emplear cualquier técnica que no sea la de la ‘ficción’” (2005: 64). La ficción como método epistemológico para comunicar y aprender. Este es el contexto en el que trabaja el escritor cubano.⁴⁵

La segunda, central para el pensamiento de Lezama Lima al respecto, es la apreciación de la idea del Barroco americano, entendido como una tensión múltiple (Barroco, Manierismo, Renacimiento; obscuridad, luz; evidente, oculto, etc.)⁴⁶, un plutonismo, “fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica”, y un estilo pleno, no “degenerescente”, que se encarna en la apropiación de un lenguaje (2005: 90-91).

Lenguaje americano que se sustenta, pese a ser denominado como de “contraconquista”, en los poetas del Siglo de Oro español, con Luis de Góngora a la cabeza, calificado como “pregonero de la gloria” y comparado a un “*trobar clus*, el juglar hermético o esotérico” (Lezama Lima 1977: 184, 186); y en América, Sor Juana Inés de la Cruz y Carlos de Sigüenza y Góngora son los ejemplos más representativos de esa especie de

⁴⁴ Según la cronología, las huellas de *Paradiso* datan de 1949 cuando publicó el inicio de la novela, que salió completa a la luz en 1966, al tiempo que *La expresión americana* se presentó a manera de conferencias en 1957.

⁴⁵ *Vid infra*, “3.1 El estado de la cuestión” para constatar la dinámica y la simbiosis entre el discurso de la ficción y el de la historia.

⁴⁶ Véase “El universo tensivo del barroco” en Luisa Ruiz Moreno (1999: 97-114).

continuidad del Barroco, en la que el científico y escritor es considerado como el "señor barroco arquetípico" (2005: 100).

La admiración por el Barroco español y americano se tornó conocimiento y se encarnó en una obra: *Paradiso*. En ella podemos constatar que los procedimientos lingüísticos de Lezama Lima son abiertamente neobarrocos. Cuenta de ello, entre muchos otros, han dado Sarduy, Chiampi⁴⁷ y Pelegrin.

El procedimiento retórico que Benito Pelegrin indica como central para el análisis del *desvío del sentido* y su "oscurecimiento" en *Paradiso* es la *amplificación*, bajo la modalidad de la perífrasis y la comparación (la metáfora). Para "un núcleo de predicado sencillo" usa múltiples adjetivaciones, por lo que "los sintagmas se van amplificando regularmente". La perífrasis, como vía para la amplificación de la frase, "es la manera más pródiga y menos económica de escribir"⁴⁸ (1988: 631).

A este último procedimiento de la amplificación (para detallar según la retórica, primero), Pelegrin le dedica un apartado completo, y destaca cómo los sintagmas se obscurecen a medida que las frases comparantes son menos comunes que las comparadas; veamos un ejemplo: "...unas julianas carbonizadas como cristalillos de la era terciaria" (*Paradiso* 1988: I: 15); es decir, "no quedará esclarecido su aspecto sino a todo aquel que tenga el privilegio raro de haber visto 'cristalillos de la era terciaria'." (1988: 631)

⁴⁷ Véase Sarduy, en particular "El Barroco y el neobarroco", para asuntos de lenguaje y narración (1999c: 1385-1404) y en Chiampi "Aspectos del enunciado narrativo neobarroco" (118-133), "Lezama Lima: La imagen posible" y "La proliferación barroca en *Paradiso*" (172-192), además de su presentación "La historia tejida por la imagen" y notas a la edición de *La expresión americana* (Lezama Lima 2005: 11-53).

⁴⁸ *Vid infra*, capítulo 2 para una comprensión de la digresión como "una manera" de la ampliación retórica; cap. 3 para el análisis de *Morirás lejos*; y Lázaro Carreter ("Amplificación" 1998: 40-41).

Entonces, en *Paradiso*, perífrasis y comparación, más que recursos retóricos, son un procedimiento para oscurecer por desvío un sentido primario de la frase.

Con preocupaciones semejantes, otro cubano, Alejo Carpentier, aborda el tema del barroquismo (como llega a identificar a lo que entendemos como Barroco) para explicar desde América el "eón" de D'Ors; aunque su manera de hacerlo responde a su especial perspectiva de lo que se conoce a partir de él como lo "real maravilloso americano".

En 1948 Carpentier termina de redactar *El reino de este mundo*, y en particular su prólogo; en éste, aborda lo maravilloso en su sentido primario y vital, es decir, la experiencia de lo extraordinario y excéntrico, porque "la sensación de lo maravilloso presupone una fe", anota Carpentier: quien no cree en santos no puede "curarse con milagros de santos", arguye. Sin fe, la invocación a lo maravilloso "nunca fue sino una artimaña literaria" (1997: 91-92).

Esta es la idea central de la polémica en Carpentier: lo real maravilloso americano, que se enuncia con un oxímoron, encarna la maravillosa realidad de lo cotidiano en Haití ("donde millares de hombres ansiosos de libertad creyeron en los poderes licantrópicos de Mackandal") (1997: 95), y luego lo extiende a las realidades de toda América Latina. Esta idea la confronta con las falsas y tradicionales maravillas de la literatura caballeresca del ciclo artúrico, con las "deformidades de los personajes de feria" a lo Rimbaud, con la "embustería" de las "exposiciones surrealistas" y del arte de vanguardia europeos en

general -que vivió de primera mano en París- (1997: 92).⁴⁹ Las ideas de este "Prólogo" se extienden a *De lo real maravilloso* (2003) y afronta abiertamente la idea de transhistoria del carácter Barroco: da fe de sus experiencias maravillosamente *trans* barrocas en China, Medio Oriente, la Unión Soviética y Praga.

No obstante, al parecer, en la bibliografía crítica de Carpentier no se constata la evidencia de la relación entre lo real maravilloso americano y el Barroco transhistórico sino hasta 1975, en su famosa conferencia dictada en Caracas "Lo Barroco y lo real maravilloso". En ella paseamos de la mano de su autor por el Barroco histórico, su desprestigio inicial y su "vuelta a la crítica" a finales del siglo XIX; por el "Barroco" de Rabelais y de *El Quijote*, por el Gótico, el Romanticismo, las vanguardias plásticas y musicales, así como por todos los estilos históricos y el ímpetu barroco en Oriente Medio y Lejano Oriente, pasando por el Barroco de Mitla y el de las iglesias de San Francisco en Cholula y la de Santo Domingo en Oaxaca, hasta llegar al *boom* latinoamericano mediante los novelistas "que están produciendo obras que traducen el ámbito americano, tanto ciudadano como de la selva o de los campos, de modo totalmente barroco." (1975: 78)

Aunque compartimos y sostenemos la idea general de un Barroco transhistórico, sería difícil sumarnos a la pasión de Carpentier de asumir como barroca toda expresión artística sin

⁴⁹ Nos sumamos a la observación de Gonzalo Celorio, quien afirma que lo que pesa en la observación de Carpentier sobre la realidad americana es una visión "exógena", como si de un extranjero se tratara; porque "si el autor creyera a ciencia cierta en que lo maravilloso es parte integral de la realidad americana y la viera de manera endógena, no la calificaría de maravillosa sino que la aceptaría simplemente como real y, por consiguiente, no hablaría de 'lo real maravilloso' sino sólo de realismo" (2003: 12-13).

importar tiempos ni latitudes. Es evidente en nosotros que el Neobarroco, y más exactamente el gusto neobarroco, sucede en el ámbito del influjo que lanza la cultura del seiscientos español, que recibe y transforma América Latina en los años siguientes; que se denosta y se diluye casi hasta perderse en los siglos XVIII y XIX; que se recupera y transforma en el ímpetu de una cultura mundial masificada y mediática⁵⁰, y que se expresa mediante un arte exacerbado, fragmentado y excéntrico. Pensar en un Barroco -como época, estilo, gusto- de la China antigua, por ejemplo, es por lo menos un anacronismo.

De Severo Sarduy⁵¹ podemos aprender mucho sobre el Barroco, pero nos concentraremos en esta senda neobarroca sobre los procedimientos de la artificialidad donde, para ejemplificar cada uno de sus mecanismos, recurre a ejemplos de la literatura latinoamericana -fundamentalmente caribeña- de Lezama Lima, Carpentier y Cabrera Infante. Dichos mecanismos de artificialización propios de una estética barroca y neobarroca son: la sustitución, la proliferación y la condensación.

Sarduy entiende la sustitución al nivel del signo de la siguiente manera:

el significante que corresponde al significado "virilidad" ha sido escamoteado y sustituido por otro [el aguijón del leptosomático macrogenitoma], totalmente alejado semánticamente de él y que sólo en el contexto erótico del relato funciona, es decir, corresponde al primero en el proceso de significación (1999: 1387-1388).

⁵⁰ Véase *El mundo como supermercado* (2000) de Michel Houellebecq para una aproximación a la sociedad contemporánea y sus preferencias descentradas y excesivas.

⁵¹ El aporte de Severo Sarduy a la discusión sobre el Barroco destaca porque gran parte de su obra crítica gira en torno a la era del Neobarroco de la que es parte, y redirecciona las andanzas igualmente críticas de sus maestros y coterráneos Lezama Lima y Carpentier. Véase la edición crítica que Gustavo Guerrero hace a su obra completa (Sarduy 1999).

Para este ejemplo, además de la "sustitución" en el contexto sarduyano, corresponde lo que Irlemar Chiampi denomina "amplificación", en este caso, por la hipérbole de un significado específico⁵².

La proliferación, dice Sarduy, es el mecanismo de artificialización

que consiste en obliterar el significante de un significado dado pero no reemplazándolo por otro [...] sino por una cadena de significantes que progresa metonímicamente y que termina circunscribiendo al significante ausente, trazando una órbita alrededor de él, órbita de cuya lectura -que llamaríamos lectura radial- podemos inferirlo (1999: 1389).

Para ver más claramente la obscuridad de este proceso, a decir de Benito Pelegrin, Sarduy elige un fragmento de *El siglo de las luces* de Carpentier: "para connotar el significado 'desorden'"⁵³ (tópico primordial del Barroco, del Neobarroco y de la Posmodernidad⁵⁴), "traza alrededor de su significante (ausente) una enumeración de objetos astronómicos usados enrevesadamente y de cuya lectura inferimos el caos reinante":

Puesto en el patio el reloj de sol se había transformado en reloj de luna, marcando invertidas horas. La balanza hidrostática servía para comprobar el peso de los gatos; el telescopio pequeño, sacado por el roto cristal de una luceta, permitía ver cosas, en las casas cercanas, que hacían reír equivocadamente a Carlos, astrónomo solitario en lo alto de un armario (en Sarduy 1999: 1389).

⁵² Véase "Aspectos del enunciado narrativo neobarroco" en *Barroco y modernidad*, México: Fondo de Cultura Económica, pp. 118-133.

⁵³ Para una aproximación detallada del problema del desorden y del caos en el Neobarroco, véase Omar Calabrese "Desorden y caos", *Ib.*, pp. 132-145. En este capítulo el teórico italiano aborda el tema a partir de la teoría del caos de mediados de los setenta y de la teoría matemática de los fractales.

⁵⁴ Véanse las observaciones generales de Petra Schumm en torno a la desaparición de fronteras y el papel del Barroco en la Modernidad (1998: 13-29), y la revisión de Corey Shouse (1998: 321-335) sobre la idea de transculturación en el Neobarroco latinoamericano, en diálogo con Bolívar Echeverría, Néstor García Canclini y Ángel Rama, entre otros.

La condensación o "permutación fonética" es el tercer mecanismo de artificialización que Sarduy explica: "permutación, espejo, fusión, intercambio entre los elementos -fonéticos, plásticos, etc.- de dos de los términos de una cadena significativa, choque y condensación de los que surge un tercer término que resume semánticamente a los dos primeros" (1999: 1391). Ejemplos de condensación tomados de Cabrera Infante son: "amosclavo" y "maquinoscrito". Y asociado a este hecho del lenguaje, está vinculado precisamente el gusto barroco por "las palabras cortadas", como anota Maravall, respecto a la conciencia del hombre barroco sobre la realidad que no está terminada (Maravall 1990: 349) y que desarrolla como estilo artístico.

Destaquemos ahora el aporte de Irlemar Chiampi respecto a la idea de "amplificación" en el Barroco. Como ya hemos visto manifestarse en las aproximaciones al tema en Lezama Lima, Carpentier y Sarduy, dicho procedimiento es recurrente y sirve para obscurecer, desviar o dilatar el sentido. Por ello, anota Chiampi, en diálogo con Curtius: "La teoría de la amplificación se plantea como un fundamento para el análisis de la narrativa neobarroca" (2000: 120), recurso retórico opuesto a la "*abbreviatio*".⁵⁵

Chiampi reconoce tres tipos de amplificación para la ficción neobarroca: la amplificación por descripción, por relato y por parodia. Pospone el análisis de esta última y se concentra en las dos primeras.

⁵⁵ Aunque sabemos que los procedimientos barrocos no son siempre los mismos. Cierta forma de brevedad y economía de recursos también son utilizados en la práctica artística de los siglos XVII y XX, españoles y americanos. Véanse el *Oráculo* de Baltasar Gracián y la obra de Augusto Monterroso, sólo por mencionar dos ejemplos conocidos.

La amplificación por descripción corresponde a un "aumento vertical" para "descartar los huecos y la referencialidad extratextual." Es un "lujo" narrativo que "refleja, miniaturiza y deforma barrocammente los haces de significación del texto" e invierte "las fronteras narrativas: los acontecimientos que le suceden son, en realidad, una ampliación de su breve enunciado."⁵⁶ (2000: 128). Mientras que la amplificación por relato o "narración" (donde Chiampi sigue a Gerard Genette), "es plena distorsión de la vectorialidad del relato, hiato acentuado, corte en el sintagma"; así, el "relato-dentro-del-relato", que sustituye personajes y fractura el tiempo y el espacio de la narración primaria, "los sustituirá por otros".

El concepto de *mise en abyme*,⁵⁷ a la luz de otra manera de la amplificación que es la digresión⁵⁸, logra un peso específico en la novela desde *El Quijote* de Cervantes⁵⁹, en la medida en que Chiampi recuerda el concepto que Wölfflin llamó "punto de vista pictórico" y que nosotros conocemos mejor bajo la palabra "abismamiento". Con puesta en abismo, abismamiento o *mise en abyme*, Chiampi y nosotros nos remitimos a la idea y función siempre problemática del espejo.⁶⁰

⁵⁶ Respecto a la idea de la "ampliación del breve enunciado", *vid infra*, 3.1 y 3.2; *Por una nueva novela* de Alain Robbe-Grillet (1973) y Vásquez (*op. cit.*)

⁵⁷ Véase para una aproximación al término, *El relato especular* de Lucien Dällenbach (1991); y para un análisis específico, véase "Los conceptos de *Mise en abyme* de Lucien Dällenbach aplicados al análisis de 'Mephisto-Waltzer' de Sergio Pitol" de Roberto Gómez Beltrán (2005: 359-370).

⁵⁸ Véase el capítulo 2 y la aproximación desde esta perspectiva a *Morirás lejos* en el capítulo 3.

⁵⁹ Debido a que no es nuestra labor rastrear los orígenes del abismamiento en la literatura hispánica, referimos a *El Quijote* cervantino como una obra "significativa", en la medida en que esta novela, como otras obras, "funda el género como tal" y "lo supera", siendo así una obra perfecta. Benjamin (2006: 242).

⁶⁰ Véase "De los espejos", en Eco (1988: 11-49).

Los otros mecanismos de artificialización, según los aborda Sarduy, y los procedimientos de la amplificación de Chiampi, son algunas maneras de aproximarse al "fenómeno procedimental" neobarroco, el cual se apropia, modifica y exagera las técnicas de los poetas del seiscientos; técnicas y recursos que distan mucho de ser únicos, en vista de que cada autor privilegia sus recursos retóricos para hacer funcionar su maquinaria de ficción.⁶¹ En esa medida, será más prudente hablar de obras con carácter barroco, o con procedimientos neobarrocos, que de autores o corrientes barrocos, no obstante que, como anotamos en la introducción a este trabajo, existe una genealogía "hermética" del Neobarroco.

Por su parte, y con las reflexiones de los tres escritores cubanos como bagaje y el enfoque sobre el Barroco desde la reflexión semiótica, Omar Calabrese ve en el Barroco un "gusto" de época; y el Neobarroco contemporáneo comparte con el Barroco histórico ese gusto por el exceso, por una conciencia exacerbada del tiempo (entropía), por lo monstruoso y la excentricidad; por la preferencia por el detalle (ese acercamiento que deforma, que amplía), la intertextualidad o la cita neobarroca⁶² y la inestabilidad, el caos y la simultaneidad; y en otro orden de cosas, una pasión por lo laberíntico, la imprecisión, la distorsión y la perversión (una manera de lo teratológico).⁶³

⁶¹ *Vid supra*, 1.3 La cosmovisión barroca.

⁶² La incorporación de la "intertextualidad" debe entenderse como una referencialidad exacerbada. El teórico italiano anota al respecto que la cita siempre ha existido como principio de autoridad, por lo que es necesario saber "cuál es el tipo y la naturaleza de la cita actual" (1987: 188). Y para ello nombra a *El nombre de la rosa* como una novela donde, según Umberto Eco "no hay ni una palabra suya".

⁶³ *Vid infra*, 3.2 y *vid supra*, nota a pie 12. Cabe insistir en que estas características neobarrocas coadyuvarán a la configuración del pliegue y la digresión en la escritura de *Morirás lejos*, objeto de estudio de este trabajo.

Detengámonos un poco en la cita. La cita o referencia es la base del dialogismo bajtiniano y de la intertextualidad francesa; sin embargo, el caso de *Morirás lejos* es distinto en cuanto a que el uso de la cita, por demás tradicional, es algo más que el resultado de su exacerbación o uso reiterado; es constitutivo de su manifestación textual y su poder comunicativo depende de que la cita es "suspendida, torcida o pervertida" (1987: 193); así aborda Calabrese la cita neobarroca en "Distorsión y perversión" (1987: 186-196). La cita reiterada pervierte las categorías de verdad y falsedad y tuerce las de secreto o engaño (ver cuadro de la p. 191, Calabrese, *op. cit.*). "La cita [-a propósito de *El nombre de la rosa*-, la cita neobarroca] es siempre ambigua. Construye efectos de verdad, pero niega su control o constituye efectos de falsificación, pero induce a verificarlos como falsos" (192). Para Calabrese, debido a que la cita viene del pasado para hacerse presente, el significado de su actualización mediante la cita depende de la posición de quien la refiera: el historiador la reconstruye, el crítico la interpreta, pero el artista "<<renueva>> el pasado", "lo hace nuevamente ambiguo, denso, opaco" (194). Por otro lado, y para completar la relevancia de la cita neobarroca en *Morirás lejos*, el intérprete italiano asegura que la cita valida al presente o reconfigura el pasado mediante dos posibles operaciones o intenciones modelizadoras: el desplazamiento semántico estabiliza o desestabiliza la idea de pasado y de presente.

Toda la enumeración de recursos no tendría propósito si no fuera por dos conceptos clave que la abrazan y provoca su

proliferación: lo inconmensurable (en la soledad del individuo) y la expectativa (la decepción). Antes de pasar lista y comprobar la naturaleza barroca de cada uno de los conceptos enunciados, conviene delimitar estos dos últimos para efectos de coherencia y unidad.

La idea de inconmensurabilidad se aplica en matemáticas, según María Moliner, "al número representado por una expresión de la que no se puede hallar el valor exacto" (Moliner: 1998), y por asociación, aquello que no es conmensurable, que por sus dimensiones es imposible medir o ser medido. Todos y cada uno de los conceptos del neobarroco mencionados son potenciados por la inconmensurabilidad: todo exceso es más exceso en el Barroco, todo caos es más caótico en el Neobarroco⁶⁴.

La idea de "expectativa" en este paradigma significa fundamentalmente su consecuencia: la decepción. La expectativa, a diferencia de la esperanza, tiene una "fecha" específica de cumplimiento, y si no se cumple, el ser (social o colectivo) sufre una fractura en su personalidad. Y una de las manifestaciones de este rompimiento de la unidad significa un descontento, "una decepción". Ante la fragmentación y el vacío, el ser colectivo encuentra la manera de sustituir la falta de unidad y los vacíos materiales y espirituales que le angustian. El sujeto barroco, al ver incumplidas las expectativas de prosperidad que, en términos generales, el Renacimiento le

⁶⁴ Pero lo inconmensurable es definido y delimitado, a su vez, por la "aurea mediocritas", por el ideal de moderación y la moderación misma, que procede de Aristóteles; el exceso no conmensurable es el lado oscuro de la realidad en la ciencia y el arte, mientras que la discreción es la claridad que lo posibilita. "El barroco nos muestra -anota Beuchot con Gracián en mente- cómo la idea de moderación se impone; es la línea de la virtud, sobre todo de la prudencia, bajo la forma de la discreción, que consiste en buscar el modo o límite de las cosas" (1999: 32).

generó, no sólo tuvo que vivir con su propio fracaso, sino que encontró la manera de sobreponerse a la crisis fatal de su destino mediante el gusto por lo monstruoso y por lo mórbido. "Inclusive -precisa Beuchot-, por esa ruptura con el ideal renacentista, hay en el Barroco una desesperanza que preludia la desesperación del Romanticismo o el desencanto nihilista de nuestra época posmoderna."⁶⁵

Por su parte, Maravall aborda un asunto central del Barroco y que se ha desarrollado exponencialmente en el Neobarroco: la preferencia por lo mórbido y lo sangriento.

Probablemente, la violencia real no fue mayor en el XVII que en otras épocas anteriores, no menos duras, pero sí fue más aguda la conciencia de la violencia y hasta la aceptación del hecho de la misma, que llegó a inspirar una estética de la crueldad" (1990: 336).

No sería forzado ni anacrónico sustituir "XVII" por "XX" en las palabras de Maravall. No olvidemos que Antonin Artaud postula su estética dramática a partir de la denominación "teatro de la crueldad" y que, además de lo expresamente denominado "cruel" y la ritualidad que conlleva el término en Artaud, la literatura y el arte en general se dieron a la tarea de reproducir estéticas mórbidas, con temas abiertamente criminales, con una pasión sólo comparada con la historia y los relatos de muertes misteriosas y asesinos seriales del siglo diecinueve inglés y que este siglo ha multiplicado.

En gran medida este gusto ha proliferado debido a las condiciones históricas en las que el hombre ha estado

⁶⁵ Beuchot (1999: 26). Para una aproximación a la Posmodernidad y los vínculos entre Neobarroco y Posmodernidad, véase Vattimo (*op. cit.* 1994); Perry Anderson (2000); "El (neo)barroco y la posmodernidad" en Irlemar Chiampi (2000: 28-36), en particular para la tradición de la ruptura neobarroca en Lezama Lima, Carpentier y Sarduy; "(Neo)barroco cubano e identidad. El periplo de Alejo Carpentier y Severo Sarduy" en Duno-Gottberg (1998); "El término <<neobarroco>>" en Calabrese (1989: 28-33).

involucrado y la conciencia que ha tenido de ellas; y la Historia y la reflexión en torno a ella ha proveído temas y pasiones, gustos y disgustos: una fotografía china de principios del siglo XX o la saga de las diásporas de un pueblo a través de siglos de historia, pueden ser el motivo de ese gusto.⁶⁶

Una novela ejemplar de estos temas y procedimientos es *Farabeuf* (1965), de Salvador Elizondo. En ella el lector se enfrenta a una escritura más cercana a la poesía contemporánea que a la novela como género. Tras la pregunta inaugural y de clausura: "¿Recuerdas?", en que se enmarca el texto, transcurre (o acontece) ese *carro alegórico* de Eros y Tánatos, azares y espejos, a la manera del que describe Rodríguez de la Flor a propósito del estado melancólico del siglo XVII⁶⁷, y que funciona como un emblema⁶⁸. Sólo que este emblema es la "pregunta-inflexión" que "despliega-pliega-repliega el universo de la memoria y del olvido [...] ¿qué es lo que se quiere recordar?" (Vásquez 2005: 335), quizá el instante en que un hombre (supliciado) muere.

⁶⁶ Una aproximación a las motivaciones del *nouveau roman*, que se extienden ineluctablemente a la escritura iberoamericana y mexicana, además de los textos de Robbe-Grillet (1973) mencionados, véase "¿Una nueva literatura?" de Léon Thoorens en Gros (1976: 278-302) y Albérès (1972).

⁶⁷ "Un carro alegórico cruza lento la Península Ibérica [...] con la majestuosidad propia de los animales mitológicos que lo arrastran, los años centrales del llamado <<Siglo de Oro>> de la cultura española, para llegar a perderse en la sombra; ello en una fecha terminal que no podemos precisar si en realidad se ha cumplido." (2007: 15).

⁶⁸ Para una aproximación a la noción de emblema, vinculada a la alegoría y a una hermenéutica analógica, véase "Emblema, símbolo y analogicidad-iconicidad" de Mauricio Beuchot (Arriarán y Beuchot 1999: 41-52). En particular la intimidad entre la emblemática y la alegoría, entendida ésta como una metáfora continuada con un sentido espiritual, porque en la emblemática "hay analogicidad, la cual consiste en buscar las semejanzas (a veces ocultas y no aparentes) de las cosas, como encontrando que son signos unas de otras, con lo cual se recupera la alegoricidad y hasta se la trasciende [además] La idea de la analogicidad se refleja en la idea del hombre como microcosmos [...] ¿Por qué la idea de microcosmos es esencial a la literatura emblemática? [...] El emblema tiene algo de extraño, es algo limítrofe, lugar de encuentro: de lo visual y lo lingüístico, de lo literal y lo alegórico [...] El emblema mismo es una especie de microcosmos." *Vid infra*, capítulo 2, para la noción del hombre como microcosmos.

Fotografiad a un moribundo -dijo Farabeuf-, y ved lo que pasa. Pero tened en cuenta que un moribundo es un hombre en el acto de morir y que el acto de morir es un acto que dura un instante -dijo Farabeuf- y que por tanto, para fotografiar a un moribundo es preciso que el obturador del aparato fotográfico accione precisamente en el único instante en el que el hombre es un moribundo, es decir, en el instante mismo en que el hombre muere (Elizondo 1965: 26-27).

Además, para cerrar el ejemplo de un gusto neobarroco por lo mórbido, no olvidemos que

la idea no sólo del teatro como espectáculo sino como ritual, cobra sentido dada la disposición narrativa de todo lo que en *Farabeuf* sucede: la fotografía de 1901 y su explicación, la cópula y el sistema para acomodar el instrumental quirúrgico, el ruido de la pata de la mesa al ser golpeada, el adivinamiento con la ouija o el *I Ching*; todo, absolutamente todo, sucumbe a un proceder ceremonioso y grave (Vásquez 2005: 337).

A lo largo de estas páginas hemos intentado dibujar lo más claramente posible uno de los muchos caminos que van del Barroco histórico al Neobarroco contemporáneo, así como los derroteros que la crítica ha privilegiado al respecto. Sabemos que han quedado a la vera del camino tópicos tan importantes del Barroco como el honor y la pasión religiosa (incluso a pesar del peso de la Contrarreforma española), pero ha sido, sin duda, porque inciden, en el mejor de los casos, de manera marginal en las pasiones de la era neobarroca.

Temas y procedimientos artísticos como la soledad, el conformismo, la carnalidad o la eternidad; la mitología clásica y la imaginería católica -que conllevan lo monstruoso-; el ingenio, la artificialidad y el estilo como metalenguaje; la novedad, lo teatral (*Theatrum mundi*), la representación y la alegoría; el problema de lo judío y lo popular; lo finito y lo infinito, el macro y el microcosmos; el claro y el oscuro, la

máscara, la trampa, la hipocresía y la suplantación; el control social, los medios artísticos, los emblemas y la propaganda; las filosofías paganas (cínicos y estoicos), las cristianas (la Biblia, el *Eclesiastés*), la conciencia de crisis económica y moral, la paternidad de un mito moderno (el Don Juan) y las tribulaciones; en suma, la pulsión de muerte y el sentido trágico de la vida. Temas y procedimientos a los que hemos aludido, o que trataremos en los próximos capítulos, que permitirán perfilar una perspectiva renovada del Neobarroco literario, escritural, para ser menos imprecisos. Un Neobarroco definido no tanto por temas o asuntos -sin olvidarlos-, sino por procedimientos, que enmarcaremos entre la línea general (filosófica) del pliegue barroco trazada por Leibniz-Deleuze y la línea específica (retórica) de la amplificación por digresión señalada desde Aristóteles en su *Retórica* hasta las aproximaciones contemporáneas del discurso.

Capítulo 2

Bifurcaciones de la escritura neobarroca:

El pliegue y la digresión

2.1 Las bifurcaciones

Hablar del Barroco es hablar de un *momento* cultural que ha expandido sus límites espaciotemporales y ha permitido fundar una epistemología, en la medida en que muchos de sus rasgos definitorios han sido la balanza para medir el estado de la cultura en el siglo XX.⁶⁹

Antes de continuar con el paseo alrededor del Barroco histórico-literario y sus relaciones múltiples y sugerentes manifiestas en *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco, debemos detenernos en los términos que guían nuestra investigación: nos referimos al *pliegue* y la *digresión*. Hemos adelantado que por pliegue nos referimos al concepto que Gilles Deleuze construye a partir de la filosofía de Leibniz. Como categoría, el pliegue define un conjunto de inflexiones que devienen en hipérboles y reiteraciones que conforman los impulsos del Barroco. A través del pliegue deleuziano, se entiende el Barroco como la consecuencia de una serie de procesos histórico-culturales, primero, y epistémicos después.

⁶⁹ Un ejemplo clave es la evaluación de las sociedades altamente desarrolladas, con características claramente barrocas, realizada por Lyotard en su archicitada *La condición posmoderna*; en ésta Lyotard da cuenta de algo fundamental para sentar las bases de una acentuada crisis social: la crisis de los metarrelatos o discursos legitimadores, en los que las diferentes sociedades han basado sus más altas expectativas. Desde esta perspectiva, toda filosofía trascendental (toda metafísica), todo discurso científico, político o social que haya pretendido la universalidad ha fracasado en su intento, y ha sido sustituido por múltiples discursos parciales y descentrados. Sobre la relación entre Posmodernidad y Neobarroco, cfr. "El (neo)barroco y la posmodernidad" en Chiampi (2000: 28-36); "El término neobarroco" en Calabrese (1989: 28-33); "El concepto 'barroco' en la época de la desaparición de fronteras" en Schumm (1998: 13-30).

En el mismo sentido, pero desde un ángulo disciplinario distinto, la digresión es un procedimiento retórico que permite la *amplificatio*⁷⁰ (amplificación) de un texto, de un texto narrativo en nuestro caso. Porque, como lo hemos anotado⁷¹, la digresión constituye el centro del discurso, creando así una paradoja: una paradoja semántica (lo que se comunica -o se pretende decir- se pone en entredicho sistemáticamente) y una morfológica (donde más es menos para ser siempre más).

El pliegue, desde la reflexión filosófica, y la digresión, desde los estudios de la retórica, harán posible comprender los procedimientos y alcances de la escritura de José Emilio Pacheco que nos ocupa.

No debemos pasar por alto que estas dos perspectivas resuelven su aparente distancia (y que sirva de justificación metodológica) en la medida en que éste y otros casos semejantes de carácter neobarroco, tratan de "*quaestiones infinitae* [que] son propiamente asunto de la filosofía" anota Heinrich Lausberg en su *Manual de retórica literaria*;

Ello no obstante, las *quaestiones infinitae* han caído también dentro del campo de la retórica, pues por un lado se mantuvieron abiertas y como invitando a que se las tratase con los medios de la retórica [...] y por otra parte el ambicioso programa educativo de la retórica incluye también a la filosofía [...] lo que quiere indicar que es necesario resolver cuestiones infinitas como preparación previa para afrontar las finitas (1966: 119: §70).

⁷⁰ "Por amplificar [...] anota Lázaro Carreter (1998: 40)] los teóricos de los siglos XII y XIII, entendían [...] 'desarrollar, alargar un tema' (Faral) [...] Para lograrla, los teóricos indican muchos procedimientos; los principales son: *interpretatio*, *expolitio*, *perífrasis*, *comparación o símil*, *apóstrofe*, *prosopopeya*, *digresión*, *exclamatio*, *conduplicatio*, *subjectio*, *dubitatio*, etc."

⁷¹ *Vid supra* 1.3.

Salvadas las distancias entre los modelos educativos de la época y región de Lausberg y los nuestros, vemos que se hace necesario vincular nuevamente las reflexiones propias de la filosofía con los procedimientos que la retórica denota, para comprender el alcance de las cuestiones connotadas en una escritura especular, y por lo tanto metarreferencial, como lo es *Morirás lejos*.

2.2 El pliegue

2.2.1 La mónada

El pliegue se debe entender bajo la noción y concepto que define la metafísica de Leibniz: la mónada. Después de un largo periplo que va de la metafísica a las matemáticas y de éstas a aquélla de vuelta, el filósofo de Leipzig considera a la mónada como el elemento que podrá darle coherencia a su pensamiento trascendental, y poder, con ella explicar el mundo. Sus puntos de partida (o referencias) los encontramos en dos grupos de pensadores: Leibniz sigue a Nicolás de Cusa (1401-1464) a través de Giordano Bruno (1548-1600), en lo que a la mónada se refiere, y se opone a René Descartes (1596-1650) y a Baruch Spinoza (1632-1677)⁷² dadas sus concepciones de lo que es la sustancia.

Nicolás de Cusa, desde una metafísica escolástica que cierra el medioevo, y Giordano Bruno, desde una síntesis de lo que la ciencia astronómica y el pensamiento clásico explicaban (Copérnico y Kepler, fundamentalmente)⁷³, le dieron sentido

⁷² Aunque no es nuestra intención dar alcance ni noticia de estos filósofos, los mencionamos para contextualizar el pensamiento monadológico de Leibniz.

⁷³ Para una aproximación a las relaciones entre la ciencia astronómica y el arte (neo)barroco, véase *Barroco* de Severo Sarduy (1999a: 1204-1249), especialmente "II. La cosmología antes del Barroco" (Copérnico, Ucello,

filosófico al término "mónada", que era ya desde el cuatrocientos lo que definía la unidad mínima independiente presente en todas las cosas. Asimismo, esta *entelequia*⁷⁴ tendrá la cualidad de ser un microcosmos, ser el *uno-todo* que contiene en sí mismo el universo entero. Pero mientras para el pensador medieval esto se entendía como la relación entre la naturaleza y Dios, para Bruno este *todo-uno*, esta naturaleza, era *en lugar de Dios*. A esta idea y a otras semejantes se debió que el nolano sucumbiera en la hoguera a manos de la Inquisición en 1600.

Mientras Leibniz dialogaba por un lado con Bruno y De Cusa, por otro discutía con Descartes y Spinoza, quienes trazaron un pensamiento con el que no podía estar de acuerdo, fundamentalmente por su definición de sustancia, donde *el cuerpo es extensión*, mientras que para Leibniz es actividad, acción, fuerza: "La sustancia es un ser capaz de acción" (1991: 405), y donde existen varias sustancias: la de Dios, la infinita, y la finita de la materia y la del alma. Para Leibniz fue inconcebible la idea de Descartes, ya que, como comenta Deleuze al respecto, "el error de Descartes [...] es haber creído que la distinción real entre partes entrañaba la separabilidad" (1989: 14). Es decir, la multiplicidad no puede entenderse como "muchas

Galileo, Rafael, Tasso. Galileo "asimila las figuras retóricas a una perversión de la naturalidad del relato y cuyo espacio se extiende desde Santo Tomás hasta el primer Robbe-Grillet."); "III. La cosmología Barroca: Kepler" (Caravaggio, El Greco, Rubens, Borromini, Góngora, Velázquez: *Las Meninas*: "la obra está en la obra, pero -como en el *Quijote* [...] - para subrayar su alteridad, obra no traducida, virada al revés, para siempre ilegible."); y "IV. La cosmología después del Barroco" (la Relatividad, el Bing Bang, Philippe Sollers: "*H/steady state*: materia que se crea y se destruye, pero siempre y en todas partes").

⁷⁴ Leibniz define "entelequia" a partir de Aristóteles como aquello que posee perfección; es decir, que es plena y no guarda potencia o virtualidad alguna. Además, esta definición tiene la característica de lo que se comentaba respecto a la mónada: entelequia es el "movimiento continuo" del que ya Platón hablaba. Así, la entelequia que define a la mónada leibniziana es el movimiento perpetuo y perfecto (Leibniz 1991: 391:&18. Ferrater Mora 1990: 235).

cosas"; sino como una misma cosa que suma, pero torcida, doblada o plegada muchas veces. Así pues, no hay varias sustancias, sino una sola y múltiple, reconocida en la mónada.

Leibniz se separa de Spinoza en la medida en que propone una metafísica del conocimiento a través del inmovilismo: verdades y esencias eternas son las que permiten el conocimiento; mientras Spinoza reniega de este tipo de afirmaciones para construir una arquitectura a partir de las características de la mónada, entre ellas, su actividad y movimiento que le permiten ser uno y todo al mismo tiempo. Su dinámica es, entonces, interna. No existe, por lo tanto, la posibilidad de una sustancia fundamental o primera y una serie de accidentes, como lo pensaba Spinoza y, junto con él, el cristianismo tomista.

La mónada de Leibniz es una sustancia *simple* que forma compuestos, pero sin compuestos; si no hay partes, no hay extensión ni figura ni divisibilidad. No se deshace, ya que no tiene principio de composición; es hermética, no tiene "ventanas" por donde algo entre o salga ni es fuente de accidentes. Las mónadas leibnizianas son todas distintas entre sí y se clasifican en dos tipos: el de la increada y el de las creadas. Éstas, a su vez, se dividen en tres tipos: inorgánicas (con percepción), las que ya tienen conciencia (memoria) y otras con razón (espíritu). "Todo estado presente de una sustancia simple es naturalmente una consecuencia de su estado anterior de tal suerte que el presente está preñado de porvenir⁷⁵." (Leibniz

⁷⁵ El pasado algún día fue futuro (y el futuro algún día será pasado). Por tanto el presente (como el pasado) contiene, plegado, el futuro. Para un acercamiento al tema desde la reflexión del arte de vanguardia, no ajeno a

1991: 391: §22).

Tiempo y "actualidad" son los elementos clave de las mónadas. El presente que es pasado y percepción, memoria e imaginación, que resultan en conocimiento y razón, son las categorías con las que Leibniz explica a las mónadas y por las cuales razona también al Hombre en su naturaleza.

Las mónadas creadas tienen dos cualidades fundamentales: acción y pasión. La primera la tiene dadas las percepciones y la segunda en la medida que "las tiene confusas" (1991: 394: §49). No obstante, tal confusión es definida y halla su curso y acomodo en que estas sustancias creadas se encuentran vinculadas con la increada y así se explican unas a otras: son "un viviente espejo perpetuo del universo" (1991: 395: §56). Pero el cúmulo de mónadas podría ofrecer un caos de perspectivas dada su multiplicidad y dinamismo. Por ello, anota Leibniz, Dios, "al arreglarlo todo, ha tenido en cuenta cada parte, y especialmente cada mónada, cuya naturaleza, siendo representativa, nada podría limitarla a representar sólo una parte de las cosas" (representación ciertamente confusa), por lo que cada mónada "sería una divinidad". "No en el objeto, sino en la modificación del conocimiento del objeto son limitadas las mónadas. Todas, confusamente, van al infinito, al todo; pero son limitadas y distinguidas por los grados de las percepciones distintas." (1991: 396: §60).

No obstante la metafísica leibniziana, creada a partir de las nociones físicas y matemáticas, lo que impera en nuestra

Morirás lejos, véase el estudio general de mi tesis de licenciatura: "El pánico de Arrabal" (UAM-I, 1998), en especial el "Capítulo IV. Azar y memoria"; así como el "manifiesto" de Fernando Arrabal "El hombre pánico" de 1965.

lectura de la monadología son sus características y su relación con el mundo (y con la representación del mundo). Por ello destacamos algunas de sus cualidades: es una sustancia simple y hermética, y su interior es el mundo entero.

La aproximación a estas dos características fundamentales de la mónada servirá para entender el pliegue deleuziano y con ello el Barroco, porque incluso ahora, después de cierto repaso y de la enorme cantidad de estudios al respecto, la pregunta ¿qué es el Barroco? está aún en el aire.

2.2.2 De la mónada al pliegue

La reflexión y revisión de la mónada no sería importante para nosotros si no tratásemos de aproximarnos al Barroco como categoría histórico-estética y a la trashistoricidad del concepto que sirve como fundamento para sostener que cierta literatura de mediados del siglo XX en México comparte tales procedimientos, características y funciones⁷⁶.

Para alcanzar dicho propósito, haremos una lectura monádica desde la perspectiva contemporánea de Deleuze en *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Dentro de este estudio, sin dejar de hacer referencias a todo el libro, nos concentraremos, como puede adivinarse, en “¿Qué es el Barroco?” y “La nueva armonía”, capítulos que nos atañen por entero y que asumen y resumen lo tratado en otros.

El Barroco para el Deleuze leibniziano debe partir de la intención fundamental de explicar por qué la mónada-pliegue es definitoria de los procesos artísticos del Barroco. En muchas

⁷⁶ Cfr. Capítulo 3, apartado 3.2.

ocasiones, el propio Deleuze, como Wölfflin o Carpentier, hace referencia a características del Barroco que no son, precisamente, propias del Barroco histórico. Y el pliegue no es la excepción. Éste se encuentra en la Antigüedad y en Oriente⁷⁷, por ejemplo. Así que la tarea legítima es decir cómo es que el pliegue-mónada es definitorio del Barroco.

En la mónada se da el pliegue. Aunque podríamos entender como pliegue el sistema infinito de mónadas, preferimos partir de la idea más simple de que en la mónada se da el pliegue. "Lo propiamente Barroco es esa distinción y distribución de dos pisos" (1989: 44), anota Deleuze; dos pisos que conforman un sistema binario, donde el 1 y el 0 de las matemáticas del filósofo alemán corresponden al adentro-afuera, a la oscuridad-luz, al alma-materia. Pero como sabemos, "no se trata de una oposición", sino de una relación ineluctable y poderosa: un vínculo. Materia y alma son los dos elementos definitorios en los que la mónada orgánica, diríamos, se divide y constituye esos dos pisos. Lo que los separa es un pliegue que "atraviesa lo viviente, pero para distribuir [no para separar] la interioridad absoluta de la mónada como principio metafísico de la vida y la exterioridad infinita de la materia como ley física de fenómeno" (1989: 42). *Interioridad metafísica y exterioridad infinita* son quizá la aproximación más contundente de lo que son el alma y la materia.

Ya dentro de la mónada y con sus dos pisos claramente

⁷⁷ "Baltrusaitis -comenta Deleuze- define el pliegue, en general por la escisión, pero una escisión que relanza, el uno por el otro, los términos escindidos. En ese sentido, define el pliegue románico por la escisión-relance de lo figurativo y de la geometría. De igual modo, ¿no se podría definir el pliegue de Oriente por la de lo vacío y la de lo lleno?" (1989: 50).

diferenciados por un pliegue definitorio, intuimos y constatamos que una mónada no es un átomo, sino una especie de "célula, una sacristía: una habitación sin puerta ni ventana, en la que todas las acciones son internas" (Deleuze 1989: 42); no obstante, mantiene una relación con el exterior. "Desde hace mucho tiempo existen lugares en los que lo que hay que ver está dentro: célula, sacristía, cripta, iglesia, teatro, gabinete de lectura o de grabados", anota Deleuze para referirse a la actividad intrínseca de la mónada. Pero esa actividad, esa actualidad versus potencia de la mónada está dada precisamente por sus pliegues, por lo múltiple que posibilita el pliegue, que "no sólo es lo que tiene muchas partes, sino lo que está plegado de muchas maneras" (1989: 11). Quizá por eso Deleuze no resiste la tentación de aludir al *Zwiefalt* heideggeriano, concepto que hace posible la diferencia de lo semejante: lo doble. Un pliegue es una diferencia por semejanza: aunque su identidad sea distinta, es lo "diferenciante de la diferencia[;] la diferenciación no remite a un indiferenciado previo sino a una diferencia que no cesa de desplegarse y replegarse"⁷⁸ (1989: 44-45).

Un ejemplo literario de la literatura moderna en lengua castellana específicamente es el Jorge Luis Borges de "La biblioteca de Babel",⁷⁹ en donde se dice que: "El universo (que otros llaman la biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales". El desarrollo del relato es una *puesta en abismo* donde, a partir de los 25 signos

⁷⁸ Para comprender el concepto de *Zwiefalt* o diferencia, véase *Identidad y diferencia* (1990) de Martin Heidegger; "La différence" de Jacques Derrida (en *Márgenes de la filosofía* o en *Textos de teorías y crítica literarias*, pp. 445-477), que toma del filósofo alemán para reflexionar sobre las acciones del lenguaje.

⁷⁹ En *Ficciones* (1989: I: 465).

ortográficos, se componen todas las posibilidades del universo.⁸⁰ Y están escritas en libros. Y están en esa biblioteca. La *divina biblioteca*, como la llama el narrador-bibliotecario, sólo se justifica en la medida en que evoca y contiene el universo. Todo está en ella. Y es "tan enorme que toda reducción de origen humano resulta infinitesimal [...] cada ejemplar es único, irremplazable, pero (como la biblioteca es total) hay siempre varios centenares de miles de facsímiles imperfectos: de obras que no difieren sino por una letra o por una coma" (1990: 469).⁸¹

Los momentos donde la narración expresa sucesivamente la infinitud de la biblioteca son varios. Enumeraciones y paradojas la definen. Esta biblioteca contiene el universo sin ser el universo. Lo oculta y lo desvela al mismo tiempo. Es y no es el universo. Es como aquel mapa borgeseano tan exacto que necesariamente debía ser del tamaño de la ciudad que representaba.⁸² Por lo que ese mapa era inútil y sucumbió al tiempo. Así, esta biblioteca es absurda por inconmensurable y, no obstante, perdura.

Un penúltimo problema es semántico. Los signos que conforman los volúmenes pueden significar otra cosa: *Biblioteca* querrá decir escalera en otra lengua, por lo que el narrador-bibliotecario con voluntad metaficcional pregunta: "Tú, que me lees, ¿estás seguro de entender mi lenguaje?" Situación por demás metafísica y abismal. Ante la situación de no poder

⁸⁰ Cfr. *Morirás lejos*, en particular el sistema de posibilidades de Alguien en las Salónicas; y el uso de un sistema semejante para eme en Totenbuch; así como *vid infra*, capítulo 3.

⁸¹ Cfr. capítulo 3, apartado 3.2.2 y el carácter bibliófilo de la cultura judía en particular.

⁸² "Del rigor en la ciencia" en Borges. *El Hacedor* (1989: II: 225).

conocer la infinitud de la biblioteca (porque "no es ilógico pensar que el mundo es infinito"), el narrador propone una solución donde la biblioteca es "ilimitada y periódica". "Si un eterno viajero la atravesara en cualquier dirección, comprobaría al cabo de los siglos que los mismos volúmenes se repiten en el mismo desorden (que repetido sería un orden: el Orden). Mi soledad se alegra con esa elegante esperanza."

Cuando parece que ha terminado el juego filosófico y discursivo, donde el relato se incluye a sí mismo, en nota a pie⁸³ uno de los narradores del texto reduce (integra, vincula, pliega) la complejidad inconmensurable de la biblioteca a la unidad del libro. En realidad no hace falta un número infinito de volúmenes, sino

un solo volumen [...] que constara de un número infinito de hojas infinitamente delgadas. (Cavalieri a principios del siglo XVII, dijo que todo cuerpo sólido es la superposición de un número infinito de planos). El manejo de ese vademecum sedoso no sería cómodo: cada hoja aparente se desdoblaría en otras análogas; la inconcebible hoja central no tendría revés. (1989: I: 471).

Aunque incómodo, ese *vademecum* es, pues, una mónada. Es el *unotodo* leibniziano, es, tal vez por comodidad, esa biblioteca que contendría el mundo posible (sólo lo imposible no podría existir en esa realidad, recordémoslo). Y esta mónada-biblioteca-libro borgeseano es definida e integrada, precisamente, por sus pliegues, por su sistema de pliegues. Su condición es infinitesimal. Entre el 1 y el 0 existen las infinitas posibilidades del conocimiento (saber lo que pasó) y las

⁸³ Recuérdese que muy pronto, en la página 12, *Morirás lejos* recurre a este recurso paródico (ya que es propio del artículo científico o académico) e ironizante, ya que suele ser una voz narrativa distinta a la del discurso principal y confronta su autoridad. Cfr. 1993: 15, 27, 51, 67, 79, 91, 103, 105, 106, 140, 148 y 152.

discusiones sobre si éste es posible (¿se puede decir algo para impedir que las tragedias sigan sucediendo?), así como los circunloquios propios del arte y hasta las falacias y aporías sobre la posibilidad y la imposibilidad de conocer. Y así hasta el infinito que, huelga decirlo, no requiere de un espacio igualmente infinito, sino de un número infinito de posibilidades de pliegues, repliegues y despliegues hacia el interior de la unidad simple: “<<pliegues amarillos del pensamiento>>, el Libro o la mónada de múltiples hojas” (Deleuze 1989: 45).

Leibniz como Borges sabía que el universo y su representación no era Dios, pero lo reflejaba, lo imitaba: era mimesis. Por eso, en la unidad más simple estaba, plegado, en actualidad, todo el universo sin ser el universo. Además, comenta Deleuze, no sin cierta sorpresa, que Leibniz comienza a utilizar la palabra “<<leer>>, a la vez como el acto interior a la región privilegiada de la mónada, y como el acto de Dios en toda la mónada”.⁸⁴ (1989: 46).

2.2.3 El Barroco por el pliegue

Lo que Deleuze requiere para justificar su tesis sobre el pliegue barroco leibniziano es responder -aunque sea operativa y parcialmente- a la pregunta de qué es el barroco. Para ello propone seis aspectos que definen la aportación del Barroco y de Leibniz al arte y a la filosofía, respectivamente, “y la

⁸⁴ Leibniz: “Y, por consiguiente, todo cuerpo resiente los efectos de cuanto pasa en el universo, de tal modo, que aquel que todo lo ve podría leer en uno lo que en todos sucede y aún lo que ha sucedido y sucederá, advirtiendo en el presente lo lejano, tanto en los tiempos como en los lugares [Todo conspira [en griego en el original]], que decía Hipócrates. Pero un alma no puede leer en sí misma sino aquello tan sólo que en ella está representado distintamente, y no puede de un golpe desenvolver todos sus repliegues, que llegan al infinito.” (1991: 396: §61).

posibilidad de extenderlo fuera de sus límites históricos" (1989: 50).

El primero de ellos es, precisamente, el *pliegue*: "le Baroque invente l'oeuvre ou l'opération infinies" ("el Barroco inventa la obra o la operación infinitas" (1989: 50). Ya hemos abordado este aspecto con cierto detalle. Sólo cabe añadir que para el pliegue el punto de inflexión es la clave para la continuidad de una línea infinita que permita la configuración de la actualidad de la mónada y sus representaciones. El pliegue es repetitivo y está operado por la inflexión definitoria de la mónada como *todo-uno* en el universo.

El segundo aspecto es "l'intérieur et l'extérieur" (el *interior* y el *exterior*). Este binomio se define por las nociones leibnizianas de alma y materia, luz y sombra, vacío y lleno. Éstos están separados-vinculados por el pliegue, como hemos visto. Esta "no cesa de diferenciarse: se actualiza en el alma, pero se realiza en la materia [...] este es el rasgo barroco: un exterior siempre en el exterior, un interior siempre en el interior" (1989: 50), lo que posibilita una conciliación no directa o inmediata, sino una armonía, una nueva armonía.

Lo *alto* y lo *bajo*, como tercer aspecto del Barroco deleuziano, plantea una correspondencia entre el segundo aspecto, donde lo alto se homologa al interior y lo bajo al exterior, correspondiendo más exactamente con la metáfora de los dos pisos y que el propio Deleuze trató con detalle en los capítulos uno y dos del apartado "El pliegue",⁸⁵ correspondientes a los pliegues de la materia y a los del alma,

⁸⁵ Deleuze (1989: 11-40). Estos capítulos preceden al que estamos interpretando.

donde a su vez los primeros corresponden a los externos o de abajo y los segundos a los de arriba; por lo que "el pliegue se diferencia en pliegues, que se insinúan en el interior y que desbordan en el exterior, articulándose así como lo alto y lo bajo. Repliegues de la materia bajo la condición de exterioridad, pliegues en el alma bajo la condición de clausura" (1989: 51).

El concepto de *despliegue* Barroco no es lo contrario al de pliegue, ya que lejos de desandar los pasos, el despliegue significa una continuación, una nueva revelación de lo que significaba el pliegue que le antecede: el despliegue constituye un procedimiento que consiste en plegar-desplegar sucesivamente; y éste se traducirá necesariamente en *textura*. La textura, como quinto aspecto, define la trama misma de las secuencias pliegues-despliegues, ya que depende de los estratos de su cohesión y de sus puntos de inflexión; por lo tanto, la materia -como la escritura- es expresiva. El sistema de pliegues que conforma lo que decimos -con Deleuze y Leibniz- de la textura, es el texto, *esa red de relaciones morfológicas, sintácticas y semánticas que devienen en significación*: "la materia deviene materia de expresión" (1989: 53).

Finalmente, el *paradigma*. Este aspecto muestra o expone los elementos formales del pliegue en el pliegue mismo. Por ello la textura clásica, aunque se manifiesta como tal, no constituye el pliegue barroco a definir. Es decir, *no toda textura será definitoria de Barroco*. "Por eso, en Platón, las formas se

pliegan pero no se alcanza el *elemento formal del pliegue*.⁸⁶ Éste sólo puede aparecer con lo infinito, en lo inconmensurable y la desmesura, cuando la curvatura variable ha destronado al círculo" (1989: 54). Pero Deleuze no define un paradigma histórico-estético concreto, sólo apunta a que éste debe ser *desvelador de sus procedimientos formales* y no un tejido o trama limitada a sus propias consideraciones y limitaciones operativas. Quizá por ello lo clásico filosófico se defina por su búsqueda de la verdad y lo clásico artístico por su expresión depurada de las proporciones armónicas.

2.2.4 Armonía y alegoría

Pliegue, interior y exterior, alto y bajo, despliegue, textura y paradigma son los conceptos que Deleuze asume como propios de Leibniz a partir de su metafísica, de su monadología; pero dándole un ímpetu operativo, aunque el pliegue destaca como categoría definitoria porque está en todo el proceso y sin ella no podríamos aproximarnos metodológicamente a la singularidad barroca, al menos no con el alcance que pretendió Deleuze y con el que nosotros intentamos en la escritura contemporánea de *Morirás lejos*.

No obstante la delimitación operativa que del pliegue hemos hecho hasta ahora, un asunto queda pendiente por aclarar. Ese asunto es el de la *armonía*. Es habitual que se defina al Barroco mediante el contraste que establece con el periodo o el arte clásico: *medida-desmedida, claro-oscuro, línea-curva,*

⁸⁶ Las cursivas son nuestras. Destacan el concepto que vincularemos con los procedimientos retóricos que se manifiestan y explican el procedimiento de la escrita neobarroca en *Morirás lejos*.

simpleza-complejidad, amplitud-saturación, orden-caos, armonía-ruido, círculo-elipse. Si bien estos sistemas de contraste sirven para aproximarnos en un primer momento al Barroco (como oposición a lo clásico), no es útil para conocer cuáles son las peculiaridades de lo Barroco por sí mismo, o incluso, mucho más importante todavía, responder a la cuestión de si los fenómenos barrocos en el arte, por ejemplo, pueden ser definidos, precisamente, como artísticos. No olvidemos que Rousseau, en opinión de Deleuze, destaca que la decadencia no sólo comienza con la armonía de los acordes -refiriéndose a la música- y su búsqueda de expresividad, sino desde la polifonía y el contrapunto. Se debe volver a la monodia, a la armonía natural del unísono (1989: 174-175)⁸⁷. Otro ejemplo serían las opiniones de Benedetto Croce quien -comenta D'Ors- considera al Barroco "como una de las variedades de lo feo".⁸⁸

El asunto por resolver entonces es por qué consideramos al Barroco, a lo barroco, como arte. Es decir, cuál es nuestra posición en esta historia de *la idea del Barroco*, como plantea Anseschi. La respuesta quizá la podamos encontrar no en la comparación o en la tosca oposición con lo neo-clásico renacentista, sino en la comprensión de lo que lo barroco tiene de peculiaridad. El orden artístico del seiscientos no es el orden de la medida y de la proporción áureas, cierto; entonces,

⁸⁷ Véase el *Ensayo sobre el origen de las lenguas* (2006) de Rousseau; y en Derrida el capítulo sobre el texto del escritor ilustrado (2000: 209-335).

⁸⁸ En D'Ors (1933), p. 124. Cfr. nota 1. Además, vale la pena considerar lo que D'Ors dice de la valoración del Barroco: "Habitualmente, el calificativo <<barroco>> no ha venido siendo aplicado sino a cierta perversión del gusto; perversión cronológicamente y perfectamente localizada". O incluso lo que se dice "veinte años" antes de su trabajo de 1933. "Nos encontramos con él en presencia de un estilo patológico, de una ola de monstruosidad y de mal gusto [...] lo que produce es una especie de descomposición del estilo clásico del Renacimiento..." (1933: 124).

la evolución, como ya hemos insistido, no radica en el Barroco, sino en la transformación de lo que nosotros, en el siglo XXI en particular, entendemos por Barroco.

Deleuze propone dejar de lado las obras maestras del periodo y acudir al sistema barroco: "el pliegue hasta el infinito", en expresiones más bien convencionales, como es el caso del bodegón, que no tiene otro propósito que mostrar la técnica del plegado y de la sorpresa de la que ya hemos hablado: plegado de manteles, de texturas, de colores y de sombras y sorpresas en los elementos representados. Frutos colgantes, aislados, iluminados como madonas o santos.⁸⁹ Pero no quisiéramos ahondar mucho en este aspecto sino para poner en evidencia que, primero, lo importante no es la obra maestra, sino el sistema, la manifestación de lo formal, la evidencia de la técnica, sin importar -eso es responsabilidad del espectador, del lector, del intérprete- su trascendencia.

El mundo comprendido en las expresiones artísticas deviene en el Barroco como arquitectura y como máquina. La pintura y la literatura, por ejemplo, son sistemas o aparatos donde habitan las posibilidades: macrocosmos y microcosmos, sueños y realidades, sátiras y apologías, mitologías antiguas y hagiografías: en fin, historia, filosofía y magia. Esta visión necesaria deviene en espectáculo, en representación, en "performance", anota Deleuze. "Ese teatro de las artes es la

⁸⁹ Véase como ejemplo la *Naturaleza serena. Bodegón con membrillo, repollo, melón y pepino* de Juan Sánchez Cotán, que a decir de Xavier Bray, "The curve which the artist uses to organise his composition seems so studied and artificial that it suggests some basis in Mathematics". Sin olvidar el peculiar manejo de los oscuros del fondo de la composición. Más que presenciar frutas y legumbres, pareciera que se buscó la representación de algo divino, "it suggests the artist's close attention to the beauty of nature, perhaps as a reflection of God's creation" (2001: 82).

máquina viviente del <<Sistema nuevo>>, tal como Leibniz la describe, máquina infinita en la que todas las piezas son máquinas, <<plegadas diferentemente y más o menos desarrolladas>>" (1989: 159). Porque el Barroco no es, propiamente dicho, ni *simboliza*, sino que *sucede*.

Este "nuevo suceso" o manifestación caracteriza las representaciones del seiscientos, al menos en la medida en que

lo propio del barroco es volver a darle una unidad, por proyección que emana de un *vértice* como puntos de vista. Hace ya mucho tiempo que el mundo es tratado como un teatro de base, sueño o ilusión, vestido de arlequín, como dice Leibniz; pero lo propio del Barroco no es caer en la ilusión ni salir de ella, lo propio del Barroco es *realizar* algo en la ilusión misma, o comunicarle una *presencia* espiritual que vuelva a dar a sus piezas y fragmentos una unidad colectiva (1989: 160).

Estas ideas son muy importantes para nosotros porque expresan al Barroco que vemos. Y un Barroco que mira su universo como un espacio posible de convivencia.⁹⁰ "Ni ilusión ni toma de conciencia, sino utilizar la ilusión para producir ser, construir un lugar de la Presencia alucinatoria, o <<reconvertir la nada vista en presencia>>, puesto que Dios ha creado el mundo con nada [es decir] <<el movimiento de la interioridad>>" (1989: 160-161).⁹¹ La verdad sirve para mentir y toda mentira posibilita la verdad.

⁹⁰ El Barroco es el *lugar* donde nos aproximamos a un mundo en transformación. El sueño, la desilusión y todo gusto desviado por el juego de espejos o toda vía aberrada de conocimiento o expresión, no son más que la búsqueda de un nuevo equilibrio, de un verdadero centro desde el cual mirar y asir la realidad. Por su parte, aunque lo tratemos con mayor detalle en el siguiente capítulo, véase la manera en que Italo Calvino define su aproximación a la realidad desde la literatura -en "Levedad"-, en el Perseo mitológico y que él interpreta de la siguiente manera. "Perseo consigue dominar ese rostro temible [el de la Medusa] manteniéndolo oculto, así como lo había vencido antes mirándolo en el espejo. La fuerza de Perseo está siempre en un rechazo de la visión directa, pero no en un rechazo de la realidad del mundo de los monstruos en el que le ha tocado vivir, una realidad que lleva consigo, que asume como carga personal" (1989: 17).

⁹¹ Yves Bonnefoy en Deleuze.

La *alegoría* en el Barroco sustituye al símbolo; aquélla se ajusta mejor a las necesidades de la búsqueda de ese nuevo centro. Ya comentamos que el Barroco sucede, acontece, es un *performance*; pues bien, el símbolo no es el medio adecuado para lograrlo. No así la alegoría, que es tratada a detalle por Walter Benjamin en *El origen del Trauerspiel alemán* (2006),⁹² donde afirma -a decir de Deleuze-, que el símbolo "combina lo eterno y el instante casi en el centro del mundo, pero la alegoría descubre la naturaleza y la historia según el orden del tiempo, convierte la naturaleza en historia y transforma la historia en naturaleza en un mundo que ya no tiene centro" (1989: 161); pero que lo busca sin descanso y que no cesa de hacerlo hasta que conforma un nuevo orden. La alegoría así entendida es entonces la manera concreta en que se lleva a cabo la representación barroca, sin importar la naturaleza del arte: pintura, escultura y arquitectura, teatro y ópera, lírica y prosa, acudirán a la alegoría no sólo para simbolizar realidades del pasado, sino también para hacerlas manifiestas, presentes ante los ojos ávidos e incrédulos (sorprendidos, asombrados) de los lectores, de los espectadores. La alegoría entonces es pertenencia: "la predicación de esas proposiciones a un sujeto individual que contiene su concepto y que se define como punto de vista, un principio de los indiscernibles que asegura la interioridad del concepto y del individuo. La alegoría se convierte en el medio más adecuado y preponderante para buscar y alcanzar el centro extraviado. Cabe aclarar que este centro no es el mismo que el centro del clasicismo renacentista, como

⁹² Véase "Alegoría y Trauerspiel" (375-408).

podemos adivinar de lo anotado sobre el trabajo del mismo Miguel Ángel en escultura. Es otro centro el que los guía. Es otra la armonía alcanzada.

Desde este punto de vista, el Barroco debía no únicamente consolidar y transformar las artes y los géneros. La pintura y el teatro alcanzaron un esplendor sin igual no sólo en España, como podemos adivinar sin ser muy perspicaces. Nació la ópera como una nueva y "ex-céntrica" manifestación "total" que ahora comprendemos como propiamente barroca.⁹³

Por ello podemos ver que el concepto de "armonía" en Leibniz no es un sinónimo de perfección, sino que es el *ars combinatoria* de notas que fundamentan los acordes, de sintaxis que fundamenta los sentidos. Existen dos razones, por lo menos, para pensar que es así; la primera tiene que ver con que la "armonía siempre es pensada como preestablecida", lo que le da un estatuto novedoso. Y la segunda razón es "que la armonía no relaciona la multiplicidad con una unidad cualquiera, sino <<con una cierta unidad>> que debe presentar caracteres distintivos [...] La unidad armónica no es la de lo infinito, sino la que permite pensar lo existente como derivado de lo infinito" (1989: 165), por lo tanto es una unidad numérica, de posibilidades si no infinitas sí infinitesimales o ilimitadas.

⁹³ "El Barroco introduce un nuevo tipo de relato en el que [...] la descripción ocupa el lugar del objeto, el concepto deviene narrativo, y el sujeto, punto de vista, sujeto de enunciación" (Deleuze 1989: 164).

2.3 La digresión

2.3.1 La amplificación

Se ha dicho en este capítulo que la digresión es un procedimiento retórico que permite (junto con la *interpretatio*, la perífrasis, la apóstrofe, etc.)⁹⁴ la amplificación retórica; ahora anotamos que dichos procedimientos constan en los manuales de la materia desde la época clásica y sus maneras han sido usadas en proporciones (y desproporciones) inimaginables por la épica, la lírica y la narrativa (sin soslayar tratados, ensayos y discursos).⁹⁵ Citábase igualmente el diccionario de Lázaro Carreter (1988: 40)⁹⁶ y la manera en que consigna el procedimiento retórico de la amplificación y la forma en que Lausberg, mediante su manual de retórica, se aproxima a una justificación del contacto intrínseco entre el pensamiento filosófico y la ciencia retórica propiamente dicha.

Ahora se hace indispensable acercarnos más a las nociones de amplificación y digresión para poder comprender su papel relevante en la construcción de la arquitectura narrativa que es *Morirás lejos*.

Es importante precisar que en la presente investigación entendemos, como la mayor parte de los especialistas en la materia, que la *digressio* es un procedimiento que hace posible la *amplificatio*, por lo que ambos procedimientos retóricos no

⁹⁴ Véase "Amplificación" en Beristáin (1988: 44).

⁹⁵ Para una aproximación a la disciplina retórica en el siglo XX, véase el *Manual de retórica literaria* de Heinrich Lausberg (1999) [1966 para la primera edición en español y 1960 para la edición alemana], en particular el tomo I (pp. 83-98); y el volumen *Filosofía, retórica e interpretación* de Beristáin-Beuchot (2000), en particular el paseo por la retórica que hace Carlos Pereda en "Sobre la retórica" (2000: 87-112).

⁹⁶ Véase nota 70, en el presente capítulo.

son lo mismo, en particular porque la amplificación retórica puede lograrse por otros procedimientos. No obstante, debido a que la digresión permite magnificar el discurso narrativo del relato que nos ocupa, consideramos importante dedicarle una aproximación aunque sea sucinta.

La amplificación retórica se manifiesta y promueve, en una primera aproximación, mediante el "realce" de lo que se dice; pero "en la práctica, desde la época medieval, se interpretó generalmente [...] como alargamiento de contenidos" (Azaustre y Casas 2001: 110); véanse por ejemplo "expolitio", "interpretatio y paráfrasis", como medios para amplificar (Azaustre y Casas 2001: 111-112). O bien, como dice Helena Beristáin en su diccionario:

Para algunos [la amplificación es un] procedimiento retórico, para otros figura retórica que consiste en realzar un tema desarrollándolo mediante la presentación reiterada de los conceptos bajo diferentes aspectos, desde distintos puntos de vista y recurriendo a diversos procedimientos como la repetición, la acumulación, la digresión; o bien a través del empleo de otras figuras como la paráfrasis, la metáfora, la enumeración, la perífrasis, la comparación (Beristáin 1988: 44).

En este contexto, la digresión, por su parte, es un procedimiento que "en lugar de continuar tratando la materia central del discurso, el orador o poeta se ocupa de un asunto secundario" (Azaustre y Casas 2001: 112); no obstante, según Helena Beristáin, la digresión tiene mayores alcances discursivos y narrativos:

[La digresión es una] Interrupción [extensa...] del hilo temático del *discurso* antes de que haya completado una de sus partes, dándole un desarrollo inesperado con el objeto de narrar una anécdota, dar cuenta de una evocación, describir [algo], introducir una *comparación*, un *personaje*, poner un ejemplo [...]. La "*digressio*" es un tipo de "*aversio*" (apartamiento respecto al público), pues es un apartamiento respecto del asunto tratado, y suele tomar la forma de otras *figuras* como *licencia*, *concesión*, *dubitación*, *descripción*, *apóstrofe*.

A veces la digresión se presenta con *amplificación* (o *expolición* o *conmoración*), es decir como una repetición en que se abunda en el mismo pensamiento ampliándolo o enriqueciéndolo con sucesivas ideas complementarias. Desde un punto de vista estructural, la digresión es una *metábola* de la clase de las *metataxas* porque modifica el orden sintáctico de los elementos del discurso al intercalar, en lugar de desarrollarlas aparte, unas *argumentaciones* en otras que por este motivo se interrumpen. Se produce una *adición* simple (Beristáin 1988: 150-151).

Se ha considerado recuperar esta larga referencia porque resume bien no sólo el sentido de la digresión en el texto (sobre todo narrativo), también la importancia del mismo y sus alcances. Sin embargo, conviene aclarar dos puntos destacados por la investigadora: primero, aquí se considera la digresión (y la amplificación) como un *procedimiento* retórico debido a sus alcances transfrácticos y estructurales; y segundo, no podemos afirmar con ella que "A veces la digresión se presenta con *amplificación*", porque siempre que se hace uso de la digresión el discurso o los contenidos se magnifica o se alargan, ya sea en el sentido aristotélico que veremos en adelante o en la expresión medieval que anotamos de Azaustre y Casas.

Aristóteles trata en su *Retórica* la amplificación como un procedimiento retórico (*aúxesis*), como un recurso especial del elogio, "puesto que (se cifra) en una superioridad y la superioridad es una de las cosas bellas." (Aristóteles [1999]: 253). Además, la amplificación es apropiada a los discursos epidícticos, porque

(...éstos toman en consideración acciones sobre las que hay acuerdo unánime, de suerte que sólo falta rodearlas de grandeza y belleza). Los ejemplos, por su parte, lo son a los discursos deliberativos (puesto que es sobre la base del pasado como juzgamos el futuro) ([1999]: 253).

Y del elogio pasa a considerar la amplificación como correlativo de disminución, es decir, considera la magnitud y pequeñez de los hechos presentados. Porque

el buscar, fuera de ellos, argumentos sobre la magnitud en absoluto y sobre la superioridad es hablar en balde, porque, en orden de lo útil, más importantes que los hechos universales son los particulares.

Así pues, quede esto dicho sobre lo posible y lo imposible, sobre lo que ha sucedido antes o no ha sucedido y sobre lo que será o no será, así como también sobre la magnitud y pequeñez de los hechos. ([1999]: 403).

De esta manera, Aristóteles abarca dos dimensiones de la amplificación: la cualitativa, en el primer caso, y la cuantitativa, en el segundo. Además, se debe observar cómo Aristóteles destaca el carácter temporal en los ejemplos; tanto en la consideración de la amplificación retórica para el elogio como para el de amplificación/disminución, los ejemplos permiten reflexionar sobre la correlación pasado/futuro; ya sea para resaltar unos hechos de otros, o para establecer su magnitud, importando más lo dicho sobre los hechos particulares que sobre los universales. Queda evidenciado también el peso específico que tiene en la argumentación retórica el *detalle*⁹⁷ que *amplifica* sobre la *generalización* (o *vista de conjunto*) que *disminuye*. Reiteramos la importancia de estas reflexiones debido a que en *Morirás lejos* las amplificaciones proceden en ese sentido, como se verá más adelante, cuando analicemos sus procedimientos.

Finalmente, Aristóteles dirige sus reflexiones sobre la amplificación desde el uso sistemático de las variaciones y las

⁹⁷ Recuérdese que las categorías de fragmento y detalle, entre otras, son procedimientos propios de la era neobarroca, según Calabrese (1989). Cfr. cap. 1 de la presente investigación.

repeticiones, el asíndeton y el polisíndeton que tan importantes se tornarán para nuestros propósitos descriptivos de la escritura neobarroca en general. Afirma que

cuando se repite una misma cosa, es necesario realizar alguna variación, lo que viene como a abrir el camino a la representación: 'este es el que os ha robado, éste es el que os ha engañado, éste es el que entregaros ha estado maquinando hasta el final' [...]. Con la falta de conjunciones ocurre lo mismo. 'Llegué, le encontré, me puse a rogarle': para esto es, desde luego, preciso actuar y no decirlo con un mismo talante y entonación, como si únicamente se tratase de una frase. ([1999]: 403).

No es necesario aclarar que para el filósofo la práctica retórica se da en el foro, en la ejecución lógico-argumentativa del *retor*; y que por lo tanto sus ejemplos sean en este sentido, aunque para nosotros el foro, la arena retórica o discursiva es la materialidad del libro, la materialidad de la argumentación narrativa.⁹⁸ De ahí que la mimesis de las variaciones y entonaciones aludidas se den con los recursos propios de la escritura, que no necesariamente coinciden con los de la oralidad, aunque en el caso de la "falta de conjunciones" sí se dé una semejanza. Aristóteles destaca estas carencias expresivas que contienen, como contraejemplo, la presencia reiterada de conjunciones, que tal vez resulte en un mismo efecto.

Finalmente, pero continuando con el razonamiento, Aristóteles dice:

Además, la falta de conjunciones tiene una propiedad y es que parece que, en un mismo tiempo, se dicen muchas cosas; porque la conjunción hace de muchas cosas una sola, de modo que, si se prescinde de ella, es evidente que resultará lo contrario: una sola cosa será muchas. Hay aquí, por lo tanto, una amplificación: "Vine, le hable, le supliqué -(parecen muchas cosas)-, despreció cuanto le dije".

⁹⁸ Véase la manera en que Helena Beristáin y muchos de los estudiosos contemporáneos de la materia asumen como fundamental el papel de la retórica en el texto escrito.

Revisemos este razonamiento paso a paso y sistematicemos.

- *la falta de conjunciones tiene una propiedad*

Expresión: ausencia de, por ejemplo, y $[-(y)]$

- *es que parece que, en un mismo tiempo, se dicen muchas cosas*

Expresión: debido a que hay ausencia de conjunciones $[-(y)]$ suceden muchas acciones en un tiempo muy corto $[-(y) = \infty]$, donde muchas acciones se representa con infinito $[\infty]$

- *porque la conjunción hace de muchas cosas una sola,*

Expresión: La presencia de *y*, en este caso, coordina, agrupa, homologa $[(y) \rightarrow 1]$

- *de modo que, si se prescinde de ella,*

Expresión: sin *y* $[-(y)]$

- *es evidente que resultará lo contrario:*

Expresión: sin *y* (asíndeton), separa, diferencia $[-(y) \rightarrow \infty]$, por lo tanto parece o simula muchas acciones

- *una sola cosa será muchas.*

Expresión: $[1 = \infty]$

- *Hay aquí, por lo tanto, una amplificación.*

Expresión: *y* una paradoja lógica, donde la unidad (1) es muchas cosas (∞).

Amplificación que se manifiesta en el terreno de la verosimilitud, no necesariamente de la verdad, tan cara a las reflexiones de Aristóteles en su *Retórica* y en su *Poética*.⁹⁹

⁹⁹ Véanse como ejemplo las palabras de Beuchot (1988: 11-19) en "Aristóteles, o la fundación filosófica de la retórica", donde afirma que junto con los escritos de la lógica, "que tienen que ver con la verdad, se puede poner a la retórica y a la poética, que tienen que ver con lo verosímil" (1988: 19); asegura también que la retórica, según Aristóteles, "persuade acerca de lo probable, creíble, verosímil", que trata "incluso de cosas que son verdaderas pero de las que no hay evidencia inmediata, resultando, pues, opinables, discutibles y creíbles; y las trata en cuanto que aquí lo verdadero tiene que hacerse verosímil para aquellos que ni siquiera como eso lo aceptan o no

La descripción de este párrafo aristotélico podrá ayudarnos a entender la forma en que se realiza el procedimiento general de la amplificación en *Morirás lejos*; pero con la variante de la presencia sistemática de la conjunción disyuntiva (o). Su inscripción resemantiza la relación presencia/ausencia; donde (y) implica una *suma coordinada*, (o) implica, quizá, su contrario. Las consecuencias se revelarán, insistimos, en el análisis del tercer capítulo.¹⁰⁰ Las reflexiones de Aristóteles sobre la *amplificatio* constituyen la base de las formas en que ésta se ha presentado a lo largo de las manifestaciones discursivas y analíticas.

2.3.2 Cuestiones infinitas y cuestiones finitas

En este sentido, la digresión puede entenderse como una estrategia de la amplificación que abandona el "curso natural" de la escritura: de la historia, de la anécdota, de las acciones; y recurre sistemáticamente a un distanciamiento anecdótico, a una "agresión" contra un solo sentido. La escritura digresiva de *Morirás lejos* es un verdadero "discurrir" -es decir, un "correr acá y acullá", como anota Corominas (2001: II: 210), o como confirma Roland Barthes en sus fragmentos

alcanzan a verlo como tal. En ese sentido lo verosímil abarca también lo verdadero, y uno y otro entran en la retórica" (15-16).

¹⁰⁰ Fernando Vallejo en *Logoi. Una gramática del lenguaje literario*, específicamente en los apartados dedicados a la sintaxis, las coordinaciones, yuxtaposiciones y conjunciones (1997: 420-449), describe y ejemplifica las sutiles relaciones que establecen estos aspectos morfológicos en la red sintáctica y semántica del texto literario. En estos apartados, por ejemplo, analiza la presencia y ausencia de las conjunciones, de las copulativas específicamente (y su respectiva ausencia, creando yuxtaposiciones); llama la atención que no se trate en ningún momento (como sucede también en Aristóteles) la presencia/ausencia de la conjunción disyuntiva, cuyo uso constituye una especificidad y construye una semántica necesariamente distinta e igualmente rica en connotaciones y denotaciones. En fin, como ya se ha anunciado, esta investigación labrará parte de ese camino poco transitado del uso y significado literario-narrativo de la conjunción disyuntiva.

amorosos: "*Dis-cursus* es, originalmente, la acción de correr aquí y allá, son idas y venidas, 'andanzas', 'intrigas'" (1999: 13).

Pero la digresión de *Morirás lejos* no sucede de la misma manera, por ejemplo, que en *Farabeuf* de Salvador Elizondo, ni se teje ni tiene los mismos propósitos que la digresión exuberante de *Noticias del imperio* de Fernando del Paso, por mencionar sólo algunas escrituras contemporáneas que discurren de manera digresiva, pero cuyos alcances estéticos y efectos estilísticos son distintos.

Ahora volvamos al pasado. Para la Edad Media, en opinión de Ernst Robert Curtius -y reiterado por Irleamar Chiampi, respecto al enunciado neobarroco (2000: 120-133)-, la *digressio* era un recurso retórico más que permitía realizar la *amplificatio* -sin ser lo mismo-, conformada esta última por las técnicas del circunloquio, la prosopopeya, la apóstrofe y, por supuesto, la digresión (1998: II: 386-397, 687). Por su parte, en su *Diccionario de términos filológicos*, Fernando Lázaro Carreter consigna lo que Edmond Faral arguye respecto de la digresión:

no hay nada en los retóricos antiguos que corresponda exactamente a lo que los autores de artes [medievales] dicen de esta figura. Geoffroi de Vinsauf distingue en ella dos tipos: la primera consiste en salirse del tema; ocurre cuando se emplean comparaciones o símiles. La segunda consiste en anticiparse al curso de los acontecimientos, para tomar enseguida, rehaciendo el camino, el hilo del relato (1998: 144).

Para esbozar lo que es la digresión para Heinrich Lausberg y su *Manual de retórica literaria*, revisemos lo que entiende por amplificación y, sobre todo, sus consecuencias en el discurso. Para el estudioso alemán, la persuasión (*persuadere*) es una

"*amplificatio* patética tendente a la 'horripilación'" (1966: I: 232); su utilidad se manifiesta mediante una "intensificación preconcebida y gradual [...], es un fenómeno afectivo" (1966: I: 234-235).¹⁰¹

Otro asunto por considerar de la amplificación es la repetición de palabras iguales o de palabras sinónimas, con impresiones diversas en el auditorio.

En la reedición de palabras iguales el cuerpo fonético y la significación de la palabra son iguales. [...] La igualdad de la repetición implica una superación afectiva; la primera posición de la palabra tiene la función informativa semántica normal (*indicat*), la segunda posición de la misma palabra presupone la función informativa de la primera posición y tiene además una función afectiva y encarecedora que rebasa la simple función informativa (*affirmat*) [...]. La repetición es una "fórmula patética", como ya se ha indicado (1966: II: 98).

"La relajación de la igualdad [asegura Lausberg] consiste en repetir no la misma palabra sino en utilizar otra palabra distinta [...] es decir, se repite la misma significación de la palabra, pero con un término distinto. (1966: II: 124-125).¹⁰²

Amplificación patética ("horripilación"), repetición, sinonimia... todo ello para persuadir, convencer al auditorio. Pero también para cautivar, convencer la voluntad además del entendimiento, mediante la ampliación de una idea, de una

¹⁰¹ Este proceder narrativo está estrechamente vinculado al fenómeno de la exposición y de la disposición de las historias narradas, con propósitos abiertamente aporéticos; esto sucede en el proceso escritura-lectura-escritura en la medida en que las historias son inenarrables por nefandas, explícitamente patéticas.

¹⁰² Jorge Luis Borges, en su conferencia sobre "La metáfora" dictada en Harvard (*Arte poética* [2000]), opina que "toda literatura está hecha de trucos, y esos trucos, a la larga, salen a la luz"; por lo que un verso (no ya una palabra) repetido no significa lo mismo. El primero (<<and miles to go before I sleep>> de Robert Frost) "se trata de algo meramente físico, las millas son algo en el espacio [...] y <sleep> significa 'ir a dormir'. La segunda vez -<<and miles to go before I sleep>>- se nos hace entender que las millas no sólo se refieren al espacio, sino también al tiempo y que <dormir> significa 'morir' o 'descansar'. Si el poeta hubiera dicho lo mismo con más palabras, habría dicho mucho menos efectivo." (47-48).

sentencia, de una verdad cierta o sólo verosímil, con recursos diversos, como la paráfrasis, el circunloquio, la comparación, la interpretación, el ejemplo o la misma digresión.

Lausberg define la digresión como "una *aversio*": un "apartamiento de una cosa tratada" (1966: II: 257); en consecuencia es un *excurso* de la narración; y afirma que "las digresiones no están en contradicción con la *brevitas*" (1966: I: 294). Esta última consideración sobre la brevedad, dispuesta en el apartado general de la *narratio ornata*, se amplía al asegurar que

las digresiones han de tener presente la *brevitas*, y dentro de la *narratio* deben estar justificadas por el contexto. Por lo demás el empleo de las digresiones en la práctica (y sobre todo en la literatura) es mucho más libre de lo que autorizan los preceptos (1966: I: 278-279).

Son importantes estas consideraciones de Lausberg porque si algo llama la atención en *Morirás lejos* es la brevedad que se manifiesta, al menos respecto a su extensión "física", a pesar del uso sistemático de la digresión, es decir, de su *apartamiento de la cosa tratada*. Semejante efecto de apartamiento constante y brevedad provocan, por ejemplo, las digresiones de *Farabeuf* (aunque el relato es más íntimo); pero no sucede así en las de *Noticias del imperio* (caso semejante a *Morirás lejos* por ser un relato "histórico"), donde Fernando del Paso da cuenta de la intervención francesa a través de narradores omniscientes y monólogos monumentales en poco más de mil páginas.

Al inicio de este capítulo se destacó un argumento de Lausberg como justificación lógica de la relación trascendente de la filosofía y la retórica en general. Abreviando, citábamos

que "las *quaestiones infinitae* han caído también dentro del campo de la retórica, pues [...] es necesario resolver cuestiones infinitas como preparación previa para afrontar las finitas (1966: 119). Pero, ¿qué significan las cuestiones finitas e infinitas y cuál es su pertinencia en este apartado y en este capítulo, más allá de subrayar la convivencia entre los pensamientos filosófico (manifiestos en el pliego) y retórico?

El filólogo alemán abunda en ello en los apartados *Genera amplificationis* y *Loci communes* (1966: I: 340-349) como parte de las argumentaciones. Los *genera amplificationis* se integran en cuatro tipos: *incrementum* (intensificación mediante sinónimos), *comparatio* (amplificación que por comparación, incrementa o disminuye lo nombrado), *ratiocinatio* (amplificación de las circunstancias demostrando su grandeza) y *congeries* (acumulación de términos y oraciones sinónimos, una extensión de lo afirmado).¹⁰³

Por su parte, los *loci communes* "representan una aplicación, generalizadora e infinita, de los *loci* desarrollados en la *quaestio finita*". De los dos tipos que se clasifican dentro de los "lugares comunes" (los intelectuales o *dubiae rei amplificatio* y los afectivos o *certae rei amplificatio*), los primeros pueden pasar de las cuestiones finitas a cuestiones infinitas mediante *loci* auxiliares, como "de los *exempla* [...] del *pathos* [...] y de los *genera amplificationis*"; es decir, se puede lograr la amplificación para argumentar mejor mediante la *digressio*, con ayuda del *pathos* y el *ornatus*, considerando que

¹⁰³ Véase también el resumen que se presenta en Beristáin (1988: 46).

el objeto de esta especie de *loci* es la credibilidad (verosimilitud sobre y contenida en verdad) (1966: I: 345-346).

Además, el *certae rei amplificatio* trata de asuntos probados, constituyendo un fenómeno epidíctico, donde "el elogio o el correspondiente vituperio [son] amplificados especialmente por el pathos".¹⁰⁴ Son dos los afectos principales que le interesan: la *indignatio* y la *miser cordia*: "uno y otro se suscitan o se impiden, según el interés de la causa" (1966: I: 348).

Todo indica que *Morirás lejos* recurre a la digresión para magnificar su discurso, su *quaestio infinita*, sabiendo que su texto obedece especialmente al procedimiento del *certae rei amplificatio*: incide claramente en el terreno afectivo del lector; mas no por ello prescinde de los procedimientos intelectuales del *dubiae rei amplificatio*; es más, parece que recurre a estos últimos para mover el ánimo de un lector intelectualizado que puede sucumbir (comprender a cabalidad) ante el inefable horror de la guerra, del exilio sistemático y del exterminio.

Estas últimas ideas relativas a la digresión y sus consecuencias en el discurso, y las relativas al pliegue, todas ellas desplegadas en el terreno de las cuestiones infinitas de la escritura de José Emilio Pacheco en *Morirás lejos*, servirán para tratar de explicar cómo es que suceden (se manifiestan), en un breve espacio, las certezas y las incertidumbres, las

¹⁰⁴ Para una comprensión cabal del *pathos* y su contexto retórico, véase Lausberg (1966: I: 228-233); especialmente la aproximación del *pathos* en el *movere*, que junto con el *docere* y el *delectare* conforman los tres grados de la persuasión (*persuadere*).

afecciones y las complicidades, los odios y las conmiseraciones que suscita, a los que mueve al lector, esta escritura.

Podemos adelantar que la escritura de *Morirás lejos* se basa fundamentalmente en el procedimiento de la digresión. Su presencia, o mejor dicho, su operación, constituye el centro mismo de sus propósitos. La digresión rige su escritura. El sentido unívoco se disuelve y resuelve en innumerables pliegues, donde plegar-desplegar (escribir-reescribir), "ya no significa simplemente tensar-destensar, contraer-dilatar, sino envolver-desarrollar, involucionar-evolucionar" (Deleuze 1989: 17).

Capítulo 3

Una escritura neobarroca: *Morirás lejos*

de José Emilio Pacheco

3.1 El estado de la cuestión

El propósito de este apartado es dejar constancia del estado de la crítica que ha tenido como objeto de estudio *Morirás lejos*. La crítica sobre la obra general de José Emilio Pacheco¹⁰⁵ la hemos dejado de lado en virtud de que muchos de sus títulos han sido ampliamente difundidos y estudiados, y sólo será pertinente la referencia a ellos en casos muy particulares que ayuden a la comprensión de la escritura que nos ocupa, como es el caso de algunos artículos.¹⁰⁶

Aunque son claros la posición, la perspectiva y el desarrollo de las ideas expuestas hasta este momento, y ha sido igualmente sistemático el tratamiento de la hipótesis en torno a los conceptos de pliegue y digresión para el Neobarroco, es importante destacar que aunque la crítica sobre *Morirás lejos* no ha sido prolija, sí es sustancial; ello nos obliga a volver la mirada sobre algunas propuestas de lectura e interpretación del texto, aun cuando estos acercamientos críticos no consideren la perspectiva de lectura que propone esta tesis. Los puntos de vista adoptados por la crítica académica y periodística desde la

¹⁰⁵ Para una revisión de la bibliografía crítica sobre la obra de Pacheco, véase el apartado "Hacia la bibliografía de José Emilio Pacheco" en Hugo Verani en (1994) *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*, pp. 292-341.

¹⁰⁶ Véanse los artículos de Aguilar Melantzón y Gladstein (1984). "El reposo del fuego": anteproyecto de Pacheco para *Morirás lejos*" y Jiménez de Báez (1978) "Morirás lejos" en *La palabra y el hombre*, pp. 77-80.

aparición de la primera edición de la novela en 1967 ofrecen un panorama rico en perspectivas y preocupaciones epistemológicas, estructuralistas, semióticas e históricas. Apoyarnos y deslindarnos, simultáneamente, de la crítica que ha abordado esta novela, es lo que resume nuestra intención.

Noé Jitrik y Raúl Dorra, Yvette Jiménez de Báez, Diana Morán, Edith Negrín y Margo Glantz, entre algunos otros investigadores destacados, se han ocupado de la difícil y rica materia textual que es la narración de *Morirás lejos*. Esta riqueza y dificultad es, precisamente, la que genera y seguirá generando una nutrida polifonía crítica;¹⁰⁷ aunque debamos adelantar que el texto indica (como una mano en el camino) ciertos caminos que, como se verá, tienen puntos de convergencia muy claros. Parece que los diversos trabajos críticos se complementan, configuran una suerte de mosaico con perspectivas y ángulos complementarios; una señal de ello es, seguramente, que si leemos de manera cronológica los principales trabajos críticos, nos percatamos de que uno se apoya en el que le precede (excepto los trabajos fundadores). Por eso se reitera aquí que aunque no existe una gran cantidad de estudios críticos ocupados en la materia de *Morirás lejos*, sí son, los que existen, muy valiosos, considerando al menos que este trabajo no podría justificar su presencia sin sus valiosas orientaciones.

¹⁰⁷ Raúl Dorra asegura al respecto: *Morirás lejos* "es un libro difícil de abordar y esa dificultad es la que lo vuelve fecundo" (1986: 13). Jorge von Ziegler, no obstante, opina que "no es una novela difícil sino ambigua. Nos cuesta descifrarla, darle una interpretación [...] Pacheco no se propone exigir la solución de un problema sino mostrar la pluralidad de la sociedad y la historia a través de un relato sin argumento donde intervienen y se cruzan todas las posibilidades" donde "elegir un número de conjeturas igual a las del alfabeto es sugerir el infinito" (1988: 39-40). Mientras que Emir Rodríguez Monegal destaca que la novela sólo respeta la tradición del "experimento" (en Ziegler 1988: 39).

Además, sobra decirlo, esta revisión posibilitará explicar la lectura que del pliegue deleuziano y de la digresión retórica se ha hecho y que continuará a este apartado. Y como consecuencia, permitirá abordar la *operación neobarroca* que acontece delante de nuestros ojos e imaginación en el tiempo de la lectura, las más de las veces sin percatarnos, en las entrañas vivas de la narración.

Existen algunos trabajos de revisión panorámica o crítica que *simplemente* no mencionan a Pacheco o, de hacerlo, no hablan de *Morirás lejos*; o bien, sí se consigna la obra pero sin detenerse en ella, mientras que a otras novelas y a sus creadores se les dedica un espacio mucho mayor y que su calidad es o bien dudosa o el libro no ha influido ni en el ámbito editorial ni en el de la crítica académica¹⁰⁸. Esta última circunstancia debe hacernos pensar que el texto que nos ocupa está muy lejos de ser un texto canónico, a pesar del reciente reconocimiento de José Emilio Pacheco por parte de la comunidad letrada, y a pesar del impacto de *Las batallas en el desierto* y *El principio del placer* en los jóvenes lectores.

La dificultad a la que se enfrenta el lector de *Morirás lejos* es del orden de la composición. La historia, por más trágica que sea, no impediría que se leyera "de corrido".¹⁰⁹ La

¹⁰⁸ Cfr. Shaw 1999; Anderson Imbert 1998. Por otra parte, cfr. la adecuada valoración que hace, por ejemplo, Carlos Fuentes (1969: 33-34) cuando afirma que "Pacheco revierte las estructuras al mundo del cambio; aquí, la historia no fue: está siendo, es un proceso encarnado en el habla personal, accidental, de este narrador sin rostro, cuyo discurso recoge la inmutable sincronía y la convierte en plasticidad diacrónica, en evento de la palabra". Por su parte, John S. Brushwood (1987: 107-108), aunque su trabajo es igualmente panorámico, destaca la impronta renovadora de la novela de Pacheco, precisamente por la crítica que hace de ella.

¹⁰⁹ Véase Peña 1968. Tal vez la opinión de la investigadora se debe a que su lectura es sobre la edición de 1967, aunque es difícil sostener por su simplicidad, de cualquier manera, las opiniones de que "En *Morirás lejos* JEP hace la disección espeluznante del régimen nazi y no contentándose de exponer

dificultad de la lectura está en el discurso, y más específicamente en la conformación de los diferentes discursos de las diversas voces narrativas que lo constituyen¹¹⁰, y más si se considera que tiene dos versiones¹¹¹. Como afirma Víctor Manuel Cárdenas:

La novedad e importancia de *Morirás lejos* está en la forma [...] El asunto es serio, delicado, doloroso; la forma es abierta, juguetona, eficaz. Sin esa estructura narrativa la novela se hubiera transformado en un panfleto grotesco o en un libro de historia proclive a la moralina. (1988: 13)

Como se puede ver en diversos acercamientos a la materia textual de esta narración, la crítica ofrece diversas herramientas para acercarse lo más y mejor posible a su trama. Intertextualidad¹¹² o metaficción¹¹³, por ejemplo, son conceptos y enfoques que bien

o relatar, condena acciones abominables." (35-36); O bien: "Más que inventiva hay, como en el resto del libro, exposición e interpretación de la historia" (36); O bien: "En Salónica el lenguaje permanece el mismo: parco, carente de retórica." (36). O finalmente: "es un libro testimonial, desbordante de airada indignación y de la justa ira que caracterizaba a los profetas y cantores mozaicos". (p. 36).

¹¹⁰ Cfr. el excelente artículo "¿Con quién hablo?: Autoridad narrativa en *Morirás lejos*" de Peter G. Broad (2006: 242-256), donde mediante el concepto de metalepsis narrativa (Genette) "la voz extra diegética se entromete en la diégesis" y la teoría de las implicaturas (Grice) "todo lo que se dice debe ser pertinente", "la solución [a la comprensión e interpretación del texto] está presente precisamente en la confusión [de voces]" (251), y no en la elección de una opción.

¹¹¹ Véase el artículo de Mayuli Morales Faedo (2006: 221-241); así como sus antecedentes en Raúl Dorra (1994: 238-248) y Jorge Ruffinelli (1994: 170-184).

¹¹² Véase Bajtín (1988), cuando asegura en "La palabra en Dostoievski" que la lingüística debe ocuparse de una "*translingüística*, que estudia la palabra" en la esfera misma de la lengua, "que es la esfera auténtica de la vida de la palabra"; porque "la palabra no es una cosa sino el medio eternamente móvil y cambiante de la comunicación dialógica [...] su vida consiste en pasar de boca en boca, de un contexto a otro, de una colectividad social a otra, de una a otra generación." Y continúa: "La palabra llega al contexto del hablante a partir de otro contexto, colmada de sentidos ajenos [...] Es por eso que la orientación de la palabra entre palabras, la percepción diversificada de la voz ajena y los diferentes modos de reaccionar a ella, quizá aparezcan como los problemas más importantes del estudio translingüístico de cada palabra, incluyendo el discurso literario." (282-283). Véase también el artículo de Gutiérrez Estupiñán (1994) sobre la intertextualidad en dos novelas de Julieta Campos, emparentadas en algún sentido con *Morirás lejos*.

¹¹³ "Se puede afirmar que el tercer tipo de narración no produce una experiencia semejante a la experiencia de prosa de ficción. Efectivamente, el desarrollo del concepto [lo que llamo el referente interno] se asemeja, hasta cierto punto, a la experiencia de leer un ensayo. Por otro lado, también se experimenta algo semejante a la lectura de un soneto barroco." (p. 129)

pueden explicar parte del fenómeno narrativo al que el lector, especializado o no, se enfrenta al abrir sus páginas.

Noé Jitrik ha dedicado algunas páginas valiosas para comprender *Morirás lejos*; mejor dicho, nos ofrece sus interpretaciones críticas sobre el personaje en la nueva narrativa (1973; 1987), sobre la disposición del texto y la inverosimilitud (1973) y de las "experiencias que penetran en la escritura por senderos más tortuosos que los de la elemental representación" (1978: 36).

El no existente caballero. La idea de personaje y su evolución en la narrativa latinoamericana (1975) es una aproximación breve, pero rica en apreciaciones y análisis, en torno a la novela de Pacheco, sólo después de la crítica periodística¹¹⁴ y del estudio de Carlos Fuentes de 1969; es decir, ocho años después de la primera edición de la novela en 1967. Además del aspecto temporal, las fechas y las relaciones de *Morirás lejos* con el trabajo crítico, en este libro Noé Jitrik cobra importancia primero porque la novela está dedicada a él y a Fernando Benítez. La relación entre creador y crítico se hace patente. Esa voluntad creadora sabe de antemano que va a ser leída, además de por un público quizá no tan avezado o interesado en temas y estructuras complejas, por amigos,

[Tomado de Brushwood, p. 9.] Anderson (1981-1982: 129); Brushwood (1981: 39-55); y Dorado (1998) para una revisión crítica del concepto de metaficción.

¹¹⁴ Podemos darnos cuenta en la "bibliografía crítica" que hace Hugo J. Verani en *La hoguera y el viento* (1994: 292-341) de que se registran diez artículos en periódicos y revistas, y dos comentarios analíticos como parte del panorama de la novela latinoamericana de finales de los años sesenta: el primero existe a menos de dos años de publicada la primera edición de *Morirás lejos*: nos referimos al volumen *La nueva novela hispanoamericana* de Carlos Fuentes (1969: 34-34); cuatro años después, los apuntes de clase de Noé Jitrik (1973); y dos años después, ya en forma de libro, el texto referido (1975). Como es notorio en la bibliografía de Verani, la mayor cantidad de artículos y estudios críticos más completos (de los que aquí nos ocupamos) consideran preponderantemente la nueva edición modificada de 1977; excepto los textos de Jitrik y de Peña (1968).

académicos y críticos literarios (la condición de uno no excluye la del otro). El paratexto que encarna la dedicatoria significa "algo" que va más allá del simple, válido y necesario agradecimiento.

El título del estudio crítico de Jitrik sobre el "nuevo" personaje latinoamericano en su literatura es significativo, sobre todo si se considera que desde la presentación de este trabajo se ha anotado la importancia de la escritura de Macedonio Fernández en la literatura escrita en español en el siglo XX. Sin la literatura de este argentino y su proyección a través del "puente" -como lo designa Jitrik (79)- que fue Jorge Luis Borges, no se entendería en toda su complejidad la vanguardia latinoamericana.¹¹⁵

Sensible a esta especie particular de influencia literaria, Noé Jitrik aborda el estatuto del personaje en las narraciones latinoamericanas. Y este estatuto es el de la ruptura: "puede entrever un comienzo de ruptura del despotismo del modelo exterior a que durante décadas estábamos sometidos y que todavía confunde e inficiona la literatura latinoamericana" (Jitrik 1975: 8).¹¹⁶ Su análisis se concentra "en qué consiste concretamente el cambio sobre el que reposa esta nueva trascendencia de la literatura latinoamericana" (Jitrik: 1975, 8). Sin detenernos en las reflexiones sobre por qué se ocupa en particular del "elemento" *personaje*, como él lo llama, y no del

¹¹⁵ La literatura del siglo XIX en sus manifestaciones nacionales y artísticas influyó mucho en la manera de expresarse de los artistas que vivieron, por lo menos en el último cuarto de aquel siglo, en América. Los puntos de contacto entre Macedonio Fernández, por ejemplo, G. K. Chesterton (ambos modelos de Borges) y Eric Satie, tal vez se deban al coro común integrado por Spengler, el grupo de Bloomsbury o las reacciones contra la estética wagneriana.

¹¹⁶ Véase la importancia del concepto de ruptura (Paz, 1999: 331-345) en la literatura contemporánea; su relación con el Barroco la establecemos en el apartado "1.3" a propósito de Paz y Borges.

"elemento" *tema*, es importante atender la manera en la que los ubica dentro de la obra artística:

Esta relación entre el elemento y el todo, además de describir un proceso, señala un camino a las posibles aproximaciones críticas al texto: cada elemento [...] puede permitir acceso a la totalidad, lo que se encuentre en un cierto nivel de organización intelectual se hallará en los otros y, por supuesto, en la condensación significativa, en ese resto que en conjunto procura y que tal vez resume lo que puede considerarse como la operatividad de la literatura. (Jitrik 1975: 13).

El personaje es un "procedimiento" que permite la "operatividad" de la narración; es un elemento que si lo leemos adecuadamente se convierte en la representación, en su pequeñez, de todo el universo narrado.¹¹⁷ En las categorías que nos hemos movido hasta ahora (el pliegue y la digresión en particular), el personaje es una manera de la alegoría¹¹⁸, dispuesta en el mecanismo de la significación de la escritura. Esta perspectiva permite leer al personaje, a este "nuevo" personaje, "no de manera ingenua, tipológicamente, en el cruce entre realidad psicológica y proyecto artístico, sino desde el interior de la narración, como función"¹¹⁹ (Jitrik 1975: 13). En términos macedonianos, Noé Jitrik afirma que el nuevo personaje en la literatura latinoamericana transita de la "pretensión de verosimilitud

¹¹⁷ "[...] en la medida que los elementos no sean vistos como partes sino como necesarias especificaciones del todo, o como momentos de la formación del todo, cada uno de ellos retendrá constitutivamente las significaciones de la totalidad" (1975: 13).

¹¹⁸ La alegoría, a diferencia del símbolo, "es expresión", como lo es el lenguaje mismo, asegura Walter Benjamin en "El símbolo y la alegoría en el clasisismo" de *El origen del Trauerspiel alemán* (2006: 375-384). Cfr. también "El origen de la alegoría moderna" para corroborar el carácter de la alegoría barroca en nuestro texto.

¹¹⁹ El propio Tomashevski define sin decirlo la peculiaridad de la función del personaje: "Las descripciones de la naturaleza, del lugar, de la situación, de los personajes y sus caracteres, etc., son motivos típicamente estáticos: los hechos y acciones del héroe son motivos dinámicos típicos." (1980: 206). Es decir, los "hechos y las acciones" son lo que Barthes llama las "funciones" que lleva a cabo el personaje en el espacio de la narración; y su estatus de "funciones" lo obtienen de que son motivaciones "asociadas", es decir, que son necesarias (véanse Todorov 1991: 256 y Barthes 1991: 7-38). Aunque funja sólo como nota ejemplar, ésta es una aproximación a la perspectiva de lo que se debe entender por función en las narraciones.

hasta llegar en la actualidad a su casi disolución" (Jitrik: 1975, 14). Y este transitar en la ficción no tanto de la "apariencia de lo real" a la "no apariencia de lo real", sino de lo abiertamente aporético e irreal, es andar en este doble camino en que transcurren los personajes; es decir, las acciones de los personajes los definen en tanto sujetos (partiendo del polo de la verosimilitud) u objetos de la acción (en el polo de la no verosimilitud).

Pero ¿quién determina el comportamiento verosímil o no de los personajes? Según el propio Jitrik, el mismo lector, debido a que reacciona ante la conformación del personaje como función en la escritura y se identifica o no con él; "el personaje se le presenta como un paradigma en el que se reconoce o al que rechaza [...] se opta por el principio de realidad frente a la peligrosa riqueza que ofrece una perspectiva imaginaria..." (Jitrik 1975: 18). No obstante, el lector "adulto" es quien "dialectiza los dos momentos" y alcanza la identificación conservando las diferencias; y esto es precisamente lo que funda el espíritu crítico del lector.

Regresemos a la función de personaje. Noé Jitrik alude a las aproximaciones de Roland Barthes y de Tomachevski como paradigmas de una lectura crítica de las funciones del personaje. Para el crítico francés, además de asegurar lo que ahora nos parece obvio en el personaje, como que no puede ser clasificado como persona ni definido como ser; y que cada personaje puede ser agente de diversas secuencias narrativas, y definirse por los predicados de base (las relaciones amorosas, de comunicación, de venganza, etc.); además de esto, Barthes

acude a la categoría de "actante", tomada de Greimas, para decir lo que ahora anota Jitrik: que los personajes no pueden clasificarse social o psicológicamente, sino por tipos generales, es decir los actantes.¹²⁰ Por su parte, el ruso Tomashevski, antes incluso de la semántica estructural de Greimas, afirma que el personaje es el hilo conductor de los motivos narrativos.¹²¹ Con estas aproximaciones a lo que es el personaje como función narrativa, parece que la misma categoría se desvanece. Si el lector ya no puede identificarlo con una psicología a la manera de la que define y funciona en las personas, ¿qué es lo que sobrevive entonces, debemos preguntar, de Aureliano Buendía, de La Maga, de Pedro Páramo o de Pierre Menard? ¿Acaso estas aproximaciones crítico-teóricas aniquilan al personaje? A decir de Barthes-Jitrik, no. Queda la despersonalización del personaje (Jitrik 1975: 22).

En el capítulo VII de *El no existente caballero*, el crítico argentino anota nueve procedimientos que se desprenden de un corpus aún no determinado (pero que deberá delinearlos deductivamente); para cada uno de los procedimientos elige uno o varios ejemplos de la narrativa hispanoamericana; no obstante,

¹²⁰ Las aproximaciones de Jitrik a la tesis de los estructuralistas sobre el personaje, pueden verse en la página referida del texto del crítico argentino o en las siguientes referencias: "Introducción al análisis estructural del relato", en Roland Barthes, et al. *Análisis estructural del relato* ([1966]1991: 7-38); "Una categoría básica, el personaje, desde la perspectiva del trabajo crítico", en Noé Jitrik. *Temas de teoría* (1987: 106-117). Y en el orden de la semiótica, *Semántica estructural* de Greimas (1988) y *S/Z* del propio Roland Barthes (2000).

¹²¹ El tema del personaje y en general de la discusión inicial de Noé Jitrik sobre los "elementos" *tema y personaje*, para concentrarse en este último, son puestos en la mesa de la reflexión en "Temática" de Tomashevsky en Tzvetan Todorov. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. (1980: 199-232). En este artículo, textualmente afirma Tomashevsky: "Es corriente la presentación de los personajes como soportes que permiten agrupar y conectar entre sí diversos motivos. La aplicación de un motivo a un personaje determinado facilita la atención del lector [...] Un personaje debe ser reconocido y retener con más o menos facilidad nuestra atención" (1980: 222).

nos dice, no son excluyentes. Veamos brevemente los procedimientos, los ejemplos a los que remite y la pertinencia con *Morirás lejos*.

El primer "procedimiento", el de la "grupalización" lo define, a partir de *Los albañiles* de Vicente Leñero y de "Las babas del diablo" de Julio Cortázar, como la tentativa de romper la psicología de lo individual y crear una figura más amplia: "en el fondo, se trata de volver al momento del mito" (1975: 82). El segundo es el "procedimiento de la permutación": lo dibuja a partir del modelo que le ofrece Borges en "Las ruinas circulares". Se trata de la permutación de la identidad de un personaje: "A es tal vez B, nada indica que sea A ni que B sea o no sea A" (83). El "procedimiento de la mezcla de planos" lo remite a *La vida breve* de Juan Carlos Onetti, donde el protagonista escribe una ficción con un personaje que se libera de su creador; primero se desplaza "al personaje imaginador" y luego se opone "su triunfante consistencia imaginaria a la verosimilitud primaria del otro" (84). En el "procedimiento de la igualación", conforme a *Paradiso* de José Lezama Lima, Jitrik afirma que los personajes "aparecen como siendo iguales", ya que comparten una misma manera de ser y comportarse, "con la misma carga de cultura, que es, por cierto, la del autor"; "son, como quería Macedonio, 'indegradables a real'" (85).

En el "procedimiento de la duración" se transita de lo verosímil a lo inverosímil cuando se transgreden los límites del tiempo humano. El ejemplo es *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, entre otros relatos. Por su parte, en el "procedimiento de la inversión de los signos", Jitrik refiere la

convivencia de los personajes y su posterior inversión significativa: en *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, hay dos clases de personajes, los vivos y los muertos. "[...] si al representar la vida puede atribuírseles un signo positivo, a la muerte le correspondería el contrario y el pasaje consistiría en una inversión completa." (86). Por proceso de "metonimización" se entiende el sentido de una "forma incompleta y no el contenido que falta", que se materializa en algunos cuentos "bibliográficos" de Borges, como en el "Pierre Menard, autor del Quijote". Un rasgo, una evocación, pueden significar más para la verosimilitud de un personaje que una acumulación de datos. El octavo procedimiento es el de la "hipotetización": en el relato de Alberto Vanasco, *Sin embargo Juan Vivía*, se denuncian todas las convenciones "al ponerse en evidencia que es el narrador el amo absoluto de la formación de la forma (sic) de los personajes." (88)¹²² Algo semejante se lee en *La muerte de Artemio Cruz* (1962): "El relator en segunda persona comparte la narración con relator en primera y en tercera; actúa como una especie de 'otro yo' del personaje lo que tras una convención oculta su carácter y su función" (1975, nota 6: 93).

Finalmente, para delinear el noveno y último procedimiento, el "de la disyunción", Noé Jitrik se basa en *Morirás lejos*. Las posibilidades de la "hipotetización"

se hacen explícitas, se construye un esquema con veintisiete perspectivas diferentes sobre un mismo personaje -tantas como letras del abecedario (lo que implica un código)-, están todas allí y el lector puede elegir la que le resulte más adecuada, sólo que si elige lo hará en virtud de sus propias necesidades de verosimilitud, nada lo autorizará a

¹²² Como anota Jaime Giordano (1985: 134): "El narrador de *Santa de Gamboa* es omnisciente; el de *El astillero* de Onetti es ignorante y presume de ello, y el de *Morirás lejos* es una síntesis: 'es un narrador conjeturante, pero conjeturante de verdad.'

creer que tiene la certeza de haber dado en el clavo, de haber encontrado un contenido verdadero, único e irrefutable para dicha forma del personaje; lo que muestra que en realidad la acumulación de posibilidades -separadas por una simple disyuntiva "o"- no es más que la exigencia de un procedimiento cuya finalidad es indicar que la forma del personaje está como diluida como posibilidad, que no es otra cosa que posibilidad. (Jitrik 1975: 88-89).

Procedimiento narrativo que se fundamenta en una letra, en una morfología, en una sintaxis. La "o" disyuntiva que vierte, subvierte y revierte no sólo el estatuto del personaje, como indica Jitrik, sino también de todas sus posibilidades de expresión (ensayísticas, históricas, filosóficas, poéticas y, por supuesto, narrativas). El lector, entonces, se encuentra sentado frente a un relato posible.

Con una mirada analítica igualmente procedimental, en el artículo de Margo Glantz "*Morirás lejos: literatura de incisión*" (Glantz 1993: 168-177) se destacan algunas ideas importantes sobre la forma en que la narración está constituida y su significación primordial. La primera de estas ideas es la *incisión*. Margo Glantz la explica como la "hendidura que se hace en algunos cuerpos con instrumento cortante". Y dado que "la fragmentación del texto es la fragmentación de la hipótesis [...] Su ordenación es la incisión" (1979: 168). Las marcas persecutorias están por doquier: en el texto mismo (cada apartado tiene además de un nombre un signo gráfico que indica, que *hiere*) y en las diversas tramas. Inclusive, el olor a vinagre, a decir de Glantz, *incide* en todas las escenas de "Salónica", como también lo hace en la metáfora constante de las cicatrices en el alma "concreta" del pueblo judío en cada una de las diásporas representadas. Además, el proceso de incisión

evidencia la relación entre la materia novelada y la novela misma, la *historia* y el *discurso*, en un sentido narratológico, explica Glantz -quien refiere palabras de Noé Jitrik-, ya que los dos ámbitos, si bien han establecido vasos comunicantes, también implican una transgresión de las fronteras de la ficción.

Es quizá por esto que la autora del *Esguince de cintura* establece el vínculo entre dos aspectos críticos, en un principio, bien diferenciados y luego, por un proceso de implicación y asociación, homologados hasta la confusión: el *nouveau roman*¹²³ francés y la noción teórica del "abismamiento" (*mise en abyme*)¹²⁴ de Gide-Dällenbach.

En *Morirás lejos*, José Emilio Pacheco manifiesta (como alegoría) un juego de espejos narrativos (metaficción) nutrido por el modelo del *Hamlet*¹²⁵ de Shakespeare (Glantz 1994: 232), de la tradición dramática del teatro del Siglo de Oro español y del pastiche quijotesco (donde novela morisca e italiana, teatro y poesía, aventura y doctrina se entrelazan, logrando casi una textura homogénea).

¹²³ "Para darle esa profundidad y esa perspectiva [a la neopicaresca], aunque fuese de manera ilusoria, nació en Francia a partir de 1952 un arte barroco: el del *nouveau roman*. [...] Esta estética novelesca obedece a dos leyes, de una parte, la evocación, la descripción, que intentan quedarse al ras de lo real y traducir las sensaciones sin interpretarlas. De otra, crea, sin embargo, perspectivas en esa realidad, perspectivas que no son del relato tradicional. Albérès 1972: 347.

¹²⁴ "El procedimiento heráldico", como también lo llama Gide y que lo ve en el arte de *Las Meninas*, *Hamlet*, "La caída de la casa Usher" y muchas obras pictóricas y literarias más. El concepto de abismamiento será, conforme lo teoriza Dällenbach, un concepto clave para entender las expresiones barrocas; digamos que el procedimiento ha sido privilegiado por los artistas del barroco transhistórico, como lo hemos definido, y permite además el fenómeno de la redundancia, de la repetición, del bucle o rizo y del, en fin, *ricercare* musical (cfr. Hofstadter 2003: 3-12).

¹²⁵ Todo lo "intempestivo, doloroso y fallido" de la historia se "plasma sobre un rostro" alegórico, "o mejor, en una calavera". Cfr. Benjamin (2006: 383).

Para Margo Glantz, la incisión, la metaficción y la especularidad son categorías que se relacionan tanto en el nivel del discurso como en las manifestaciones de la "personalidad" de los personajes centrales: de eme en *Morirás lejos*, de Drácula en la novela homónima (1897) de Bram Stoker y de *M, el vampiro de Dusseldorf*¹²⁶ (1931) de Fritz Lang, esta última película referida como cita-abismamiento en nuestro texto. La ausencia, o mejor dicho, la no visibilidad (el ocultamiento como técnica defensiva, fórmula del misterio y táctica narrativa) define a los personajes, todos llevados a una dimensión teratológica, propia de un barroquismo.¹²⁷

Por otra parte, la construcción discursiva de *Drácula* (el que incide con los dientes) mediante diarios, cartas, memoranda y periódicos se identifica también con el procedimiento privilegiado de la digresión en la novela.¹²⁸ La reiteración de lugares, ambientes y sujetos enunciados, en ambos casos, más que definir, precisar o aclarar, confunden (no debemos olvidar que la "confusión" en la narración es la vía de aplazamiento y dispersión del sentido): es decir, el sentido se volatiliza, se disgrega, se disemina y todo lo contamina, como el olor a vinagre.

Y finalmente, según Margo Glantz, la novela se va construyendo mediante el binomio muerte-resurrección. Las descripciones de mugre, podredumbre y excremento (huelga decir

¹²⁶ "El film estaba muy alejado de la política y presentaba el asesinato como una psicosis sexual e individual." En esta película Lang trató el tema que dominó su obra: "el de la culpabilidad". "Su asesino [...] aquel solitario acosado [...] parecía más una víctima que un verdugo." (Sadoul 1998: 141-142).

¹²⁷ Cfr. Calabrese (1989), especialmente "Monstruos" y "Las formas informes" en "Inestabilidad y metamorfosis", donde los términos *irregularidad* y *desmesura* son los amos.

¹²⁸ *Vid supra* "2.3 La digresión".

de la masacre histórico-cíclica) en los espacios de la diáspora judía, encuentran su correlato en el discurso en y sobre la Ciudad de México: el aire contaminado y la ponzoña que sus habitantes respiran. (176) La muerte está en todas partes y todo la nombra. No obstante la invocación de la muerte por todo lo que las ideas de "incisión" e inquisición significan para las dos persecuciones (la de eme-Alguien y viceversa), con la Torre de Babel¹²⁹ de fondo, existe la posibilidad de la resurrección, quizá no la resurrección romántica de *Drácula* por el amor, sino una resurrección "apocalíptica e irreversible." (177)

Por su parte, Yvette Jiménez de Báez, Diana Morán y Edith Negrín en "*Morirás lejos*" (Jiménez 1979) abordan por primera vez, a doce años de la primera edición de *Morirás lejos* (1967) (aunque con base en la edición de 1977), de manera rigurosa, sistemática y con alcances totalizadores el relato que nos ocupa. El enfoque crítico utilizado es el que propone "hacer el recorrido de los textos literarios al contexto, mediante un análisis inmanente (en los textos), que confirme o no nuestra hipótesis de que la relación entre ambos es interna, estructural" (Jiménez 1979: 6-7).

La investigación referida considera en sus páginas toda la narrativa de José Emilio Pacheco, lo que constituye un esfuerzo invaluable y una aportación fructífera en torno al universo pachequiano. Tanto así que corona este esfuerzo una extraordinaria cuarta parte llamada "Intratextualidad", donde se

¹²⁹ *Vid infra*. La aproximación de Jiménez de Báez, Morán y Negrín (1979). Véase también *La construcción de la torre de Babel* de Juan Benet, donde se expone el mito de su construcción, el origen de la palabra y las lenguas, a la par de las motivaciones que justifican o no la voluntad sionista para comunicarse con Dios en detrimento de las demás lenguas y pueblos.

abordan las relaciones más íntimas entre las narraciones y los poemas de uno de los poetas contemporáneos que más tiempo y espacio le ha dedicado, por ejemplo, a la Ciudad de México, a la historia y a las catástrofes visibles e invisibles que han sucedido y que están por suceder. Como ha dicho Juan Villoro: "El rostro de la capital se ha transformado [...] Pacheco ha decidido ser un escritor memorioso." (Juan Villoro en Vázquez 1988: 37).

Por otra parte, el estudio que nos ocupa aborda el asunto semántico de *Morirás lejos* desde la trinchera del análisis semiótico-estructural greimasiano. Sus partes ("Tiempo y espacio", "Red actancial" e "Intertextualidad") dan cuenta de ello.

Desde nuestra perspectiva, su mayor aporte es el trabajo sistemático y definitorio de la estructura, las relaciones internas y externas y las fuentes de *Morirás lejos*, en el entendido de que el relato no es ni será una literatura de fácil aproximación. Todo lo contrario, representa para el lector un reto que no siempre estará dispuesto a asumir, no obstante su construcción o intención policiaca que puede atrapar al lector curioso o desocupado.

Ficción e historia traza un camino válido, coherente y estructurado para transitar el laberinto narrativo de la escritura; sin embargo, quizá la ruta semiótica -y no por la semiótica misma, sino por la forma particular de ejercerla- no sea suficiente como para hacernos partícipes de la sensibilidad evocadora del relato en toda su compleja trama textual, debido a que, como anota Arturo Molina: "Morirás lejos es una inversión

de los términos entre historia y ficción, novela en donde el autor es capaz de establecer una lógica textual que permite solucionar por el camino de la escritura la disyuntiva histórica" (1988: 23).

La descripción de la estructura de la novela: los microrrelatos de la ficción y la Historia (y sus entrecruzamientos); las secuencias entrecruzadas a su vez de Salónica, Diáspora, Grossaktion, Totenbuch, Götterdämmerung, Desenlace y Apéndice; las posibilidades en el ámbito de la identidad de los actantes (de eme y Alguien); y las múltiples voces que constituyen a los narradores (y las relaciones con el lector); todo esto hace de *Ficción e historia* un documento invaluable dentro de la historia crítica que *Morirás lejos* lleva consigo.

A continuación transcribimos un cuadro que a nuestro juicio permite entender la estructura general de la novela (176).

Parte I (r1)	S1: Salónica		r1: Salónica
Parte II (r2, r1)	S2: Diáspora		r2: Diáspora
	S3: Grossaktion		r2: Totenbuch r1: Salónica
	S4: Totenbuch		r2: Grossaktion r1: Salónica
	S5: Götterdämmerung		r2: Götterdämmerung r1: Salónica
Parte III (r1)	S6: Desenlace		r1: Salónica (implícitamente)
	S7: Apéndice		

r1: relato 1, de la ficción.
r2: relato 2, de la Historia.
S: segmentos

Pero esta estructura es solamente el inicio de la aventura de la lectura. *Ficción e historia* profundiza más adelante en, por ejemplo, el espacio y el tiempo, donde se dice que *Morirás lejos* es más "espacializada" que "temporalizada", "en tanto que el

funcionamiento de los juegos de espacio es [...] bastante complejo en relación al de los juegos temporales" (1979: 195).¹³⁰ Esto es cierto en alguna medida, pero la densidad que tiene el relato se manifiesta ya en su título-cita-epígrafe, "*Morirás lejos. Conmigo llevo la tierra y la muerte*", tiene la implicación además del espacio recorrido de la tierra natal a cualquier otra tierra lejana, la del tiempo que transcurre entre un evento y otro, entre el nacimiento y la muerte; y esta perspectiva se manifiesta en todo el relato. Más adelante abordaremos este problema, pero dejemos constancia de que nuestra interpretación nos lleva por otros derroteros críticos.

Como ya hemos anotado, la perspectiva semiótico-estructural está presente en este estudio y es en el apartado de la "Red actancial" donde recae el grueso del análisis de la novela. Esta sección aborda las relaciones narrativas ancladas en la presencia de los actantes *eme* y *Alguien*, quienes cumplen funciones, desempeñan actitudes y trascienden el ámbito denotativo (espacio-temporal) para lograr un sistema fragmentario e intertextual de significación (212-243).

El estudio analiza algunos problemas del desarrollo de la narración, como la metanarratividad (del abismamiento temático y técnico) y de la relación lectura-escritura que se evidencia en la experiencia lectora; el predominio de los "espacios cerrados, asfixiantes; espacios complicados con la imagen laberíntica de

¹³⁰ Raúl Dorra confirma esta noción aunque en un contexto limitado, el de "la materialidad de la escritura" (92-104), donde expresa sus opiniones sobre el texto en la página, siguiendo la propuesta de Jitrik (1973); cfr. pp. 94-94 o bien la idea de "situar todo este texto [*Morirás lejos*] en un panel [...] destrozando todo el libro tal como está encuadernado [...] advertiríamos la distribución de la escritura que es de una gran variedad" (Jitrik en Dorra: 1986: 101); aunque con cierta timidez afirma en otro momento: "Pero si *Morirás lejos* es escritura en el espacio, es también, aunque en menor medida, escritura en el tiempo." (102)

las cajas chinas" (Jiménez de Báez 1979: 211) que, no obstante, mediante la salida final de esos espacios por parte de un personaje, sugiere algo de esperanza; "la técnica del montaje paralelo que estructura la novela"¹³¹ creando el efecto de simultaneidad, "la instauración dominante del presente" (212); la subordinación del microrrelato de la ficción (r1) al de la Historia (r2), donde el estudio general pasa a explicarla mediante otro aspecto semántico: la "red actancial".

El primer aspecto que se aclara en la red actancial es el de la identificación de los narradores. Un narrador (N1) es quien asume la función de contar todo en r1, con su propia voz u otras instancias narradoras. Un segundo aspecto es el de las diferentes maneras en que "sabemos" lo que la novela relata. Se aclara la presencia de un narrador-lector que opera en los grandes espacios de indeterminación que el narrador omnividente permite, y que sin duda complejiza el proceso de significación de la novela: el lector "real" se enfrenta a cuestionamientos y diálogos hechos por el narrador-lector a título personal, relativizando la importancia de ciertos hechos o del énfasis en los hechos por parte del narrador dominante:

-No filosofe, no poetice. Díganos de una vez por todas quién es eme, qué pasará con eme, quién es usted, qué está haciendo en el parque...

-Bien, es hora de continuar, el momento se acerca, entonces: (Pacheco 1993: 116)

¹³¹ Cfr. Jiménez de Báez (1979: 212, 276-279), donde se aborda el cine como referencia para la construcción técnica de la narración (montaje), como fuente temática y como objeto de la intertextualidad manifiesta en *Morirás lejos*. Para un acercamiento a la definición de montaje cinematográfico, véase: Aumont et al. (1983: 53-88); Jurgenson y Brunet (1992: 17-35); en Delgado Velázquez (2009) se define como "la fragmentación unificada por medio del punto de vista del creador", en el contexto de un cine influido por el teatro (Brecht en particular). Para una comprensión del cine alemán de los años veinte, véase Sadoul (1998: 122-146): "Siegfried Kracauer observó acertadamente que *Caligari* había abierto una 'procesión de tiranos'" (128).

El análisis revela al narrador-actante que, a decir de las investigadoras, logra cierta identificación con el actante Alguien, y no así con el actante eme.

El análisis semiótico le da el estatus de actante a Alguien y a eme. Aquél, el hombre sentado en la banca del parque cumple ciertas funciones actanciales o, mejor dicho, parece ser que tiene diversas identidades; desde la de obrero calificado, hasta la de escritor aficionado o dramaturgo frustrado, pasando por padre, amante o detective. Todas estas posibles funciones, inscritas en el microrrelato de la ficción, constituyen la no-personalidad del actante: "Alguien [...] tiene función bivalente: es todos y es uno" (224); no obstante la indeterminación de su identidad, el Alguien de la hipótesis [u] es mayormente significativa: el dramaturgo frustrado piensa en "Salónica", una obrita que, por su trama, incide, hiere, directamente al microrrelato de la historia, constituyendo, además, una correlación con *Morirás lejos*: también la "Salónica" del dramaturgo frustrado trata las relaciones desde la "oposición dominador/dominado", "opera la permutación de identidad entre los actantes", "predomina la dinámica del cerco", y "un sentido ético de culpa" (225).

"Ahora bien, si las alternativas de Alguien se dan en r1, las de eme figuran [...] en r2, en el segmento 'Totenbuch'. A partir de aquí, el juego de identidades, como en el caso de Alguien, gravita en torno de ser todos y ser uno" (227). Es el apóstol de la medicina futura, el líder de un campo de exterminio, el técnico de la solución final, el escriba de Hitler o el mismo Adolf Hitler. Esto en cuanto a las

posibilidades de eme en 'Totenbuch', sin considerar lo que su nombre, eme, pueda significar: el mal, la muerte, lo macabro, el inicio de una casta o la letra que cada uno lleva impresa en la mano. Porque fatalmente, y es algo en lo que se debe insistir,

La novela realiza el <<eterno ahora>>; todos sus episodios no son sino repeticiones arquetípicas que constituyen la abolición de la historia rectilínea al mostrárnosla, con un gran sentimiento de terribilidad, como historia ejemplar que se repetirá. El mito de Odín es un paradigma del lado oscuro y siniestro del hombre, del hombre que vive siempre <<prisionero de sus propias intuiciones arquetípicas>>. (Soto 1974: 370)

Por su parte, Raúl Dorra publicó en 1986 *La literatura puesta en juego*. El libro está organizado en tres grandes capítulos: el primero asume la responsabilidad de preguntarse sobre la naturaleza de la literatura y su proceso constitutivo. El segundo, "La dialéctica literatura-testimonio", incide sobre las naturalezas complementarias de *Morirás lejos*, sobre el carácter de la ficción y el de la historia como fuentes y destino tanto de la escritura como de los procedimientos de la misma. En el tercero ("El tema del sujeto y el tema del relato") se tejen las reflexiones de los capítulos precedentes con la naturaleza autotélica, con el carácter del abismamiento y los procedimientos que operan en la gestación del relato: gestación que se cumple en cada lectura, en cada lector.

Según Dorra, *Morirás lejos* se inscribe en una tradición. En la tradición de la ruptura paciana de la que ya hemos hablado.¹³² De la literatura que le exige al lector participar de la lectura provocativa y que si decide no hacerlo, perderá su condición de

¹³² Vid supra: "1.3 La cosmovisión barroca".

lector. Los nombres que Dorra asocia desde la primera página del libro con la novela de José Emilio Pacheco son los de Maurice Blanchot, Stéphane Mallarmé y Marcel Proust, Rainer María Rilke, Franz Kafka y James Joyce, Antonin Artaud y Jorge Luis Borges. Y a lo largo del estudio se sumarán otros nombres en esta tradición, como pueden serlo Paul Valéry y Macedonio Fernández.

Pero ¿cuál es la calidad o calidades de esta tradición? Quizá sea, en primer lugar la calidad de la búsqueda expresiva. ¿Cómo decir lo mil veces dicho?, cómo decir lo inefable. Y en este sentido otra calidad asociada es la del lenguaje poético, entendido de manera amplia como el lenguaje organizado que desestabiliza el código propio de la lengua.

La frase "poner en crisis" no es una frase que comúnmente suscriba, pero da una idea inicial de lo que *Morirás lejos* significa. Como consecuencia asumimos para nuestro trabajo lo que el investigador asevera para el suyo: "no será otra cosa que una lectura" (1986: 13), más exactamente, será una interpretación.

En "La literatura puesta en juego" (7-84) el crítico argentino instala sus ideas en un aparato crítico de excepción, por la sencilla razón de que la materia de sus desvelos es excepcional y ex-céntrica si nos atenemos a la terminología neobarroca de Calabrese. *Morirás lejos* es una excepción dentro de la ley literaria, de existir algo como eso de manera asequible. Pero lo importante es la manera en que se destaca la narración como una manifestación lingüística, pero sobre todo

poética. Como sabemos desde Aristóteles, y así lo ve Dorra, el lenguaje poético es un lenguaje de excepción.¹³³

En este sentido se asegura lo que en otros capítulos se analizará: la afirmación de que en el volumen de Pacheco lo que se manifiesta es la literatura y sus reflexiones internas; la palabra es su objeto y su método es la duda (1986: 19). En este sentido, la dimensión filosófica o de la filosofía del lenguaje, si se quiere, trasciende los territorios de la historia como testimonio.

Dorra expone además el problema de la selección o no de las opciones planteadas por el texto, así como su mecanismo. En lugar de construcción, se tiene el proceso inverso, el de la desconstrucción, es decir,

el desmontaje del mecanismo constructivo y la exhibición de las piezas que constituyen su materia prima. Esta sería en suma, una operación metalingüística encaminada a observar el aparato generador de los enunciados de la lengua. (1986: 25)

Sin soslayar la interpretación dual de la ficción y la Historia como categorías que "organizan" el texto, Dorra se sumerge en el territorio de los procesos más fecundos de la interpretación de la excepción lingüística, por lo tanto poética y narrativa, mediante posibles respuestas a la gran pregunta del quehacer literario: "¿Qué es la literatura?" (1986: 43-84) y que *Morirás lejos* le ayuda a esbozar.

En el segundo capítulo, "La dialéctica literatura-testimonio", se dedica a leer a Maurice Blanchot para asegurarnos con él que "El relato no es la relación de un

¹³³ Cfr. *Lingüística y poética* de Roman Jakobson (1988) y *Structure du langage poétique*. París. Flammarion, de Jean Cohen (1966), en quienes se basa fundamentalmente Dorra.

acontecimiento, sino ese mismo acontecimiento". Idea que catapulta toda reflexión sobre *Morirás lejos* como libro que cuenta una historia para convertirla en objeto de sí mismo, con implicaciones críticas que ya se han delineado, como la metaficción, el abismamiento y la intertextualidad¹³⁴ y, por qué no, la ironía como la plantea Paul de Man.¹³⁵

Raúl Dorra usa el término *fábula* para hablar del "relato de la ficción" e *historia* para todo aquello que "suele entenderse como historia real, es decir, el conjunto de hechos que caen bajo el dominio de la ciencia historiográfica"; bajo el entendido que "llamamos 'narración' al nivel del discurso [...:] 'narración', en este caso, tiene para nosotros el valor específico de discurso narrativo" (88); es decir, la narración es un tipo de discurso, y dada su cadena de dependencia semántica, implica un proceso; mientras que por relato entiende "la totalidad del proceso que relaciona la narración con la fábula." Y el proceso implica más que la suma de narración y fábula, implica una articulación. (89) Estas categorías, en opinión de Dorra, son puestas en crisis por *Morirás lejos*. ¿Por qué?

En parte, porque el relato vuelve sobre sí permanentemente. Se evoca, se contradice, se anuncia, en suma, refuerza la

¹³⁴ No olvidemos que el relato es "un esfuerzo de fijar mediante un architexto la diáspora (o dispersión) de centenares de textos que confluyen aquí (Rivera 1979: 42).

¹³⁵ La ironía entendida como el recurso del anacoluto o parábasis, que "es la interrupción de un discurso en virtud de un desplazamiento en el registro retórico" o bien, a propósito de Schlegel, a quien sigue Paul de Man: "La ironía no es sólo una interrupción; es [...], nos dice, una 'permanente parábasis', parábasis no sólo en un punto sino en todos los puntos, que es la forma como él define la poesía: la ironía está por todas partes, la narrativa puede ser interrumpida por cualquier lugar". Paul de Man completa y problematiza la definición: "nosotros diríamos que la ironía es la permanente parábasis de la alegoría de los tropos [...] La alegoría de los tropos tiene su propia coherencia narrativa, su propia sistematicidad, y es tal coherencia, tal sistematicidad, la que la ironía interrumpe, altera." (De Man 1996: 17-18)

vulnerabilidad de la palabra. Una manera que destaca para reforzarse en la alegoría que significan los ideogramas de cada una de las secuencias que organizan el relato. Un ejemplo solamente: "El ideograma que preside la sección SALÓNICA representa la lucha entre los hombres y esa lucha está alegorizada a lo largo de la sección (es la lucha entre Alguien y eme) y constituye, desde luego, el tema de la obra" (1986: 105)¹³⁶

Noé Jitrik -vuelve Dorra a *Apuntes de clase*- habló del "efecto de fragmentación" de esta escritura que incorporamos visualmente y cuya imagen podemos "definir como una suerte de espejo roto", una unidad estallada que puede situarse al comienzo o al final, es decir, antes o después del estallido [...] La imagen del "espejo roto" es entonces la imagen de la escritura: unidad perdida, violentada. Sin embargo, este "espejo roto" es metáfora del cuerpo, tanto del cuerpo físico como del cuerpo social. (1986: 117-118)

La creación de esta imagen, la del relato como un espejo roto y como cuerpo -físico y social- desmembrado, es una poderosa herramienta para ver el texto, pero desafortunadamente opaca la noción fundamental de proceso, por lo que debemos ser precavidos al respecto.

Pese a ello y a la legitimidad que Dorra le otorga a la noción del espejo roto en un primer momento, poco a poco se aleja de ella y va cimentando el terreno para comprender lo que para nosotros es más cierto: "La escritura de *Morirás lejos* se construye como -y avanza hacia- una negación" (199), "se hace destruyéndose" (Oquendo 1968: 96), es presencia de la ausencia, poder de la palabra desvalida, cancelación de toda posibilidad de significado e imposibilidad de cambiar o impedir cualquier

¹³⁶ Para tener una aproximación a las significaciones de cada uno de los ideogramas, véase Jiménez de Báez, "Lenguaje iconográfico", (1979:248-253) y Dorra (1986: 105-107).

tipo de catástrofe. La estructura de *Morirás lejos*, dice Dorra, "está hecha de circularidades, repliegues, paralelismos, oposiciones". (200)

Finalmente, en "El tema del sujeto y el tema del relato", integrado por "Quién (me) cuenta" y "... esta historia" aborda la comparación entre las dos versiones (1967, 1977) de *Morirás lejos*, y lo resume diciendo que hay un "desplazamiento en dos direcciones convergentes: hacia una simplificación del enunciado y hacia una politización del texto." Pero quizá más importante para nosotros es abundar en el sujeto de la enunciación, y más que profundizar en él, conocer la manera en que enuncia lo que dice, sobre todo si acordamos con Dorra que el hombre está *fundado* en el lenguaje. (226)

Ese que cuenta, el narrador,

con eme y Alguien, forman un 'trío de dos'. Pero todavía esos *dos* componen, como si se tratara de un ideograma, una figura reversible, un dibujo que puede empezar a recorrerse desde cualquier extremo pues se llega siempre al mismo punto. Eme y Alguien, siendo ambos el narrador, no son en última instancia, sino una unidad desdoblada: destinador y destinatario a la vez de la narración. (1986: 228)

En este sentido, Dorra plantea la dinámica del bucle, en el sentido del bucle extraño de Hofstadter¹³⁷ que vuelve a sí mismo en unos pocos pasos mediante un sistema de pliegues o, si se prefiere, en un mecanismo de *reversibilidad duplicada* "(de sujeto a objeto y de objeto a sujeto) para llegar al mismo destino". (230)

¹³⁷ Cfr. Hofstadter (2003: 12): "El fenómeno del bucle extraño ocurre cada vez que, habiendo hecho hacia arriba (o hacia abajo) un movimiento a través de los niveles de un sistema jerárquico dado, nos encontramos inopinadamente de vuelta en el punto de partida."

Por otro lado, el crítico anuncia la parodia que constituye la mención explícita del "narrador omnividente" en el relato; parodia que se convierte en sátira de un lenguaje especializado, desatando un juego de juegos (237).¹³⁸ De la misma manera que pone en evidencia el mecanismo de embragues fundado en la dinámica de los pronombres (yo, él) que establece el proceso de búsqueda del *tú* mediante un gran diálogo. Porque el "yo de la enunciación es el lugar o la instancia de un proceso sin cierre; el sujeto es un movimiento in-finito" (260).

En suma,

El sujeto de la enunciación más que un sujeto recortado es una instancia y esa instancia es un proceso de desplazamientos y transformaciones. Dicho proceso no tiene término porque se abre en cada acto de lectura. Ello supone afirmar que el sujeto-instancia-proceso no es un constituyente-de sino un constituido-por el texto. (263).

Las ideas y argumentos de Raúl Dorra respecto a *Morirás lejos* conforman un tejido crítico muy útil para comprender, por un lado, los elementos del relato y sus relaciones, pero sobre todo ayuda a entender la dinámica del texto como sujeto de la escritura y los procesos de ésta para encontrar un *tú*, una *otredad* constituida tanto por el lector implicado en la escritura como por el lector que vive fuera de la diégesis que hace posible las significaciones.

¹³⁸ "La pretensión objetiva y la saturación informativa parecieran parodiar no sólo la manipulación de la historiografía, sino también la retórica "experimental" de la novela naturalista. Se duda de la veracidad del documento desde el primer material testimonial que presenta, la historia de la destrucción de Jerusalén contada por Flavio Josefo..." (Zanetti [Consulta 2010])

3.2 La operación neobarroca en *Morirás lejos*

3.2.1 Pliegue-digresión-pliegue

Morirás lejos (ML) propone un reto al lector crítico, reto que en nuestro caso se asume con una propuesta de interpretación neobarroca del texto. El marco general lo establecen los conceptos de pliegue y digresión que hemos dejado establecidos y cuáles pueden ser sus alcances para ML. Dentro de este marco operan, es decir, suceden, otros fenómenos textuales también descritos, aunque sea parcialmente, en la textura narrativa: nos referimos a la cita neobarroca y a la presencia de lo monstruoso.

La primera cita "simple" de ML es la siguiente:

Morirás lejos. Conmigo llevo la tierra y la muerte
(1993: 7).

Esta referencia es el epígrafe del relato. Epígrafe que muestra y oculta simultáneamente un posible sentido. "*Morirás lejos*" son las palabras de Séneca que Francisco de Quevedo glosa en *De los remedios de cualquier fortuna. Desdichas que consuela Lucio Aneo Séneca* (2003 [1699]: 133-134); mientras que "Conmigo llevo la tierra y la muerte" son parte de la glosa que Quevedo hace a las palabras de Séneca, veamos su texto:

Morirás lejos. En cualquier parte ay camino para el sepulcro. *Morirás lejos*. Yo estoy dispuesto a pagar lo que debo: vea el acreedor donde me llama. *Morirás lejos*. Ninguna Patria es ajena al muerto. *Morirás lejos*. No es más pesado el sueño fuera, que en casa. *Morirás lejos*. Esto es llegar sin viático a la Patria. (En Quevedo 1699: 133)

En adelante, Quevedo lo glosa mediante recursos de escritura semejantes; la oración "Morirás lejos" abre a manera de sentencia cada una de sus glosas. Leamos algunas que parece pertinente tener presentes:

Morirás lejos. Fuera desdicha, si en mi casa pudiera escusar el morir. *Morirás lejos.* La otra vida dista igualmente de todas partes [...] *Morirás lejos.* Esto tiene la muerte, que siendo partida, no se camina; y siendo jornada, es igual desde cualquier parte [...] *Morirás lejos.* Conmigo llevo la tierra, y la muerte [...] *Morirás lejos.* El mundo es punto, la vida instante; ¿quien, si no es loco, hallará distancias en un punto? ¿Quién hallará espacios en un momento, si es cuerdo? Sólo muere lexos, el que en su propia casa se persuade, que está lexos su muerte. (Quevedo 1699: 133-134)

Sirvan estas transcripciones para entender que la escritura en *ML* responde a una tradición. En primer momento a la tradición senequista (estoica) que posiblemente influyó al primer cristianismo y en un segundo momento a la tradición de la manera de escribir del Barroco español. El epígrafe está conformado por una sentencia y su glosa, formas vinculadas por un punto de inflexión que la morfología describe como punto. Este punto es el *embrague* del epígrafe, pero también el de los textos de Séneca y Quevedo. Este rasgo morfológico hace posible, como en la mónada, un primer pliegue. Desde este ángulo, *Morirás lejos*, como título, es la sustancia mínima en un universo extratextual, que dentro de sus fronteras acontecerá la alegoría textual. Mientas que una segunda capa de pliegues o repliegues, si se prefiere, serán las yuxtaposiciones de las Salónicas con las Diásporas, las Grossaktion, los Totenbuch.

Un asunto que destaca de la glosa general de Quevedo es la relación espaciotemporal que establece de manera explícita; en un primer momento parece que la sentencia "Morirás lejos" alude

sólo a la dimensión espacial, pero Quevedo intuye y manifiesta también la dimensión temporal de la sentencia: "El mundo es punto, la vida instantánea". *Morir lejos* es "vivir" en el tiempo. Y completa la intuición al afirmar que sólo muere "lexos" quien se engaña pensando que vivirá mucho tiempo, "que está lexos su muerte."

Estas reflexiones glosadas aparecen yuxtapuestas, unidas y separadas a un tiempo por un punto y seguido, en una simetría paratáctica¹³⁹ que vincula la sentencia de la latinidad clásica, el ritmo de la poesía barroca y lo que ahora entenderíamos como una manera del ensayo, una exposición libre del pensamiento. No abundaremos en ello, aunque si consideramos el bloque narrativo: "Esto tiene la muerte, que siendo partida, no se camina; y siendo jornada, es igual desde cualquier parte" delinea un ritmo y una concisión también manifiestos en el texto de Pacheco.

La yuxtaposición de fuentes y discursos de diversos géneros convergen en un nuevo contexto discursivo. La idea de "género" como tal *degeneró* en *ML*.¹⁴⁰ Mucho se ha insistido en el uso constante que hace la narración de Pacheco de citas

¹³⁹ La parataxis es "la relación que priva entre las oraciones que se yuxtaponen sin que entre ellas exista subordinación [...] es decir, es la relación que liga entre sí a las oraciones coordinadas". La *Retórica* del Grupo M "considera que la parataxis es una *metatasa*, es decir, una *figura* de construcción, una variedad del *asíndeton* o disyunción" (Beristáin *Op. cit.*, "Parataxis": 384). Cfr. También "¿Metáfora o parataxis? Instrucciones para una poetología" de Evodio Escalante (2005: 87-106), donde se sostiene entre otras cosas, que "es la parataxis la que hace posible la metáfora y no al revés" (106), entendida aquella en el nivel sintáctico más que semántico, como disociación, yuxtaposición, que tiene el poder de romper con la sucesividad del lenguaje, con su causalidad trascendente, con "la esencia subordinante" de la sintaxis. "En este contexto, tendría que decirse que la parataxis sería el nombre de este retorno de lo reprimido que aflora en los terrenos del poema para combatir o neutralizar la linealidad de la sintaxis subordinante" (100), estatuto de la parataxis que el artículo sustenta en el Mandelstam de Dante y de los Adorno y Heidegger de Hölderlin.

¹⁴⁰ Entiéndase la degeneración por aquello que no corresponde "a su primera calidad o a su primitivo valor o estado", según el DRAE y según su estatuto paratextual de novela.

testimoniales, fílmicas y pictóricas; de alegorías y símbolos,¹⁴¹ sin mencionar la cita primigenia (doble) que constituye el título y el epígrafe, como hemos visto.

Pero debemos decir que *ML* es, en principio, una escritura hecha *libro*; y es un libro *transformado* (en su segunda edición). *ML* conforma una subjetividad; mejor dicho, constituye una *suma* de subjetividades (como las de Séneca y Quevedo, sólo para comenzar) y de voces; integra paratácticamente su afirmación y su negación; revela el poder de la palabra y su inocuidad *al mismo tiempo*. La narración hace posible la simultaneidad de la palabra, pero no puede impedir que suceda nuevamente una Shoá, un holocausto, una catástrofe. *ML* lleva consigo la tierra y la muerte; lleva consigo por lo tanto la tierra de los judíos y los gentiles y lleva la muerte que traemos *todos* a costas. La dimensión de la muerte y el exilio bajo esta óptica afecta, y más eso, define temática y trascendentalmente la vida humana: la del judío y la del nazi, la del desempleado, del dramaturgo y del enamorado, la de quien persigue, la de quien es perseguido (lo que constituye una cuestión de tiempo y una poética del tiempo trágico).

La dimensión temporal de *ML* está alegorizada en el espacio de la narración. No es difícil imaginar un escenario o un emblema donde un personaje "Con los dedos anular e índice entreabre la persiana metálica" (Pacheco 1993: 11) para revelarnos lo que ve: un parque con pozo y torre y "el mismo hombre de ayer", "sentado en la misma banca leyendo la misma sección, 'El aviso oportuno', del mismo periódico: *El*

¹⁴¹ Vid supra: "3.1 El estado de la cuestión"; cfr. "III. Morirás lejos" en *Ficción e historia. La narrativa de José Emilio Pacheco* (1979).

Universal." (1993: 11) Esta escena es clave para entender los procedimientos semánticos en un personaje (eme) o personajes (eme y "el mismo hombre") y el procedimiento primigenio de la digresión. De manera semejante a como hemos afirmado que *Farabeuf* es una gran digresión entre un "¿Recuerdas?" en la primera página del relato y un "¿Recuerdas?" en la última, podemos asegurar que del comienzo textual de *ML* podríamos saltar la lectura a la página 148, donde se dice:

Aunque han transcurrido sólo algunos minutos entre el instante en que eme entreabrió un leve sector de la persiana -es decir, entre el comienzo de las hipótesis y la inminencia de los desenlaces- eme ya sabe que algo definitivo se gesta. (148)

Los minutos transcurridos son la materia textual del relato, que coincide con una primera digresión. Es decir, la digresión es el relato; sin ella, desde las hipótesis hasta los desenlaces, el relato podría ceñirse a unas siete u ocho páginas quizá sin sentido. Una primera certeza es: *ML* es una gran digresión. Porque lo único cierto, al parecer, es dicha situación primigenia, la de las persianas entreabiertas por eme con la mano derecha.

Si el curioso lector se detiene a pensar en la manera de abrir la persiana a la que recurre el personaje inicial que no sabemos aún quién es, se percatará de que es una maniobra muy difícil de realizar. Para esa operación tal vez sea más conveniente utilizar los dedos pulgar e índice. ¿Por qué entonces el personaje usa los dedos anular e índice? Una respuesta está en la descripción de la "Patología de eme según sus gestos", que dice:

La utilización de los dedos anular e índice para abrir la persiana -en vez del pulgar como punto de apoyo y el índice como palanca- corresponde a una voluntad de ser único, a un muy arraigado sentimiento de poder (1993: 99).

Respuesta verosímil, aunque creemos que es sólo una entre muchas posibles en las que el relato no abunda, y que el lector debe valorar conforme a su experiencia lectora y de vida. Lo importante, no obstante es, para nosotros, observar cómo el significado de este tipo de detalles se pliega en una primera instancia y luego se despliega, se revela lo que estaba oculto. Los pliegues, en todo caso, son una forma de la digresión, pero no sólo eso, como veremos en otros ejemplos.

Morirás lejos es un sistema complejo de pliegues que conforman una gran "réplica a la historia" y una "súplica urgente"; no obstante para el lector, *ML* no es un panfleto ni una diatriba: de alguna manera es una "invención" fruto del "ingenio", por los procedimientos de "cancelación" o "postergamiento" del discurso por parte de un lector implícito, por ejemplo en las Salónicas del Totenbuch: "Por favor calle o cambie de tema". "Mejor guarde silencio. Nada, repito: nada puede expresar lo que fueron los campos." O "-Usted no puede recordar, no puede imaginar.") (1979: 94-95). Tal invención, me parece, se puede explicar por su tejido sintáctico-semántico que se factura como un sistema de pliegues.

No dejaremos de insistir en que *ML* obedece a la lógica de la digresión, como lo hemos visto en el ejemplo de la suspensión del discurso (*vid supra*). La demora constante del sentido y de certeza epistemológica, histórica e incluso ficcional obedece a una razón discursiva (la desviación del curso natural de lo

dicho) y a la legitimidad del narrador: ¿sabe de lo que habla?, ¿el tema le incumbe?; y de ser así, ¿para qué contarlo si en poco tiempo el mundo estará ocupado en otros asuntos? El intento de la narración por evadir o vencer la resistencia del lector implícito (y del lector histórico) se trama desde la construcción de un delta de infinitos brazos que permite que las aguas del sentido lleguen a su destino.

Ante lo que se revela desde la perspectiva del uso de la digresión como método, una clave posible de interpretación es tratar de responder el inalcanzable "para qué" del texto mediante el "cómo": ¿para qué escribir sobre un tema incomprensible, inédito y lejano en el tiempo y en el espacio?; y una vez que decide intentarlo, ¿cómo es que se hace, cómo es que debe hacerse? La senda que cruza invariablemente la digresión retórica es la ruta infinita del pliegue.

Una posible clave de interpretación de *Morirás lejos* está en el discurso y la podemos encontrar en el uso de una letra como función narrativa, en el procedimiento de la conjunción disyuntiva "o".¹⁴²

La [o] asume la responsabilidad de ser el punto de inflexión del pliegue, aunque no el único, como hemos visto: es el gozne que hace posible el claroscuro y la indeterminación del sentido en el texto; sin ella, sin la conjunción [o], la textura

¹⁴² Según el *Diccionario panhispánico de dudas*, la [o] es una "Conjunción coordinante que tiene valor disyuntivo cuando expresa alternativa entre dos opciones [...] Otras veces expresa equivalencia [...]. También se usa para coordinar los dos últimos elementos de una ejemplificación no exhaustiva, con un valor de adición semejante al de la conjunción y [...] A menudo la disyuntiva que plantea esta conjunción no es excluyente, sino que expresa conjuntamente adición y alternativa" (DPD 2005: 466). Esto lo debemos tener presente; aunque el uso de la [o] con "valor disyuntivo" puede ser dominante, en una primera lectura, como veremos a continuación, no siempre es así. Y su valor disyuntivo se transforma en un valor sumativo, a semejanza de la conjunción copulativa [y].

sería improbable como la conocemos. Sobre ésta [o] recae también la carga del universo y de la diferencia: del universo porque hace posible que cada disyuntiva sea verosímil y completa; y de la diferencia, porque al multiplicarse las formas, una sola interpretación se hace improbable; en suma, hace que esta escritura sea simultáneamente una unidad en su actualidad y una diversidad en sus posibilidades. Su función es entonces, desde la óptica deleuziana, distinguir, aislar, crear una "diferencia que no cesa de desplegarse y replegarse..."; no despliega una posibilidad narrativa o histórica sin replegar otra "en una coextensividad del desvelamiento y del velamiento" (Deleuze 1989: 45).

En ocasiones la frase disyuntiva se urde con claridad, principalmente en las Salónicas de todo el texto, o bien de manera menos evidente se teje al interior de algunos de los otros apartados, o incluso en su interrelación cada vez más compleja conforme se avanza en la lectura. Incluso, en ocasiones, como veremos en adelante, la letra [o] deja de funcionar como disyunción -en el sentido morfológico- y se transforma en un gozne que vincula, que suma, que equipara e iguala.¹⁴³

Las diecisiete Salónicas que integran el dúo Salónica-Diáspora son el ejemplo más contundente del procedimiento pliegue-despliegue mediante la disyunción [o]. *Alguien* es un desempleado ([a]: 12) que busca en el *mismo* periódico oportunidades de empleo; o *Alguien* es un delincuente sexual que ante la posibilidad de ser interrogado respondería con "una

¹⁴³ Véase 3.2.1, en particular a las implicaciones de [o] en "Götterdämmerung" (128-148) en *ML*.

historia similar a la supuesta en el inciso a;" o bien respondería con una defensa en torno a la libertad de tránsito; o "acaso el descubrimiento fraternal de que lector (el del *mismo* periódico) y cuidador (del parque) comparten los mismos hábitos." Así, "quien observe el asedio en la banca" del parque "se formulará la hipótesis a, en cierto modo la más creíble y la que a *usted* y a mí puede afectarnos", precisa el narrador (1993: 18). Lo que vemos en estas primeras hipótesis [a] y [b] es un primer pliegue que revela un posibilidad para enseguida presentar la otra no mediante la cancelación, sino mediante una nueva posibilidad, un repliegue. Pero en [b] existe la opción de un nuevo pliegue mediante la idea de que [b] (delincuente sexual) contiene a [a] (desempleado) como simulación; pero esta hipótesis, a su vez, se repliega y despliega la nueva hipótesis de la simulación con la disyuntiva de la empatía Alguien-cuidador. El sistema de disyunciones es el de pliegues que ocultan (posibilidades expresadas) y revelan (una nueva hipótesis, una nueva posibilidad). Lo importante es reconocer que este procedimiento no cancela ninguna historia, sólo las inhibe parcialmente para darle cabida a una nueva en la secuencia de la lectoescritura. Para recurrir a la metáfora del libro, es como pasar la página: este hecho no cancela el significado de lo previamente dicho ni elimina las páginas previas.

En esta misma serie de Salónicas, Alguien es [c], "un padre que ha perdido a su hijo", pero que "surge la molestia del equívoco" en algún "espectador que pretenda ver en el inconsolable" padre "al protagonista de la hipótesis" [b] (el

delincuente sexual, que a la vez contiene, parcialmente a [a]. En [d] es el amante de una mujer que cruzará por el parque, a la vez con una serie de posibilidades en su historia (1993: 23-25), que podría ser determinante para entender, al menos, la anécdota. En [e], un nostálgico frente al parque, frente a la torre que "parodia" la torre de Babel, que durante años no se apareció en el parque ("¿o apareció, o estaba sin ser visto, o ha estado siempre en la banca?" (1993: 27), induce a la duda un narrador en nota a pie). En [f], que es una alucinación (¿de quién?): no hay nadie en el parque. (1993: 28) La hipótesis [g] es la de un detective privado, a su vez con varias hipótesis. Mientras que en [h] no hay bancas ni chopos, sólo eme que mira tras las persianas (discreta hipótesis que nos hace volver a la escena inicial). En [i], se dice que no hay nadie tras las persianas, eme, "efectivamente, murió hace más de veinte años" (1993: 35). Se dice en [j] que el vigilante no es eme, es un mito. En [k] "El pozo no existe, el parque no existe, la ciudad no existe." (1993: 36)

Hagamos una pausa y analicemos esta última hipótesis mediante la siguiente, la hipótesis [l], donde se asegura que todo existe, excepto que "las persianas de la casa 1939 no están entreabiertas." (1993: 37) La revelación de cada una de las hipótesis ensombrece a las otras provocando un juego de luces y sombras lógico-narrativo; aunque desde [f] ha habido propuestas de cancelaciones parciales, es hasta la posibilidad [k] cuando el juego asume, paradójicamente, una *responsabilidad anárquica*, por decirlo mediante una aporía, e intenta borrar todo con un laconismo expectante. Es en la hipótesis [l] donde se restituye

la otra responsabilidad del texto de continuar, pero ahora la lectura sucede con mayor claridad, con una *mayor certeza de la incertidumbre*¹⁴⁴ que plantea la narración.

Por supuesto que cada hipótesis o juego de hipótesis que se despliegan y repliegan para revelar una nueva posibilidad merece ser observada en detalle para precisar qué es lo que se oculta y qué es lo que se manifiesta como verdadero. Pero consideramos importante regresar (replegarnos) a la primera hipótesis para detallar un proceso discursivo que se presenta cada vez con mayor regularidad: nos referimos a la confusión que se genera en el texto ante la violenta inserción de la esfera de las acciones o pensamientos de eme en la de Alguien.

Mientras se lee lo que aparece como el final de la hipótesis [a]: "En el hombre, antes sereno..." lee la "misma sección de *El Universal*" que tiene "en las manos": "para que eme lo sienta y lo mire como un perseguidor -a él, tan ajeno a la historia de eme-" (1993: 14). En adelante y en lo que resta del párrafo el discurso abunda en un dibujo parcial del eme, otrora, perseguidor y torturador. En estas líneas, eme, "nostálgico, primero vivisecciona [a los azotadores] con una hoja de afeitar y luego aplasta,* o bien arroja al bóiler" (1993: 15). Esta disyunción sintáctica procede como un recurso de simultaneidad. Durante el tiempo que eme se ha sentido vigilado en esa habitación, ha hecho por lo menos una vez esas dos acciones *rituales*. No significa que sólo haya realizado una u otra acción, sino las dos en diferentes momentos que se actualizan en

¹⁴⁴ Porque si algo se deja ver detrás del velo histórico es el principio científico de la incertidumbre de Heisenberg-Bohr, tan importante para entender la neurosis de Hitler y los científicos alemanes en los últimos años de la guerra.

el presente de la narración. Además, ambas acciones son evocaciones alegóricas del infierno católico (dantesco)¹⁴⁵ al mismo tiempo que representación del posible pasado de eme como perpetrador de la Shoá.

Otro caso especialmente plegado-desplegado-replegado es el de la hipótesis [d] donde Alguien es el amante de una mujer que cruzará por el parque. Amantes cuarentones que son "protagonistas de una sórdida historia": "en su matrimonio han desempeñado el papel de víctimas, antes de llegar a este momento pasaron"; aquí se despliegan catorce posibilidades, algunas con opciones: encuentro en el bautizo o en el despacho o en la gran tienda; lo que destaca de estas *intrahipótesis* es la dimensión de melodrama, de representación: cortejo anacrónico, ética aprendida en telecomedias y fotonovelas "-¿tengo derecho a hacer que mi hogar se tambalee en aras de un capricho pasajero?" (24); pretextos, demoras, citas en hoteles amarillos "a los cuales se entra con señales ostensibles de culpa"; "frases sobreescuchadas, y omnimpresas: -te adoro, pero esto no puede continuar así", la súplica, la promesa, la despedida cinematográfica, el rencuentro en el parque con olor a vinagre que ella debe cruzar y donde él la espera... Para así llegar a la opción número trece:

o en el mejor de los casos será tema del hombre que acecha tras las persianas y le adjudica hipótesis que lo hacen ser a un tiempo víctima del progreso, corruptor de menores, padre sin hijo, amante desdeñado

¹⁴⁵ En el séptimo Totenbuch (1933: 95-97) se dice de los "técnicos" que administran las pútridas barracas de prisioneros: "Llaman a su dominio inferior el *Arschloch der Welt*. Los médicos instruidos en latín prefieren la forma culta: *Anus Mundi*. (Es un eufemismo llamar "culo del mundo" a un sitio sólo descriptible mediante la única referencia que evoca: la imaginaria católica del infierno.) (Pacheco 1993: 97). Segunda vez en *ML* en que el infierno dantesco es referencia de tortura, dolor y purulencia.

y catorce (para finalmente terminar esta cuarta Salónica con el irónico):

y las siguientes.

Las "siguientes" hipótesis, dicho que lanza al lector a una aventura nuevamente incierta e irritante. Porque es irritación lo que provoca este procedimiento de volver a la escritura misma, a su mínima expresión apenas enlazada con las Diásporas que suman, más que integrarse a un discurso precario que le pudiera dar al lector y a la lectura alguna anécdota a la cual asirse.

La hipótesis [q] cierra el ciclo Salónica-Diáspora ("Alguien se divierte imaginando. Alguien pasa las horas de espera imaginando.") (1993: 45). La opción [r], hermanada con la hipótesis anterior y que es la Salónica dieciocho de *ML*, ahora es parte del ciclo Salónica-Grossaktion, donde se narra la posibilidad de que eme es quien imagina la identidad de Alguien en el parque. Veamos el texto:

Los incisivos comprendidos entre la *m* y la *p* son un disparate, una chocarrería, mero prurito de complicar lo que es tan diáfano y evidente -por más que eme quisiera prolongar al infinito las hipótesis: años de encierro le mostraron, a él tan impaciente, la inofensiva y consoladora utilidad de las narraciones: desde el habitante de las cavernas y hasta el último todos necesitamos en alguna forma de ellas. Y eme, como se dijo, preferiría continuar indefinidamente jugando con las posibilidades de un hecho muy simple: *A* vigila sentado en la banca de un parque, *B* lo observa tras las persianas; pues sabe que desde antes de Scherezada las ficciones son un medio de postergar la sentencia de muerte. (1993: 48-49)

Justificamos la transcripción de esta Salónica por dos situaciones que destacan: la primera es la aproximación al estatuto de la ficción y su puesta en juego en la propia narración, abismándola; y segundo, la manera en que se enlaza

con la serie Salónica-Diáspora recién dejada en la secuencia de la lectura; como veremos adelante, el inicio de la Diáspora se resemantiza.¹⁴⁶

Primero, el narrador cancela las opciones *m-p* atribuyéndoselas a *eme* (*eme-narrador*): [*m*] *pocos datos auténticos para múltiples desenlaces* (1993: 38) (*probable*) (ver p. 144), pero sin precisar cuáles son esos datos; [*n*] “Lo que aquí se consigna es verdadero” (*imposible, ya que hay contradicciones en los datos*) (1993: 40); [*ñ*] *todo idéntico en el parque, pero en la banca hay ahora “una pareja de novios”* (1993: 41) (*probable*); [*o*] la casa descrita fue evacuada y demolida en 1959 (1993: 42) (*probable, aunque con ello las demás hipótesis serían improbablemente contadas por eme, quien no podría estar en la casa imaginando hipótesis, ya que al parecer el presente de la narración es el del año 1966*); y por último [*p*], todo este ejercicio es tiempo perdido porque está “lleno de referencias a otros libros” (1993: 44) (*improbable, la Diáspora continúa interesando al curioso lector, por lo que esta hipótesis es sólo una faz oscura del pliegue que pone de manifiesto la Historia y las siguientes hipótesis probables, o no*).

Estas hipótesis canceladas en [*r*] preparan, mediante la incertidumbre, un nuevo impulso de posibilidades no menos irritantes (como la misma hipótesis [*r*]).

Luego del repliegue-despliegue que se manifiesta en [*r*], como sabemos las hipótesis continúan, se despliegan nuevas posibilidades, por lo menos hasta [*z*]. En [*s*] se describe la

¹⁴⁶ Vid infra “hipótesis [*v*]”.

posibilidad (poco probable) de que Alguien es quien cuenta las historias mediante refunfuños y que pueden ser inventados o contemplados por el "narrador omnividente". En la quinta nota a pie del relato (sistema digresivo que establece un pequeño-pliegue), se cuestiona y responde un narrador: "*¿Quién es el narrador omnividente? uno de dos": eme o el hombre sentado en la banca del parque.

La hipótesis [t] destaca por los alcances de su pliegue. "La situación inicial se restablece. Tras las digresiones..." (entre guiones que indican un discurso incidental, un *decurso*) plantea la inutilidad de la postergación de una subhistoria que conforma una historia mayor y lamentable, que mejor hubiera sido que no sucediera para no llegar incluso a estas "acotaciones conjeturales"; "la situación inicial se restablece." (*posible*). Pero enseguida, dispuesto en parataxis, la narración se inmiscuye en las valoraciones de las hipótesis, porque Alguien en el parque puede corresponder a las hipótesis de [a] a [s], "-aunque nada impide tampoco la verosimilitud, materialización o evanescencia de la *f* y la *h* y las siguientes." (1993: 53-54). Si pudiéramos leer esta Salónica veinte de manera independiente, veríamos que su verdadero valor se ubica entre los guiones que indican subordinación textual, *decurso*; ahí se reflexiona melancólicamente sobre la inutilidad de la palabra y sus vaivenes ante el monstruo de la Historia que seguirá siendo inasible mediante palabras conjeturales. Porque, por otro lado, en su discurso central, no se dice nada razonable: primero, pretende reubicar al lector en la situación inicial, pero cancela esta posibilidad al referir como posibles las opciones

de la [a] a la [s], lo cual es un despropósito, porque son todas las hipótesis del relato, excepto la que se está narrando en ese momento. Luego pretende matizar mediante una improbable trilogía conceptual que [f] y [h] y las siguientes (es decir, todas desde [f] hasta [s]) sean o puedan ser simultáneamente verosímiles, concretas o evanescentes, donde la verosimilitud vale tanto como la materialización o la evanescencia, es decir, que valen muy poco para poder alcanzar el sentido de la anécdota; no obstante, esta falsa Salónica destaca y vale para la narración por su estatuto de lamento digresivo y *perogrullesco*.¹⁴⁷ Un repliegue más es la vuelta en la narración a la alegoría del gorgojo y las hormigas (la tribu solidaria). Parece que se dice que al no ocurrir nada en las secuencias de eme-Alguien (porque no están, no son, no les importa o son ajenos a la trama), debajo y detrás de las hipótesis sucede una persecución letal y una "justicia" bestial cuyo perseguido es un gorgojo (que no entiende por qué es perseguido) y sus perseguidoras son las hormigas que actúan conforme a tácticas gregarias frente a un enemigo mayor.

La hipótesis [u] propone una puesta en abismo. La *mise en abyme* es una técnica frecuente en la literatura del siglo XX y ML se vale de este recurso para expresarse. Mundos laberínticos, encrucijadas y bifurcaciones espaciales, físicas y mentales la pueblan de diferentes maneras y con diversos propósitos. La *mise en abyme* es, en criterios de Dällenbach, "modalidad de reflejo", cualidad de reproducir una imagen -un concepto, una historia, una secuencia- en otra que la refleja, y "su propiedad esencial

¹⁴⁷ Entendamos lo *perogrullesco* como el tipo de razonamiento que de tan obvio parece superficial y necio, pero que razonando sus palabras, como lo pretende Quevedo en *El sueño de la muerte*, al darle la voz a Pero Grullo, se sabe menos lerdo y más sabio. Crf. Quevedo [1972]: 217-221; Cervantes [1991]: 517.

es resaltar la inteligibilidad y la estructura formal de la obra" (1991: 15).

ML usa esta técnica discursiva en varios momentos del relato, pero quizás la manifestación más atractiva de este procedimiento es la que procede en esta Salónica [u]. "El hombre es un dramaturgo frustrado" que sabemos de su proyecto teatral mediante alguna técnica "adivinatoria" o por "la arbitrariedad del personaje no identificado, el narrador omnividente", que nos "ofrece el conocimiento innecesario" de la obra que no escribe sino que sólo piensa, ubicada, precisamente en Salónica (primer abismamiento). Enseguida este narrador nos relata el tema de la obra... Isaac Bar Simon o Pedro Farías de Villalobos, sefardí, decide quedarse en España a pesar del acoso de cristianos viejos y judíos celosos o temerosos. Objeto de una traición, es sometido al poder de la Inquisición. Por ser un hombre pródigo, todos le debían favores, inclusive los inquisidores. Así evitó la hoguera y sólo se le confiscaron sus bienes y sufrió el exilio precisamente en Salónica. Hasta aquí el contexto.

"La obra comienza" -nos dice un narrador- en 1517, cuando Villalobos conversa con un amigo sobre la injusticia de la cual fue víctima. Villalobos acorralla a su interlocutor bajo el supuesto de que era su torturador. Interrupción. Sube el director de la pieza al escenario.

El director vuelve al escenario y ayudado por Isaac incrimina al farsante. Se trata en realidad de quien sospechaban. La escenificación fue una trampa, la obra una celada. Los actores que representan al director y al judío de Toledo llevan al monje hacia otros cuartos, adonde nadie sabe qué pasará con él (1993: 60).

Enseguida, el primer dramaturgo imaginario se replantea las cosas, modifica los diálogos y el vocabulario... "Teatro dentro del teatro nuevamente" -se nos dice, teorizando-. A partir de este punto, el narrador vuelve a reflexionar sobre la situación de Alguien, inseguro, confuso; tanto que prefiere ser considerado, ahí, en el parque, con el "Aviso Oportuno", un obrero, un amante, un nostálgico.

Lo que sucede en esta Salónica veintiuno es una puesta en abismo de "reduplicación aporística" -precisa Dällenbach-, donde se supone que está contenida la obra que lo incluye. Pero también es una "reduplicación simple", donde se manifiesta una relación de similitud con la obra que lo incluye (1991: 48). En este caso estamos frente a una semejanza particular. Salónica, la de *ML*, se ve reduplicada en la Salónica de la historia de Villalobos; por otra parte, la historia de este sefardí es la imagen o reflejo de las Diásporas de *ML* que, a su vez, son el reflejo de las diásporas históricas. Ahora bien, el acecho de Villalobos no sucede en la historia principal del dramaturgo frustrado, sino como elemento constitutivo -en la medida en que un reflejo lo es- de la pieza que arregla un "director" que, a su vez, es cómplice de Villalobos, quien, a su vez, es otro director que piensa en cómo mejorar la obra.

Enseguida, la reflexión del narrador: teatro dentro del teatro, metateatro; puesta en escena, *mise en abyme*. El texto, como hemos visto, es autorreferencial al grado de ser autodestructivo: ¿quién nos habla? ¿De qué nos habla? Volvemos a preguntarnos. O como dice Margo Glantz al respecto: "La historia de los personajes involucrados en "Salónica", personajes

individuales que pudiesen ser los personajes de una novela tradicional, se desdibujan y acaban convirtiéndose en símbolos múltiples con lo que se colectivizan" (1994: 170-171).

Esta hipótesis [u] establece su estatus en la operación del pliegue abismado dentro de una digresión que tiene como consecuencia una amplificación en diferentes sentidos. Porque la digresión en *ML* se construye a la manera del rizoma¹⁴⁸ porque también procede mediante los principios de conexión analógica, heterogeneidad, multiplicidad y ruptura,¹⁴⁹ como se puede constatar en los textos citados; además de una hiperreferencialidad y artificialidad, la cual debe entenderse como oposición a "naturalidad" del discurso: el discurso narrativo manifiesta su operación y evidencia sus procedimientos simultáneamente a su configuración narrativa.

La posibilidad [v] se vincula a la anterior temáticamente, o mejor dicho, por la función que desempeña Alguien; aunque también es un despliegue que resignifica ambas hipótesis: ¿no es acaso el dramaturgo de [u] un "escritor aficionado"? Dramaturgo aficionado, escritor frustrado: la fórmula es semánticamente semejante; los adjetivos podrán ser intercambiables. El dramaturgo está frustrado porque es un aficionado, ni siquiera escribe, sólo imagina. El escritor es un aficionado y eso le genera frustración. ¿De qué escribe? Escribe

sobre un tema único que le atañe y le afecta como si fuera culpable de haber sobrevivido a una guerra lejana que sin embargo extendía su pavor a través de letras negreantes en el periódico, fotos, voces en la radio, y

¹⁴⁸ Cfr. Deleuze y Guattari 1997: "El libro no es una imagen del mundo, según una creencia muy arraigada. Hace rizoma con el mundo, hay una evolución paralela del libro y del mundo, pero el mundo efectúa una reterritorialización del libro, que a su vez se desterritorializa en sí mismo en el mundo (si puede y es capaz).

¹⁴⁹ Vid supra: "1.4 La senda del Neobarroco". Cfr. Arriarán y Beuchot 1999.

sobre todo imágenes cinematográficas miradas con aparente impunidad pero cuya violencia dejó en nosotros invisibles señales, holladuras, estigmas. (1993: 64)

Enseguida se narra lo que el escritor aficionado y frustrado escribe: artículos que buscan la luz de la publicación en medios periódicos. Escribe artículos sobre la segunda Gran Guerra y sus devastaciones; a cuya intención se levanta la voz de los jefes de redacción, editores y periodistas que a través de una retahíla de negativas-consejos-recriminaciones-valoraciones desestiman la intención: *Ya no interesa... ni quién se acuerde... Usted sólo resume libros... es más de lo que aguantan los lectores... Mejor hable de México y sus innumerables problemas... la pobreza, el hambre... lo mejor es olvidar el nazismo... no darle vida... nada de lo que usted dice es verdad... escriba sobre los indios de México... de los bombardeos de Churchill... los crímenes de Stalin...* Destaca en esta misma secuencia el uso de groserías, las únicas en todo *ML*, que propinan con evidente odio y frustración tal comunidad de voces que han venido desestimando la intención de escribir sobre el holocausto; y destaca aún más que las únicas ofensas o maldiciones sean precisamente contra los judíos: “Sin ánimo de ofender mi amigo creo que también los *cabrones* judíos tuvieron parte de culpa en que se los llevara la *chingada* -Han sido los primeros pinches discriminadores...” Y en ese mismo impulso, pues a “nosotros” mismos: “-Francamente para qué hacernos *pendejos* entre nosotros hubo mucha simpatía por los nazis...”; a los gringos: “-A ver si le *daban en la madre* a los gringos”; de vuelta a nosotros: “que nos tenían bien jodidos” y finalmente al propio escritor aficionado: “-Oiga usted de plano

no hay derecho de perder tiempo en estas *pendejadas* cuando hay tantas injusticias..."¹⁵⁰ (1993: 64-66).

Luego de una cesura entre párrafos (doble espacio), a manera de punto de inflexión para un repliegue discursivo, la misma Salónica [v] plantea un nuevo abismamiento, ahora procedimental. La pregunta que puede fungir como motor de esta parte de la narración sería: ¿cómo está escrita *Morirás lejos*? La respuesta es un emblema más una valoración: emblema: "por el viejo sistema paralelístico" que enfrenta "dos acciones concomitantes"; valoración: "-una olvidada, la otra a punto de olvidarse" (1993: 66). Nuestro emblema se abisma en el escudo de *ML* reconfigurando los niveles de lectura: ¿en qué nivel del discurso está el lector en este momento? Mientras que la valoración funge como el texto que circunscribe melancólicamente a la representación alegórica de la sentencia "morirás lejos". ¿Cuáles son esas dos concomitancias, a las que se enfrenta el lector, envueltas en la tela del olvido? La que narra fundamentalmente las posibilidades ficticias y la que recurre a la Historia para intentar dejar constancia de algo por demás inefable.

Otro nivel de puesta en abismo es que, apenas después de cuarenta páginas, en el nivel ficcional, haciendo evidente la permeabilidad de las narraciones, demerita una de las versiones de la diáspora judía, la de Flavio Josefo, que en primera instancia parecía Historia verdadera; califica al narrador de la primera Diáspora de "traidor", de "colaboracionista" que incluso adoptó el apellido de los romanos, Flavio, a la usanza de los

¹⁵⁰ Cursivas nuestras.

esclavos. Las implicaciones de este gesto discursivo son muy importantes, porque socavar la autoridad de esta primera fuente histórica implica que el lector leerá con precauciones los demás relatos con fundamento histórico, tratando de no desestimarlos. Porque si el escritor aficionado usara el libro de Josefo, según el narrador de esta Salónica, debería "darle la vuelta y observar los hechos desde un punto de vista contrario al de su autor" (1993: 66-67), es decir, el lector de *La guerra de los judíos*, debería interpretar la historia, matizarla, invertirla, y no considerarlo sencillamente como un relato testimonial válido *per se*. A esta actitud discursiva se suma el proceso inverso, el de la historización de la anécdota ficticia de la obra de teatro en la hipótesis [u] y en esta misma, en [v], que juega un papel central para saber de la incertidumbre en que está fundamentada la narración: "y frente a ello [odio, desprecio, ambición, sueño de conquista planetaria] una serie de palabritas propias y ajenas alineadas en el papel..." (1993: 68).

Las hipótesis [x] y [y] conforman la Salónica veintitrés: en la primera se afirma que Alguien está en el parque, pero no hay casa, sólo un terreno baldío; en la segunda se propone utilizar una computadora (como *deus ex machina* para resolver una trama irresoluble) para que diga "quién es eme, qué busca uno del otro, qué sucede" (1993: 70).

En la hipótesis [z], la última, debido a que el "alfabeto no da para más" (1993: 71), se plantea algo parecido a una síntesis del sistema de pliegues de las opciones de la identidad de Alguien.

Al interior de [z] se encuentra un pequeño pliegue que no debemos pasar por alto: todo lo anteriormente narrado es cierto y verosímil en la medida en que ocupa un espacio en la realidad narrada, pero no está exento de fallas que la propia narración evidencia. Una entre muchas otras es que se ha hablado de las posibilidades de existencia de Alguien, no así de eme. No obstante, un narrador (que por supuesto no es eme imaginando la suerte de Alguien), "fiel a sus monótonas elipsis, a su forma de pasar el tiempo, y deshacer la tensión de una inminencia", "propone ahora un sistema de posibilidades afines con objeto de que tú escojas la que creas verdadera:" (1993: 72); no sin antes recapitular en las emociones de esos Alguien que Alguien ha sido, por lo que ahora se siente resignado [a], paciente [b], abatido [d], nostálgico [e], nuevamente como en [b], pero ahora en [g], "aunque de otro modo", invisible e inmóvil [h-p], [f]; implacable en [s], taciturno y contemplativo en [u] y [v], reflexivo e irónico en [y] (1993: 71). Así la narración da paso al ciclo Salónica-Totenbuch.

El sistema revelación-ocultamiento que acontece en Totenbuch perfila, mediante los números en alemán, doce hipótesis diferentes (en dieciocho Totenbuch) de la identidad de eme.

En uno [*Eins*], eme es "el apóstol de la medicina futura", un visionario que trabaja en la genética del hombre del futuro (que no dejará de sufrir los estragos de dicha trasgresión clínica: sentirá frío, angustia, claustrofobia, síntomas preagónicos). Todas estas descripciones servirían "para no continuar las hipótesis sobre la identidad de eme" (1993: 73-

75). Pero continúa en dos [Zwei], donde eme es "un modesto cirujano" que se distingue por su habilidad quirúrgica y una brutalidad no descrita en los archivos (1993: 81-82). Señalemos que en la serie Totenbuch cada apartado indicado por los números en alemán puede estar "interrumpido" por una Salónica, a diferencia de la serie Salónica-Diáspora-Grossaktion donde cada una es expresada por completo de una sola vez; es decir, ahora en Totenbuch el repliegue es doble o triple, si consideramos que dentro de cada hipótesis se presentan mayores detalles o matices, haciendo "crecer" la narración de manera infinitesimal.

Replegados [Eins] y [Zwai], se despliega con magnificencia en [Drei] a eme como el "técnico" de la *solución final* (Grossaktion), que constituye a su vez en un sistema dentro del sistema, un pliegue mayor (de ser posible) en el sistema de plegado-replegado-desplegado que conforma el tejido narrativo. Urdido con Salónicas intermitentes que dialogan con esta hipótesis y con la "Patología de eme según sus gestos" (1993: 98), este Totenbuch narra lo inefable por atroz. Cuenta con una conciencia clara "de la imaginería católica del infierno" (1993: 15, 97) los trabajos y los días de eme al frente de uno de los sistemas de exterminio jamás ideado ni imaginado: "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." (1993: 102).

Detrás de las descripciones de los métodos de exterminio, de las irónicas recepciones musicales para los condenados (1993: 90), o la filmación de la muerte de los prisioneros por gases,

se manifiesta en eme la voluntad de ser único, que se hace patente en dos aspectos: primero, inspirado en las personalidades de Paracelso, Bruegel y Wagner, Napoleón, César, Tito Flavio Vespasiano y el mismo Hitler (de lo que el lector se entera en nota a pie, 1993: 103), "eme opone el culto por la burla (la muerte en primer término), y no se mordió los labios antes de fijar bajo los ganchos para la ropa en la antecámara del exterminio un letrero: *Anote el número de su percha para evitar confusiones cuando recoja sus prendas al salir del baño.*" (1993: 107); y segundo: "La utilización de los dedos anular e índice para entreabrir la persiana" (1993: 99), como hemos visto.

Tras una Salónica "poética": "Las ocas salvajes vuelan en la noche" (1993: 115) y una increpación metaficcional "-No filosofe, no poetice. Díganos de una vez por todas quién es eme...", se repliega la posibilidad tres [*Drei*], quedando en la sombra, y se despliega la cuarta hipótesis [*Vier*], no menos inefable, donde vemos a eme como oficial de la Gestapo y gestor de métodos de tortura. Es en esta hipótesis cuatro, en el pliegue-Totenbuch diecisiete, donde "Años atrás, en Leipzig, una mujer leyó las líneas de su mano y mirando a sus ojos sentenció: -Morirás lejos" (1993: 121).¹⁵¹ La manera de presentar la referencia a la obra que el lector está leyendo plantea, por lo menos, un viraje en el sujeto de la sentencia y, por supuesto, su sentido. Hemos adelantado que dicha sentencia paratextual

¹⁵¹ Véase también en Totenbuch: "que nadie o casi nadie entre quienes *morirán lejos* de los lugares donde nacieron y han vivido admite la realidad del exterminio..." (1993: 87 cursivas nuestras), parte del relato sobre la operación del decreto nazi *Nacht und Nebel* (Noche y niebla) para exterminar o los enemigos en los territorios ocupados.

funciona para "todos" si consideramos que la condición de la muerte es universal; pero hasta cierto punto es una verdad abstracta: todos moriremos. No obstante la condición de *morir lejos* endurece una verdad por todos conocida. Ahora bien, en el contexto de la diáspora judía, la lectura tiende a inclinarse a una interpretación histórica que simpatiza mediante la lástima y el consuelo con dicha situación, atribuyendo la trágica condición del título y epígrafe a los judíos. Pero el texto llama la atención del lector y lo sitúa en el dolor del perseguidor y su destino: morirás lejos, morirás a manos de quien ahora es un perseguido, que será tu perseguidor, en un país lejano y bárbaro, donde hace años tu hermana se fue a vivir. Esta es una posibilidad, se sabe, pero quizá sea la que el texto permite ver como verosímil hasta este momento.

A partir de la hipótesis cinco [*Fünf*] y hasta la doce [*Zwölf*] se da lo que podemos entender como un "diálogo de pliegues"; a diferencia de las cuatro posibilidades anteriores que se despliegan en varias partes entrelazándose con Salónicas y que se presentan más o menos monolíticas, estas ocho se presentan consecutivamente en menos de dos páginas usando el mismo recurso que hemos visto en las Salónicas, el de la intervención de un "interlocutor" que relativiza lo que el discurso del narrador principal nos refiere. En estas posibilidades eme, como capitán, arrasó con poblaciones enteras; es "el sobreviviente, el Führer Adolf Hitler. -*Unmöglich!*" [*Sechs*], "¡imposible!", dice un opositor; es un criminal de guerra nazi "-*Ist augenscheinlich*" [*Sieben*], "evidentemente" responde; comandante en Rumanía [*Acht*]; el escriba de Hitler

[Neum]; "El destructor del gueto de Varsovia. -Keineswags"
[Zeun] "en absoluto". En once [Elf] se plantea que en efecto eme
fue un soldado alemán pero que nada tuvo que ver con la masacre,
que en cierto sentido fue "una víctima de la maquinaria del
terror." "-No [niega categóricamente la voz que ha venido
valorando las hipótesis], el nazismo es el mal absoluto: nadie
puede ser nazi e inocente." En la última hipótesis de Totenbuch,
[Zwölf], se asegura:

eme sí dirigió un campo de exterminio pero en el motín
que siguió a la liberación, Alguien y otros internos lo
arrojaron vivo a un horno crematorio.

-No, eme es *Eins* o *Zwei*, a mi juicio. Podrá ser *Fünf*
pero no *Sechs*. Aquel rostro no es el de un hombre que
va a cumplir ochenta años.

-O en realidad es *Zeun*.

-Hay que probarlo.

-Es *Zeun* y el glorioso primero de septiembre de 1939
fue el primer oficial de alta graduación que cruzó la
frontera polaca. En verano de 1940 lo encontramos -
nuevos galones- en las montañas griegas o las puertas
de Atenas o tal vez (una suposición) en Salónica...
(1993: 123-124).

Aunque la narración en estilo directo se incline por la
hipótesis diez, quisiéramos destacar dos cosas: la presencia de
Alguien en el discurso de Totenbuch (y no en Salónica) como
víctima que ya se ha vengado dando muerte a eme *in situ*; y el
acto irónico de la narración el pedir que se pruebe la
afirmación de que eme es *Zeun*: ¿Cómo probarlo? Enseguida se
asegura, no sin matices o dudas, que estuvo en Polonia, primero,
y después en las montañas griegas o a la entrada de Atenas o en,
como una suposición, Salónica. A esta doble disyunción (Montañas
o Atenas o Salónica) que manifiesta una vez más el carácter de
incertidumbre de la historia narrada, que pliega-repliega la
posible verdad, se suma el hecho de matizar la supuesta prueba
de que eme es *Zeun*: (una suposición) que no sólo ensombrece una

verdad posible, sino que convierte en irónico, mediante una breve digresión, el encanto que el lector pudiera tener por acercarse a la verdadera identidad, carácter y pasado de eme.

Las Salónicas de la serie Totenbuch, por su parte, van tejiendo los detalles del parque donde se encuentra o debería encontrarse Alguien (1993: 76) y del aire emponzoñado con olor a vinagre que lo distingue (1993: 81); y lo que serían momentos y descripciones de ese eme víctima-victimario que, a su vez, suministra el ambiente psíquico al eme de la historia en "El libro de los muertos": eme que incide en la pared para dibujar algo parecido al navío del relato de la Mulata de Córdoba, quien escapa de la Inquisición (1993: 82-83); eme, quien observa el cielo heredero de su pasado bélico (1993: 86); eme, el enfermo mental (1993: 101), el obsesivo del reloj (1993: 104). Pero también las Salónicas son el espacio de la indeterminación de las voces narrativas: es aquí donde plenamente se manifiestan los puntos de vista discursivos, ensayísticos, de ser posible, en la narración. Veamos un ejemplo.

...todo tan difícil y las complicaciones ¿son necesarias?
¿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* en vez de ir directamente al asunto: comienzo y fin de una historia ya mil veces narrada?

*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 ante nosotros, no son reales.

Esta Salónica 32 (1993: 105), junto con otras que hemos visto y otras por ver, es la base de una demolición semántica convencional. Introduce voces discordantes, voces narrativas que demuestran una preocupación (desesperación e incomodidad) por lo

que se dice, cómo se dice y por qué no se dice lo que debe decirse de una buena vez. Y a su vez, estas intervenciones, lejos de hacer más sencilla la narración insertan una complejidad mayor. ¿Son necesarias las complicaciones? Si nos ubicamos en el universo de lo narrado, la pregunta no tiene respuesta, por lo que es una pregunta que disuade una posible simplicidad anhelada. La segunda pregunta planteada tampoco tiene una respuesta válida porque si así se hiciera, el libro no existiría (tal vez eso es lo que sucede, es un libro ausente, como lo postula Maurice Blanchot).¹⁵² A la tercera pregunta se le podría responder sencillamente que por eso mismo, porque ha sido ya mil veces contada. Por eso este relato es, en primera instancia, una digresión. No sin jugar, más que con el lector real o implícito, con la lectura misma, valora otro narrador (¿o el mismo, en su papel de crítico literario?) la ineptitud de la escritura: no es, en su opinión, válida ni como testimonio ni como literatura, no hay personajes "vivos" ante nosotros. *Esta Salónica es un buen ejemplo de lo que es todo el relato.* Por un lado es una digresión que posterga el sentido de lo que se trata y lo hace mediante una reflexión crítica sobre esa dilación; enseguida esa dilación es anotada a pie para socavar más, de ser posible, un posible sentido buscado mas no alcanzado. Esta nota, como las otras, son "mini digresiones" para una "permanente parábasis" irónica.

¹⁵² "La ausencia de libro anula toda continuidad de presencia, escapa a la interrogación que contiene el libro. No es la interioridad del libro ni su sentido siempre eludido. Siempre está fuera de él y sin embargo contenida en él, es menos su exterior que la referencia a un afuera que no le concierne (Blanchot 1973: 25).

La dinámica Salónica-Totenbuch establece vínculos entre las categorías Alguien-eme que no se habían dado hasta ahora; no sin contactos, ahora las relaciones son evidentes, creando una ola de confusión con datos y detalles que abruman al lector aficionado y entretienen al lector crítico. Datos y detalles históricos y culturales que complementan la significación, que de alguna manera contextualizan pero no necesariamente para aclarar. Veamos como ejemplo algunos de estos datos que penetran más en la digresiones ya anunciadas: "O bien, con un aire de Wagner en los labios*..." (1993: 103) ¿Qué puede entender el lector por "aire de Wagner"? ¿Los labios juntos y delgados inmortalizados en los retratos? ¿El aire antisemita que se le atribuye? ¿El toque de germanidad atribuido al compositor por parte de los nazis (y de los semitas)?¹⁵³ Otro ejemplo es la referencia a Paracelso, "*pues las cosas que anuncian las aves las presagian también los astros...* Tal eme heredó de la alquimia el arte de transfigurarse." (1993: 111) Muerte y transfiguración viven en la naturaleza que recién había desvelado la ciencia moderna, muerte y transfiguración en la obra de otro músico alemán reconocido por el Führer, otro Richard: Strauss. Un tercer ejemplo de esta particular contextualización es la referencia a *La torre de Babel*¹⁵⁴ de Bruegel; eme tiene en una pared una reproducción barata de la pintura. Un narrador se pregunta:

¹⁵³ Un ejemplo de la vigencia de este conflicto artístico-ideológico es la controversia que genera el compositor y director argentino, de origen judío, Daniel Barenboim, cada vez que lleva a las salas de ópera los dramas musicales de Richard Wagner.

¹⁵⁴ La analogía de la torre con un cuerpo de sangre caliente es además una acertada manera [...] de utilizarla como alegoría de una sociedad en trance de morir... (Benet 2003: 23). Además, debemos tener en cuenta lo que significa el hecho de considerar importante, en primer lugar, un relato bíblico, judío en este caso y no cristiano, y su significación para el pueblo judío: Dios, Yahavé, vence la soberbia humana.

"¿Por qué está ahí...?" La obra "ha ejercido en él una extraña fascinación desde que la encontró en una caja de chocolates suizos obsequiada a una de sus amantes en Düsseldorf" (1993: 119); "... ¿qué función desempeña en su refugio?" "Tal vez es una forma inconsciente de recordar los campos" o "una metáfora" para recordar el imperio milenario que pretendió imponer el Tercer Reich. Pero seguro *La torre de Babel* es confusión, tanto en Bruegel como en eme, como en el narrador: la Torre es ruina, es una metáfora sobre la imposibilidad del imperio, es una pintura política; también es un texto pictórico sin "personajes", sólo "siluetas". Y finalmente el narrador recrimina: "¿Con qué derecho se atreve a pintar algo que jamás observó? O dicho en otros términos, trasladado a otro campo: ¿quién contempla *La torre de Babel*? ¿Quién nos cuenta la historia del acoso de eme? (1993: 121). Sirvan estos ejemplos para verificar un hecho narrativo: tanto las ciencias del pasado como del presente, la música, la pintura y la arquitectura, el teatro, la literatura y el cine son expresiones muchas veces yuxtapuestas en una narración "aislada" que tienen el efecto de sumar historia, psicología y una noción excéntrica del tiempo. La parataxis de los contextos culturales vive en las voces narrativas que se suceden unas a otras sin signos identificatorios. Probablemente la voz inicial del relato se haya perdido en el bosque narrativo para dar paso a otras que asuman la responsabilidad de relatar los crímenes.

La secuencia *Götterdämmerung*-Salónica está organizada en siete *Götterdämmerung*, ocho Salónicas, un *Zwischenakt* (un entremés dramático) y una Pantomima. Si nos guiamos por los

nombres de las partes que integran la secuencia, no podemos pensar en otra cosa que no sea teatro o representación, que por otra parte, no es ajeno a otros pasajes de *ML*, como hemos visto. En primer lugar, el propio título del apartado que suele traducirse como el *ocaso o crepúsculo de los dioses*. Para no adentrarnos en la historia del concepto, sólo diremos que el nombre corresponde a la parte cuarta y última de la tetralogía *El anillo del nibelungo* de Richard Wagner. *El ocaso de los dioses* trata de la desaparición del Valhala (al que ya se ha hecho referencia en *ML*) con todo y sus habitantes, los dioses, como consecuencia del deseo desmedido de poder representado en el oro del Rin hecho anillo. Wagner fue un dramaturgo excepcional que le devolvió al teatro musical el carácter original de la tragedia griega. Lo importante para nosotros es que *ML* recurre a estos contextos extratextuales para significar sus palabras y evocar el trasfondo dramático que conlleva.

"Pantomima" es un término propio de la representación escénica; y como tal constituye una "nueva digresión", anunciada por la Salónica de dos líneas que precede a este apartado, estableciendo simultáneamente un vínculo y una separación. Drama musical y recurso escénico: *Götterdämmerung* y Pantomima.

Menos llamativo, el breve apartado *Zwischenakt*, una manera narrativa del entremés como pieza teatral, procede como un punto de inflexión que repliega a la Pantomima (un pliegue anterior) para desplegar el inciso intermedio, aparecido por tercera vez, *Wir kapitulieren nie* y la última Salónica de la secuencia y del libro. Drama musical, recurso escénico y pieza teatral: *Götterdämmerung*, Pantomima y entremés (*Zwischenakt*). Estas tres

partes, todas referentes del arte escénico, se suman a las últimas ocho Salónicas para continuar con la digresión.

En el primer *Ocaso* (1993: 128-130) las voces narrativas (o dramáticas, debemos decir) discuten, una vez más, el origen de eme deslizado la idea de que es el mismo Hitler, a la vez que polemizan la verosimilitud de las hipótesis (donde se logra amalgamar o confundir, si se prefiere, los discursos de las Salónicas y el apartado que lo acompaña). La Salónica que acompaña a este *Ocaso* pretende ofrecer al lector la identidad de eme, sin lograrlo. ¿Como saberlo? Recurriendo a métodos de adivinación: el vuelo o canto de las aves, la forma o color de las llamas, entrañas o huesos de animales, movimiento o dirección del aire (1993: 131). Las opciones se potencian, como se puede constatar, infinitesimalmente. O bien, sólo por el nombre eme puede ser:

mal, muerte, mauet, meurtrier, macabre, malediction, menace, mis à mort, misschung, mancherlei, meuchelrond, maskenazung, märchen, messerheld, minaccia, miragio, macello, massacro... la letra que cada uno lleva impresa en las manos... Melmoth... (M) así llama Paracelso al principio que conserva y calienta el aire... el símbolo de Mercurio, el jeroglífico maternal, la llave de la Cábala o la primera letra de la Mumia... M, el vampiro de Düsseldorf... eme, por cuanto aquí se narra sucede en algunos minutos de un miércoles -*Dies Mercurii*-... o bien... el nombre de un individuo y también de una casta... o... podemos recurrir a la necromancia... hay seis millones de muertos interrogables y ciertamente muy enterados de quién puede ser eme (1993: 131-132).

Posibilidades y más posibilidades que sumadas parecen configurar un rostro, una entidad multiforme y por lo tanto monstruosa. Sólo en su unidad pueden significar algo.

El siguiente *Götterdämmerung* está integrado por una nueva nomenclatura (la estructura se atomiza conforme se avanza en la lectura o se torna más orgánica, menos estructura, más sistema):

la *Wir kapitulieren nie* (No capitularemos jamás). En la primera, se dramatiza el "funeral vikingo", de 1945: los dioses en su crepúsculo se llaman: Adolf, Eva y Blondi (el perro): el Valhala ha sido "sometido por el fuego y el hielo" (1993: 133); mientras que el segundo *Wir kapitulieren nie* es una manera del resumen de la vida de eme al lado de Hitler y algunos de sus "logros"; destacan:

se fotografió en Roma bajo el arco que conmemora la victoria de Tito Flavio Vespasiano... ensayó en Guernica el arrasamiento de aldeas... fusiló rehenes en Salónica; encabezó la reducción a cenizas del gueto varsoviano... dio muerte a más de cincuenta y seis mil judíos... (1993: 133-134).

o bien "odió a quien no fuera alemán pero sobre todo a los judíos":

Si el judío... conquistara las naciones del mundo... el planeta volvería a girar por el espacio despoblado como giraba millones de años atrás... De aquí que me crea en el deber de obrar en el sentido del Todopoderoso Creador: al combatir a los judíos cumplo la tarea del Señor (1993: 134).

La disyunción [o] parece aquí transformarse, cada vez más, en un recurso que suma y no que contrapone. Tal parece que en la vorágine de datos posibles este "o bien" no parece distinguir nada, sencillamente suma rasgos, fundamentos, de la personalidad de un hombre, de un nombre que aún no sabemos con certeza quién es. ¿O será que el lector ya cuenta con la información suficiente, con los datos necesarios, para saber quién es eme? ¿El lector será esa computadora de la que se habla en la hipótesis [y]?

Salónica: Alguien quizá sólo espera la muerte de un antiguo verdugo o quizá tan sólo espera "a que anochezca y pueda regresar a casa para seguir imaginando historias como estas"

(1993: 134-135). *Götterdämmerung*: ¿El Führer sabía en 1945 de la derrota dos años antes? ¿Creó verdugos de los soldados? ¿Formó tribus o sectas milenarias de aquéllas que "trazaron el signo del fuego, la cruz gamada, la suástica, la esvástica; o por los seguidores de los Cruzados"? (1993: 135) Falsas disyuntivas que suman, pero que perpetúan la digresión.

Salónica: Hora y día de la muerte de un hombre muerto.

Götterdämmerung: Registro de un tercer "No Capitularemos Jamás", en español, donde se termina por capitular para que Adolf y Eva no tengan la suerte de Mussolini, según narra la BBC. Ante el ahora del nuevo pequeño Adolf, el recuerdo de mamá Clara. Enseguida, mediante el recurso de la yuxtaposición de frases sin puntuación, en un párrafo (usado de manera parecida en el segundo y tercer Totenbuch), se mezcla el placer y el dolor, las preguntas y el silencio materno sobre la hierba:

y el tendero judío qué te está haciendo mamá torturándote qué te está haciendo y la risa de mamá en la hierba la obscena risa de mamá en la hierba para siempre sonará parece quejarse en Adolf la risa le impedirá qué te está haciendo conocer la fatalidad de los cuerpos pobre cabo impotente la obscena risa fracasado... se halla encima de ti torturándote... el tendero judío... las mujeres que me rechazaron mamá los hombres que se burlaron de mí... no te podrás quejar de mí mamá voy a incendiar el mundo mamá vengaré a todos los cabrones y nadie me pegará de nuevo Alois nadie me humillará jamás Alois... no quiero ver a Clara Petacci o Klara Pölz en la hierba colgada de los pies escupida en Milán en Braunan en Berlín no quiero ver qué le hacen a mamá a mamá (1993: 136-138).

La lectura es caótica y debe ser detenida. La ausencia de signos de puntuación obliga paradójicamente a detener la mirada para poder comprender lo que se dice. La manera de decirlo se vuelve clave, porque esta digresión expone una posibilidad de "explicación", una causa psicológicamente lógica del odio

"irracional" de Adolf por los judíos. El *pobre cabo impotente* no conocerá la *fatalidad de los cuerpos*: o la conocerá de otra forma.

Salónica: El hombre de acción que fue eme repugna el trabajo del escriba "que trabaja con la espalda doblada como un jornalero", trabajo que lo tentó en los años de encierro en casa de su hermana quien, por otra parte, quizá ayudó a entregarlo a sus perseguidores (1993: 138-139).

Tras la breve Salónica 47, la penúltima del relato: "Terminaron las hipótesis: comenzarán los desenlaces. Por ahora, intermedio y, nueva digresión:" se presenta la Pantomima seguida del *Zwischenakt* que despliega desde su interior el cuarto *Wir kapitulieren nie*. Pero, ¿en qué consiste la Pantomima y cómo se despliega en su carácter de *nueva digresión*? En cuatro párrafos que comienzan con el signo del calderón (¶) o antígrafo, como en los textos antiguos, se dice: "sea eme" en su cuarto, sea que traza signos, que se mancha con polvo y cal; tenga la cabeza afeitada, tenga una "extraña depresión parietal" muy brillante debido al sudor o al platino incrustado o algún otro metal por lobotomía o "fusilamiento fallido" o venganza de los "internos del campo" o intento de suicidio. De nuevo el uso de la disyunción retórica que hace posible las opciones, nuevas y mínimas hipótesis que se despliegan dentro de otro sistema disyuntivo que son los calderones: ...o intento de suicidio o "¶ Entre el parque sin nadie y la ventana hay más cosas de las que sueña vuestra filosofía, herr eme." En el siguiente párrafo (¶) se describe la recurrente situación (en el relato, en los días de eme) anómala del uso del índice y el anular para entreabrir

la persiana¹⁵⁵ y abundar en la silueta contrahecha del cuerpo y la sombra del presunto criminal nazi, a la manera del Drácula de Stoker. Enseguida, en el último calderón y párrafo se narra el suicidio de eme "con movimientos de cine mudo", en su habitación, mediante un corte de venas con una hoja de afeitar y la bala de una Luger que, al final, yace "en un charco de sangre". Recordemos que ésta es una pantomima, es decir, un espectáculo de gestos, sin palabras, que *imita* una situación dada. En estas páginas el lector asiste a una representación breve que tiene que ver más con un cuadro dramático que con una narración.¹⁵⁶

Por *Zwischenakt* se entiende la forma escénica del intermedio o entremés, como hemos adelantado. Esta forma cobra vida ahora en una narración breve de apenas unos renglones. Trata del gran final, de la pira que consume los cuerpos de Adolf, Eva y el perro, destrucción y fuego redentor a cargo de eme: "el funeral vikingo los cuerpos como antorchas entre las llamas del *gran finale* el gran incendio de Berlín cae el telón en la ópera el público aplaude de pie" (1993: 145). Con el mismo procedimiento de las frases sin puntuación, de la yuxtaposición de descripciones y emociones, ubicado entre la pantomima del suicidio de eme y el último *Wir kapitulieren nie*, con esta economía de recursos es que *Morirás lejos* expresa lo que puede ser el *Trauerspiel* alemán¹⁵⁷.

¹⁵⁵ Véanse páginas 11 (Salónica), 82 (Totenbuch) y 99 (Patología de eme según gestos); *vid supra* en este mismo apartado.

¹⁵⁶ Para una aproximación a la idea de pantomima y al intermedio o entremés, véase el *Diccionario de teatro* de Patrice Pavis (1996).

¹⁵⁷ <<La tragedia es igual en magestad al poema heroico,/ salvo que rara vez tolera/ que se introduzcan de baja condición o cosas malas: porque sólo de la voluntad real,/ de asesinatos,/ de desesperaciones,/ de infanticidios y parricidios,/ de incendios,/ de incestos,/ de guerras y levantamientos,/ de

Por su parte, el último *Ocaso* narra la soledad de eme y la traición y el abandono de Adolf. Se transcribe una carta a modo de elegía, firmada en Berlín el 29 de abril de 1945, cuyo lamento se debe al impedimento de que existiera "la más noble y digna esencia del hombre" por la saña de la coalición del mal: los "intereses judíos, / las monstruosidades del bolchevismo / y los errores de los cristianos" (1993: 147).

Y por lo que corresponde a la última Salónica de *ML* en la sucesión de la lectura, debemos decir que recurre al recurso del diálogo dramatizado entre narradores y lectores que increpan, matizan y, en última instancia, confunden y dilatan algún posible sentido o esclarecimiento anecdótico. Alguien y eme no han sido más que elementos significantes que permiten tramar un discurso que se pliega y se despliega sobre sí mismo, que se expande y se contrae, que se dice y se contradice, todo a un tiempo. Alguien y eme existen sólo en la ejecución de una escritura: son la presencia de su propia huella: son la huella de quien ha muerto, de quien mató a miles de personas, de quien lee un periódico y trama inútilmente su vida, de quien es seis millones de personas reunidas en una banca de un parque en una ciudad que se consume a sí misma. Esto se puede entender mejor si nos preguntamos -junto con el propio discurso-:

pero quién es eme
quién soy yo
quién me habla
quién me cuenta esta historia
a quién la cuento (1993: 147).

lamentos,/ de gemidos,/ de suspiros y de cosas semejantes trata>>. Estas son las palabras que usa Martin Opitz (dramaturgo alemán, 1597-1639), donde expresa, en opinión de Benjamin, quien lo refiere, "en el lenguaje característico del *Trauerspiel* mismo", el *pathos* de la expresión barroca, enfrentada a la "voluntad de Clasicismo" como "el único rasgo propio del Renacimiento genuino" (2006: 262-265).

La pregunta -y la conciencia de las cosas que la acompañan- vuelve todo más confuso. Estas cinco sencillas preguntas las formulan diferentes voces (o una sola y múltiple) que desempeña, a su vez, el papel de un crítico literario, un narratólogo tal vez, que con estilo incisivo desnuda una historia. El lector apenas sabe quién puede ser eme; quién es él (lector-narrador) ante lo que ha venido leyendo-escribiendo; quién le habla para decirle algo parecido a una historia (¿algún demonio, las musas?); el narrador siempre múltiple no sabe o dice no saber quiénes pueden recibir un relato tan atroz.

Pero también esta Salónica es el gran pliegue, el que al desplegarse en la lectura minuciosa de las hipótesis posibles y no posibles de Alguien y eme, de los detalles nimios de cada una de las historias que se entretajan para hipnotizar al lector y pretender engañar a los otros narradores, esta Salónica nos cuenta que han pasado "sólo algunos minutos entre el instante en que eme entreabrió un leve sector de la persiana". Este hecho nos hace sostener, como lo hemos anticipado, que *ML* es una gran digresión con minúsculas digresiones contenidas, todas replegadas. En este instante podríamos prescindir de más de 120 páginas de historias truncas, paratácticamente dispuestas, muchas de ellas contradictorias. Sin embargo, la fenomenología de la lectura nos lo imposibilita. Y parece que lo mismo sucede con la escritura; a pesar de ello, en los pocos minutos transcurridos (eme observando a Alguien), "eme ya sabe que algo definitivo se gesta" (1993: 148). Eso definitivo le hará, todavía, hacer algunas cosas o intentar hacerlas, como una posibilidad más, entre ellas, defenderse con la Luger, intentar

fugarse, pedir ayuda por teléfono (qué él mismo había desconectado), encerrarse "a piedra y lodo" [o] "musitar sus culpas a la oreja de un macho cabrío y enviarlo a morir en el desierto." Enseguida volveremos sobre esta irónica y excéntrica posibilidad de "salvación": "o bien" despreocuparse; porque las hipótesis se acaban y el "narrador omnividente", cansado de mentir, prefiere dar curso al "sórdido fin de la sórdida historia de eme", quien, ahora, lejos de las persianas, "camina en busca algo: ¿de qué?" (1993: 148). Y así se da fin a las series de Salónica, con una pregunta sin importancia. Antes de interpretar los Desenlaces detengámonos en la frase que de nuevo transcribimos: [o] "musitar sus culpas a la oreja de un macho cabrío y enviarlo a morir en el desierto" y que calificábamos de excéntrica e irónica. En el plano de lo narrado en ese párrafo tan lleno de aristas, información y sensaciones que estamos comentando, la posibilidad de hacer todo lo que pudiera hacer es verosímil, quizá improbable, pero verosímil: defenderse, escapar, pedir ayuda (aún sin el teléfono), encerrarse; no obstante, hacer lo que la frase dice respecto al macho cabrío es imposible porque trasciende -una vez más- el contexto de lo narrado y pasa al ámbito de la alegoría, del deseo imaginativo, pero no de cualquiera, sino del que sabe herir, del que se sabe culpable pero aún así no puede sucumbir sencillamente. Expliquémonos. El libro del *Levítico* cuenta que Aarón, en el día más importante del año judío, lleva a cabo el rito de la expiación; en él cuenta con dos machos cabríos cuyo destino se juega a la suerte: uno, el de Jehová, lo ofrecerá en expiación mediante degüello; el otro, el de Azazel, "lo presentará vivo

delante de Jehová para hacer la reconciliación sobre él, para enviarlo a Azazel al desierto" (*Santa Biblia* 2006: Levítico 16: 5-16). En la tradición, Azazel es el nombre del animal que recibe los pecados y es enviado al desierto, pero también es el lugar de destino, va a Azazel. También conocido como el "cabrón emisario", es el que obtiene la libertad pero "sobrecargada con todas las faltas del pueblo"; y es también el nombre de un demonio que vive en el desierto. Así el animal recibe su castigo lejos de su lugar de origen y lejos del pueblo judío (Chevalier y Gheerbrant 1995: 225). Aunque el nombre de Azazel ha llegado a ser el nombre de un demonio en particular con una genealogía inclusive,¹⁵⁸ y ha corrido la suerte de muchos demonios como Belial o Belcebú de ser un sujeto literario e inspirador de otras historias¹⁵⁹, lo que aquí nos interesa es que eme, sin decir su nombre, refiere la alegoría del Levítico para redimirse como se redime en su tradición escrita el pueblo judío, el pueblo al que él victimizó sistemáticamente y que al parecer ahora lo acecha desde el parque. La ironía en este caso consiste en que el victimario de los años cuarenta intenta redimirse mediante un recurso ritual judío. La sentencia senequista y del destino para eme, *morirás lejos*, trata de ser eludida mediante la transferencia del pecado y la culpa.

De cualquier manera, para nosotros, la enunciación de la alegoría es una posibilidad más del destino de eme y está

¹⁵⁸ Véase la entrada "Azazel" en Izzi (1996:55), donde también refiere al libro no canónico de Enoc. Igualmente es importante recordar que la mención de esta alegoría es una manera de decir, doblemente intertextual: *morirás lejos*, y una patente burla de la transferencia de los pecados del sionismo, desde el nazismo.

¹⁵⁹ Véase en Milton: "Inmediatamente ordena [Satanás] que, al bélico clamor de los clarines y de las trompetas, se eleve su poderoso estandarte. Azazel, gran querubín, reclama como un derecho tanpreciado honor." (1976 [1667]: 131).

dispuesta bajo el sistema que, como hemos constatado, opera en el relato de Pacheco. En este caso la narración recurre al uso de la coma (,) como punto de inflexión para vincular disyuntivamente, en la Salónica 48, las opciones de eme ante una inminente captura.

En Desenlace y Apéndice... se realizan muchos de los procedimientos que hemos visto operar en *ML*; y responde de modo especial a maneras de la expresión característicamente barrocas. Antes de hacer esta revisión ejemplar, debemos destacar la manera en que está organizada la secuencia. El esquema es el siguiente:

```
DESENLACE
  Desenlace [1]
  Desenlace [2]
APÉNDICE: OTROS DE LOS POSIBLES DESENLACES
  Uno
  Dos
  Tres
  Cuatro
  Cinco
  Seis
```

Lo que en apariencia nos remite a ocho posibilidades o hipótesis para "concluir" o cerrar la anécdota; sólo en apariencia, porque al interior de cada uno se desdoblán especificidades de cada posibilidad, como veremos.

Esta organización, decíamos, plantea recursos discursivos estrechamente vinculados con una práctica barroca. En primer lugar, podemos decir que como ninguna otra secuencia se manifiesta como una mónada: se despliega en la lectura como una unidad en sí que contiene, en sus escasas páginas, el universo del relato completo y, por lo tanto, en ella se plantea todo relato o historia, incluyendo su posibilidad de ser y la de no ser por sus atributos metaficcionales, intertextuales e

intratextuales y testimoniales. A esto debemos sumar que en su brevedad está contenido lo que de relato policiaco se ha visto en las primeras 148 páginas del libro. El binomio Desenlace-Apéndice es el mejor ejemplo del abismamiento, la cita y la ironía, por una parte, y del pliegue digresivo que constituye porfiadamente su enunciación.

El primer desenlace narrado en primera persona del plural ("Lo hemos rodeado durante veinte años") asume la voz de un Alguien; y despliega el pasado del relato ("sea quien fuere en el orden alfabético [Salónicas] o en sucesión pitagórica de las cifras [Totenbuch]"), calificando a eme de "inconjeturable". En una narración que la crítica ha calificado de cinematográfica,¹⁶⁰ eme es cercado y capturado por Alguien y 6 hombres más, que además de judíos "ashkenazim y sefardíes de Salónica / también posiblemente checos polacos húngaros serviocroatas ucranianos / o quizá franceses ingleses holandeses belgas españoles y aun alemanes" (1993: 150). El segundo desenlace asegura que "Todo muy bien excepto que" las cosas aún no han sucedido y habrá muchas variantes; mas lo "innegable es el hecho de las persianas entreabiertas, los diálogos interiores, las contestaciones, réplicas, hipótesis, historias". Es decir todo el libro hasta este momento de la lectura.

El primer desenlace ofrece sinécdoticamente todos los hombres del mundo; en lugar de decirnos: "además de judíos, todos los hombres de las naciones capturamos a eme" (1993: 150), prefiere mostrar al lector una selección de unos cuantos gentilicios que trascienden su ser limitadamente gramatical para

¹⁶⁰ "...minuciosamente elegida en una vieja película" (Pacheco 1993:149); *Vid supra* "3.1 El estado de la cuestión" (Jiménez de Báez, Morán, Negrín 1979).

ser también hombres, hombres-nación y con ellos, naciones-mundo: todos hemos asediado y capturado a eme. Enseguida, en el segundo desenlace, esta batalla ganada se inhibe mediante un replegamiento interior del discurso para matizar el primero: así sucederá, pero con variantes. Luego nos asegura el narrador que lo cierto es *todo lo que se ha dicho hasta ahora*, incluidas todas las hipótesis, todas las digresiones, todas las situaciones, todas las contradicciones e incertidumbres. El efecto semántico y epistemológico es el de no haber ganado (avanzado en la comprensión de la historia) ni perdido nada (se está justo como al comenzar a leer los Desenlaces); pero sólo en apariencia, porque lo que ha demostrado, una vez más, es la capacidad de transferir irritación al lector; y si la lectura después de estos desenlaces es en efecto aún más incómoda, ¿qué espera el lector del discurso para las últimas ocho páginas del Apéndice?

El Uno del Apéndice (tercer desenlace) plantea, en nuestra interpretación, una de las claves para valorar la escritura y su imperiosa necesidad de contar lo contado ya mil veces. "Pero eme ¿quién es en realidad? Un criminal. Es todo lo que sé, es todo lo que intuyo e imagino." (1993: 153). Páginas antes ya se había dicho parcialmente esta clave: "Todo lo que recuerdo o imagino..." en voz del Alguien del segundo desenlace. Lo que se narra en *ML* obedece al *ars combinatoria* de lo que el discurso sabe, lo que intuye y lo que imagina. Pero si se considera que quienes capturan o están por capturar a eme son *todos* (manifiestos en el discurso con gentilicios), el conocimiento y la memoria, la intuición y la imaginación (entendida como la combinación de

recuerdos) se tornan ética y estéticamente relevantes. Quizá por ello la narración elige la forma de una digresión permanente, de una parábasis reiterada. En este sentido, abismamientos, ironía (parábasis o anacoluto), cita (intertextualidad) y teratología (discurso y personajes que se deforman) son la proyección textual, replegada y desplegada simultáneamente, de lo que todos (narradores, lectores implícitos y personajes -incluidos los seis millones de judíos muertos que mediante el humor negro y la necromancia pueden saber quien es eme- sabemos, intuimos e imaginamos.

En Dos (cuarto (im)probable desenlace) eme sale de su habitación apara enfrentar a Alguien y saber, por fin, que no es un acosador. Continúa la espera. Mientras que en Tres (quinto desenlace) la posibilidad improbable es que eme no llegó nunca a México, y las persianas "quedaron entreabiertas la última vez que el muchacho subió al cuarto" (1993: 154), generando así todas las especulaciones, hipótesis y digresiones; situación a su vez que cancelaría inclusive la presencia de este desenlace.

En el sexto desenlace (Cuatro) se vuelve a la hipótesis [x]:¹⁶¹ se afirma que Alguien está en el parque, pero no hay casa, sólo un terreno baldío; por lo tanto son: "Alucinaciones entonces. Desvarío", aunque de una víctima de los campos que necesita urdir la emboscada de un posible eme, de "un verdugo al acecho que morirá esta y todas las tardes..." "-No: eme allí está." Cierra la hipótesis de este desenlace, catapultando una vez más algún atisbo de certeza en la lectura.

Una vez más una parcial inexistencia.

¹⁶¹ Véase Pacheco 1993: 70.

La mano busca el arma pero el arma no existe. [¿La mano de quién? La duda se justifica porque...] Nadie espía tras la ventana porque Alguien no existe y si Alguien no existe tampoco existe eme ni el parque con el pozo [... No obstante] Sólo existe el gran crimen -y todo lo demás: papel febrilmente manchado para que todo aquello (si alguien lo recuerda; si alguien aparte de quienes lo vivieron, lo recuerda) no se olvide. (1993: 156)

En párrafo separado por un doble espacio, este séptimo desenlace (Cuatro en Apéndice) da cuenta, mediante una voz que correspondería a la de un autor implícito (ya escuchada en la última cita textual), de las fuentes que documentan todo el relato (*ML*): historias de diversas procedencias (tal vez incluso el libro sobre la segunda Guerra Mundial que estaba en el cuarto de la casa 1939), fotografías y documentales que al reconstruirse "con la imaginación" se podrá tener una idea vaga "de lo que fue todo aquello". Para finalizar con esta forma de la condena que se dilata, se asegura, en un párrafo de seis líneas separado nuevamente con dos espacios, la idea de incertidumbre a que se apega el discurso desde el inicio de las hipótesis. Todo es "irreal", "nada sucedió como se indica", todo ha sido deformado por tratar de comunicar la verdad mediante "una ficción, una mentira".¹⁶² Y una vez la declaración que despliega la del párrafo anterior: para que "no se olvide", ahora, se dice que este pobre intento fue para contribuir a que "el gran crimen no se repita". Que no se olvide. Que no se repita: plegado-replegado-desplegado de una voluntad ética implícita.

¹⁶² Aunque el tratamiento de la intratextualidad (Cfr. Jiménez de Báez, *et al.* 1979:301-329) podría tratarse en otra investigación, debemos destacar que esta manera de "decir" y el asunto de que trata el párrafo evocan un breve poema publicado mucho después de *ML*, nos referimos a "Despedida" (2000) que ahora tomamos de Pacheco 2009:606: "Fracasé. Fue mi culpa. Lo reconozco. / Pero en manera alguna pido perdón o indulgencia: / Eso me pasa por intentar lo imposible."

"O bien sólo existe un desenlace posible:" (1993: 157). Esta última disyunción cierra Cinco y abre Seis (octavo desenlace). En éste despliega el paisaje de aquel atardecer en que eme observa a través de la persiana al hombre sentado en una banca del parque. En este ambiente suceden acciones dramatizadas (teatralizadas, aunque no excluye cierta perspectiva cinematográfica): bajo la ventana pasan dos muchachas que eme no puede ver por tener la "mirada fija en el antagonista". En este punto de la acción nos dice el narrador que "Ya todo es posible" (por su inmovilidad, se cancela la posibilidad de que Alguien sea un espía; "¿O se redobla?"). Se describe por enésima vez la situación de Alguien en el parque: el chopo, las inscripciones, el olor a vinagre, el pozo. El tiempo tarda en pasar, la tarde se extiende, la noche no termina de llegar. Por fin llega: en la reciente oscuridad de su habitación eme "toma una hoja de afeitar, hiende las venas del antebrazo izquierdo" quizá la misma hoja de afeitar con la que vivisecciona a los azotadores (1993: 15) o con la que se suicidó en una escena parecida en Pantomima (1993: 44-145). Ensangrentado y con la "somnolencia de la muerte", eme, en un último esfuerzo, mira por la ventana al hombre del parque, "a quien supuso su perseguidor", alejarse con una mujer del brazo, de cuarenta años aproximadamente, "mientras el viento de la noche deshoja, arrastra 'El aviso oportuno' y se encienden las "luces mercuriales" (1993: 157-159).

El fin de los desenlaces, de las secuencias del relato y del libro mismo, ¿acaso sugiere que la hipótesis [d] es la verdadera? ¿Es acaso la posibilidad sentimental y cursi, la hipótesis llena de clichés, de expresiones formularias como en

una película melodramática, la que contrasta con la paranoia de eme, quien se suicida mientras ve que el hombre del parque se apega a lo que imaginó minutos antes, en la forma de la cuarta hipótesis en la secuencia del alfabeto? El claroscuro que provoca este pliegue en la lectura es tentador, quizá más que las tentaciones que tiene el lector para elegir una hipótesis y terminar de una vez por todas con las posibilidades sin fin de la historia del criminal nazi eme y Alguien, alguno o algunos judíos que van en busca de venganza tras el vejamen de que fueron víctimas hace más de veinte años.

3.2.2 El sionismo en la operación neobarroca

Uno de los procesos de escritura que configuran al discurso de *Morirás lejos*, junto con el "sistema" del pliegue y la digresión, es el que hemos llamado el proceso de la cita constante y que Calabrese denomina "la cita neobarroca".¹⁶³ Este procedimiento, o la descripción de este mecanismo de constitución narrativa, está dado bajo el influjo de las reflexiones de George Steiner sobre el sionismo y el carácter de "lo judío" y de su imperativo histórico, pero sobre todo nos enfocamos en las marcas de lo trascendental judío para explicar la personalidad de una escritura "mexicana", con la necesidad de alcanzar la identidad judía, pertinente y necesaria para el desenvolvimiento de la escritura que nos ocupa. El propósito es penetrar la epidermis de la intuición para adentrarnos en las entrañas de un procedimiento que, por otro lado, ha sido una

¹⁶³ *Vid supra*: "1.4 La senda del Neobarroco" y "3.2.1 Pliegue y digresión; digresión y pliegue". Recordemos que la cita neobarroca se define por la dispersión y la perversión de las nociones de verdad y falsedad.

respuesta temática y procedimental de la narrativa, quizá desde *El Quijote*.

George Steiner, en su artículo "Sión", uno de sus proyectos de libros no escritos, materializado en un ensayo, aborda algunas preguntas sobre el carácter de lo judío. Muchas de ellas y las reflexiones que provocan podemos soslayarlas porque no responden al tema central de esta investigación, pero recogemos algunos asuntos pertinentes para la reflexión en torno a la narrativa neobarroca de *ML*.

Hemos expuesto la importancia que tienen el título y el epígrafe como citas; la referencia al pasado clásico de Séneca y al Barroco de Quevedo en un binomio indica una senda múltiple e intertextual de interpretación.¹⁶⁴ George Steiner anota que el signo de lo judío se manifiesta en la preferencia por la cita, la cita reiterada, constante, necia, que busca una autoridad previa a la que asirse, pero también donde esta manifestación típica de la palabra se revela el carácter conversacional del hombre y su presente con otros hombres del pasado que plasmaron su palabra para conformar una tradición. Preguntas, dudas y respuestas parciales, enigmas, paradojas y emblemas, todo se suma a la voluntad de conversar, en el gran tiempo, dentro de una tradición milenaria.¹⁶⁵ El hombre judío que se propuso esbozar un gran diálogo de citas y comentarios (en un sistema

¹⁶⁴ La cita o referencia es la base del dialogismo bajtiniano y de la intertextualidad francesa; sin embargo, el caso de *Morirás lejos* es distinto en cuanto a que el uso de la cita, por demás tradicional, es algo más que el resultado de su exacerbación o uso reiterado; es constitutivo de su manifestación textual y su proceder comunicativo depende de que la cita es "suspendida, torcida o perversa" (Calabrese *op. cit.*, 193).

¹⁶⁵ Recuérdese que Bajtín considera en la *Poética de Dostoievsky*, además de la relación de voces o textos referidos al interior de un texto principal, la relación o diálogo entre los autores de las obras, los autores de los textos trascendentes.

abiertamente paratáctico), señala Steiner, fue Walter Benjamin en su proyecto sobre ciertos espacios comerciales del París del siglo XIX, en lo que ahora conocemos como el *Libro de los pasajes*.¹⁶⁶ No hace falta insistir en que el proyecto es una obra inacabada, no solamente por la muerte de Benjamin, sino por la intención de que fuera un libro abierto, ilimitado, tal vez infinito.

Adelantemos una conclusión al respecto: sabemos que el exilio es una de las condiciones del judío. "La caída del hombre en la ciénaga y la licencia de lo indefinido, en los vacíos -que a menudo son un abismo- entre palabra y objeto, entre nombre y esencia, es el primer exilio" (Steiner 2008: 112), anota Steiner al hablar de la condición primigenia del judío y de los estrechos vínculos que tiene con la palabra, y el acto "divino" de nombrar las cosas con la constancia de la partida, del exilio, de la diáspora, en suma, de la diseminación.¹⁶⁷ Porque como el investigador franco-americano afirma, el ethos judío sufre una adicción a la textualidad, "donde la tableta, el rollo, el manuscrito y la página impresa han devenido la patria, la fiesta movible del judaísmo". Aunque esta pasión por la palabra no es exclusiva de la religión judía, Steiner afirma que ninguna otra fe "igualada la densidad, las torsiones y las ingeniosidades de filigrana que hay en la exégesis talmúdica y en la hermenéutica terciaria que engendra el Talmud". "Aún más que el 'sufrimiento', la textualidad y lo libresco han sido la

¹⁶⁶ Walter Benjamin. *El libro de los pasajes*. Ed. de Rolf Tiedemann. Trad. de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero. Madrid: Akal, 1,104 pp.

¹⁶⁷ "La diseminación propondría cierta teoría [...] de la digresión" (Derrida 1997: 42). Esparcirse es una cualidad del hombre sobre la tierra y el orden geopolítico, como lo es también del sentido de las palabras en un texto. Steiner establece la relación entre el ser judío y la palabra.

'insignia de la tribu'" (2008: 122-123). La imagen "libros sobre libros" transita por el camino de la experiencia y se transfigura en dialogismo, en intertextualidad, pero sobre todo en alegoría metaficcional: autores de libros que hablan con otros autores de libros, citas de libros que hablan de libros, voces atemporales que se entremezclan, que luchan por un espacio, que se resignifican bajo la voluntad imperiosa de un demiurgo que mira con melancolía cómo cada palabra, cada frase, cada cita se desfigura en el torrente alegórico de otro texto, de otro contexto, para alcanzar un sentido renovado. Es en este ambiente letrado donde se ejemplifica lo judío, en particular el carácter talmúdico de, por ejemplo, un ensayista *metafísico*, [hermeneuta], *crítico*, *erudito y sabio* -en adjetivos de Gershom Scholem (2006: 9)- como lo fue Walter Benjamin.

Así como decimos que la ausencia de algo es la condición *sine qua non* para extrañarlo, asimismo afirmamos que la diseminación es la condición del regreso, más exactamente, de la reunión. Lo judío es un ave Fénix que resurge una y otra vez de sus cenizas (esparcidas) y de las ruinas, que vuelve a sí mismo y a una patria como ningún otro pueblo lo ha hecho, en opinión de Steiner; ruinas que ha erigido nuevamente en ciudad y Estado. En las características de ser un pueblo esparcido y ser un pueblo libresco se suma y se resume la condición del ser judío. *Morirás lejos* abraza y representa en su operación neobarroca el sino judío. Tal vez como lo pudo hacer Benjamin con su desiderátum sobre los pasajes comerciales de París mediante su

método aleatorio "del paseante" (Melero y Blanco 1991: 60), respetada toda diferencia, como veremos en adelante.¹⁶⁸

La gramática de la lengua hebrea define su trascendencia, tal vez porque se constituyó como la forma de comunicarse con Dios: "Gramatical y metafísicamente, el hebreo no disocia pasado, presente y futuro" (2008: 121), su identidad es la simultaneidad; y el compendio de citas, pregunta y respuestas que llega a ser el Talmud, es un torrente de libertad.

Este es el registro en el que se escucha *ML*. Pacheco en esta narración es, como Benjamin, un talmudista, como presenta a este último Claudia Kerik en su ensayo "De Montaigne a Benjamin" (2010):

Montaigne nos legó el desafío de un género que puso el énfasis en la forma y en la vinculación de ésta con la subjetividad del autor. Con los *Essais*, asistimos al nacimiento de un tipo de experimentación textual que ensayó un modo distinto de tratar los asuntos, y que propuso simultáneamente una materia inédita como objeto de análisis: la del propio sujeto pensador. Nunca se agotará el sentido que le dio a la forma del ensayo la sentencia de Montaigne: "yo soy la materia de mi libro", unida al decreto de no atender las materias sino las formas en que estas se presentan. *Doble cambio radical: la materia es el autor, y el autor no está en la materia, sino en la forma.*¹⁶⁹ (2010: 42-43)

De no ser cierto, parece verosímil pensar que estas características del ensayo montaigneano están el proyecto de Benjamin. Las características del nuevo género (híbrido) son dos cambios fundamentales que transforman el pensamiento: *el autor es materia de su trabajo y su trabajo radica en la forma.*

¹⁶⁸ José Emilio Pacheco tradujo este desiderátum en una versión publicada con el nombre de *París, capital del siglo XIX* en 1971. Aunque no es determinante, es probable que Pacheco conociera bien este trabajo de Benjamin antes de la versión de *ML* de 1967, o en su caso, sí la conocía para la edición de 1977 que nos ocupa.

¹⁶⁹ Cursivas nuestras.

La materia tratada en el ensayo no es otra que el autor y su subjetividad; la visión transforma los temas, que pueden ser muchos y variados. Y el autor, esta voluntad subjetivizada, habita la forma (no es el tema en sí), es la forma. Esta transformación de la palabra escrita y su posición en la historia del pensamiento converge con la voluntad de Benjamin; como refiere Kerik en Adorno:

Adorno ha subrayado el origen de la capacidad de Walter Benjamin "de establecer constantemente aspectos nuevos de las cosas -no tanto por el procedimiento de romper críticamente las convenciones cuanto por comportarse según su organización interna con el objeto como si la convención no tuviera poder alguno sobre este". Sólo tomando como punto de partida la experiencia urbana como alegoría de una época histórica podemos entender el cambio formal que operó en el ensayo como un cambio obligado por el objeto de análisis y representado por el discurso simultáneo que resultó del entrecruzamiento de citas, reflexiones, fragmentos, comentarios, anotaciones, etcétera." (2010: 44).

Entonces, la cuestión que ahora nos planteamos gira en torno a la relación de un discurso narrativo como *ML* con un ensayo como el de Benjamin, es decir, como géneros diferentes. Debemos explicar cuál es la relevancia de este contacto para nuestros propósitos.

En primer lugar, consideramos que esta escritura de Pacheco es explícitamente híbrida; la yuxtaposición de fuentes y discursos de diversos géneros convergen en un nuevo contexto discursivo. La idea de "género" como tal *degeneró* en este libro.¹⁷⁰ Mucho se ha insistido en el uso constante que hace la narración de citas testimoniales, fílmicas y pictóricas; de

¹⁷⁰ Entiéndase la degeneración por aquello que no corresponde "a su primera calidad o a su primitivo valor o estado", según el DRAE y según su estatuto paratextual de novela.

alegorías y símbolos,¹⁷¹ sin mencionar la cita primigenia (doble) que constituye su título y epígrafe. No obstante, debemos decir que *ML* es, en principio, una escritura; es una escritura hecha libro; y es un libro *transformado* (en su segunda edición). *ML* conforma una subjetividad; mejor dicho, constituye una *suma* de subjetividades; está formada por innumerables voces narrativas, todas subjetivas, insistimos; integra con parataxis y parábasis reiteradas su afirmación y su negación; revela el poder de la palabra y su inocuidad *al mismo tiempo*. La narración hace posible la simultaneidad de la palabra, pero no puede impedir que suceda nuevamente una Shoá, un holocausto, una catástrofe. *ML* lleva consigo la tierra y la muerte; lleva consigo la tierra de los judíos y la de los gentiles, y lleva la muerte que traemos *todos* a costas. Porque *ML* no es un experimento, es un ensayo que enfrenta géneros, que reúne los tiempos (presente, pasado, futuro, como la lengua hebrea) y provoca una simultaneidad *fou*, loca, porque si hacemos caso de lo que Quevedo dice: "El mundo es punto, la vida instante; ¿quien, si no es loco, hallará distancias en un punto? ¿Quién hallará espacios en un momento, si es cuerdo? Solo muere lexos, el que en su propia casa se persuade, que está lexos su muerte." (Quevedo 2009 [1699]: 134)

ML está vinculada a la tradición de las narraciones, de la poesía y del ensayo porque responde a la voluntad de una subjetividad como asunto de la escritura. El autor, o mejor dicho, su voluntad de imitación y transformación inherentes a los trabajos del escriba, es la materia misma de su trabajo y su

¹⁷¹ Vid supra: "3.1 El estado de la cuestión"; cfr. "III. Morirás lejos" en *Ficción e historia. La narrativa de José Emilio Pacheco* (1979).

trabajo radica, como hemos anotado, en la forma, en el estilo, si se prefiere. Sin embargo, ¿por qué el texto que nos ocupa de Pacheco no es un ensayo en sentido estricto, a la manera del *Deslinde* de Alfonso Reyes o de *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz; o a la manera de Montaigne o Francis Bacon, fundadores del género? Adelantemos una respuesta: porque amplía y potencia esta noción de subjetividad, y por tanto su expresión, por la narración ficcional. Pacheco elige, como en ningún otro de sus trabajos, manifestarse a través del relato, ser la *suma* de su prosa argumentativa, de sus narraciones ficcionales y de su poesía. Todo esto lo reúne en 159 páginas que destacan la curiosidad del historiador, pero que destila trascendencia porque paradójicamente su terreno no es el del sentido, sino el de la expresión; la escritura se manifiesta en una disociación sintáctica, como lo hemos constatado, en un nivel primordialmente transfrástico.

El relato que se va conformando en *ML* mientras se despliegan y repliegan las páginas y las hipótesis, las interrupciones, correcciones e increpaciones de diversas voces narrativas, es un ensayo (prueba y error) para decir alegóricamente lo que no se puede decir. Su palabra es inefable, por lo que construye una paradoja. Palabra paradójica que se manifiesta, que se revela, mediante el pliegue y la digresión. La oración: "digo lo que no es posible decir" es una forma del bucle de un paso, según argumenta Hofstadter (2003)¹⁷².

La palabra de Benjamin en el *Libro de los pasajes* y la palabra de Pacheco en *Morirás lejos* comparten, por un lado, el

¹⁷²Cfr. nota a pie 124 en "3.1 El estado de la cuestión".

ethos judío por la palabra, el diálogo y la cita reiterada y torcida; por el otro, la voluntad de argumentar mediante la narración y la alegoría barrocas los testimonios históricos y culturales de su subjetividad. Pacheco, como dice Adorno de Benjamin, establece aspectos nuevos de las cosas no para romper las convenciones en sí, sino para conectar su yo interno con el objeto, como si las formas convencionales de la palabra no tuviesen influencia sobre las cosas. En este caso, Pacheco establece un vínculo con el pueblo judío; pero también lo hace con la mitología del imperio romano de la época de Flavio Josefo, con la de la Inquisición del siglo de oro español y, por supuesto, con la del nazismo; e igualmente importante es la complicidad que establece el relato con la ciudad de México y con lo mexicano. Estos actores están dispuestos en una yuxtaposición narrativa: Salónicas y Diásporas no aparentan relación causal; y conforme avanza la escritura, los tiempos y los espacios, las acciones y las palabras se superponen por la voluntad, en primera instancia, de un caleidoscopio de voces narrativas y después por la voluntad de una voz metanarrativa que establece vasos comunicantes entre el narrador y el ensayista.

Un ángulo que permite comprender mejor la labor de la escritura en *ML* es el de entender al escritor como traductor. En este sentido, Marianela Santoveña en "Extrañar la escritura: la melancolía en Walter Benjamin" (2002) nos dice que la

palabra se acerca a la cosa imitando su forma [pero] ¿Cómo hallar el nombre de las cosas? Benjamin encomendó esta tarea a un personaje afín a su situación. Un personaje que, por definición, imita; que, por definición, fracasa; que, por definición, pasa la vida enclaustrado en el archivo de las lenguas, recorriendo el laberinto de la

escritura, sin ser reconocido jamás como un artesano del lenguaje: el traductor." (2002: 77-78).

Santoveña confronta esta situación trágica con la del escritor, quien tiene la posibilidad del reconocimiento por su labor; aunque es cierta la idea, la zona de contacto entre el traductor y el escritor es abrumadoramente grande. En opinión de la propia investigadora,

en el lenguaje de la traducción, el apocalipsis equivale a la cita textual. Para Benjamin, la cita [...] estaba emparentada [...] con la pausada y nostálgica labor del coleccionista. La cita, arrancada de su contexto, autenticada por la lejanía, replegada sobre sí misma, como queriendo conservar la obra entera, salta al texto como una mónada" (80-81).

La cita es un sistema de pliegues que revela y oculta la verdad de su contexto. Y la cita neobarroca es un juego de espejos que revela y oculta a la vez la identidad de las cosas, de las palabras y sus orígenes (de tener la palabra un origen identificado), por lo que la "perversión" de la cita arrancada de su primera naturaleza no sólo es necesaria sino conveniente.

Para nosotros, debemos decirlo, la traducción y el traductor son metáforas de una realidad más general. El traductor es aquel que tiene la tarea de luchar con la Gorgona de la palabra; y su labor, traducir la palabra de un código del lenguaje a otro código; esta batalla es la que libra el escritor que entiende su trabajo como la transfiguración de la palabra ajena a la palabra propia, de la realidad sensible y fáctica al lenguaje y de la historia y el pensamiento a la ficción. *El libro de los pasajes* y *Morirás lejos* comunican esta situación, por otro lado, ejemplos claros de la manifestación neobarroca, en particular por la transfiguración de las citas, de los

lenguajes histórico, dramaturgico, poético y fílmico, a la verdad del ensayo de una ficción.

La forma de esta genealogía de libros se establece más por "dar la medida" de la visión de sus creadores que de la visión de los asuntos que tratan, sobre todo cuando éstos superan la capacidad de conocimiento de aquéllos.

Veamos un ejemplo. Leamos el inicio de la sección *Götterdämmerung* (1993: 128-130). Comienza con un texto que adopta la forma cada vez más frecuente (desde el Totenbuch de la páginas 76-80) de las interpolaciones de voces narrativas que interrumpen un discurso, que frecuentemente aporta datos verificables en la historia aunque con valoraciones parciales de los hechos.

La narración comienza con la noticia del nacimiento del ser humano producto de las relaciones sexuales entre Alois Hitler y Klara Pölz. "Y el sábado 20 de abril de 1889 nació un niño como todos: dolorido, tumefacto, semiasfixiado. Si otro espermatozoide entre millones emitidos aquella noche de verano [...] Si aquel día (*circa* 25 de julio pues el 88 fue bisiesto) no hubiera... "-Divagación." (1993: 128).

La narración es interrumpida, insistimos, una vez más por una voz que cumple la doble función de aclarar y confundir (ambas funciones para dilatar o ampliar algún sentido); de proveer mayores elementos para la comprensión del tema y mayores argumentos y datos para cancelar toda posibilidad de argumentaciones válidas. No es Hitler quien explica el nazismo (el tono es de condescendencia: "olvide tantas imbecilidades"); olvide ese camino, cambie de curso y díganos (a los otros

narradores, narratarios y lectores) por qué cree que eme es el destructor del gueto de Varsovia.¹⁷³ Deja de ser relevante, por ahora, que eme sea el hijo de Alois y Klara para ensayar la posibilidad de que Jürgen Stroop sea quien esparció el dolor en el gueto. Pero esta interrupción discursiva constituye una nueva narración dialogada, donde eme es Stroop, ahora muerto: "¿O no ha muerto?" (duda quien arguye lo primero).

-No: está allí tras la ventana, acechando.
-¿Por qué?

Porque los nazis sustituyeron al Stroop verdadero cuando estaba en peligro y se refugió "al otro lado del mar, en casa de su hermana".

-Su historia es inverosímil.
[Dice ahora otro narrador, o tal vez el primero que nos contaba la gestación de Adolf.]

-Como todas las demás [...]
[se precisa o se generaliza, si se quiere: se relativiza ésta y todas las afirmaciones pasadas y futuras del relato].

Igual que toda historia codificada o no a la que sólo damos crédito por pereza... Un momento: aún no he terminado: por supuesto, y a pesar de la experiencia, la contrafigura de Stroop [*¿el impostor?*] creía en la infalibilidad de los suyos. Aun con la soga al cuello esperaba que llegarían a salvarlo. Si observa con aumento las fotografías verá cuán revelador es el gesto. Además ni siquiera se molestaron en buscar un doble [*¿un doble del impostor de Stroop?*]. Debimos ser más desconfiados.

Podríamos seguir la vía de las pistas o las dudas; el riesgo de perderse es grande, porque en todo caso el mérito de la narración general consiste en mantenerse al margen de cualquier certeza. Como hemos venido constatando, la incertidumbre es su principio y no podemos pretender seguir una línea argumentativa como si se tratara de una novela de género (policiaca) que, para

¹⁷³ La descripción del "evento" se narra en el epílogo de la Grossaktion (cfr. 68-70).

resolver el misterio, se necesitara desvelar los motivos, el medio y la oportunidad para resolver el crimen. La suma de relatos que configura esta narración es un juego de pistas falsas, de verdades inverosímiles y de mentiras posibles tramadas en el patrón de la ficción.

No podemos pasar por alto, antes de finalizar, el carácter del narrador "académico" visible en las notas a pie de página en *ML*.¹⁷⁴ Junto con la tarea general de traducir, la de la crítica académica utiliza el recurso de la nota a pie, como si de un texto académico se tratara. El uso de este tipo de notas es variado y responde a diversas intenciones; pero lo más importante para nosotros es destacar su uso, como lo hemos visto en "La biblioteca de Babel", para alegorizar o dramatizar una necesidad libresca de una o varias voces narrativas; además de conformar un breve pero sistemático uso de la amplificación por digresión. Mediante las llamadas a pie (sin numeración, todas con asterisco (*)) el lector no puede sino *levantar la cabeza*, como diría Barthes, interrumpir lo que se cuenta para conocer lo que algún narrador quiere decirnos.

De las trece notas a pie, ocho son parte de las Salónicas; de ellas, tres pertenecen a la secuencia Salónica-Diáspora; dos a Salónica-Grossaktion; una a Salónica-Totenbuch y dos más a Salónica-Götterdämmerung. A Totenbuch pertenecen cuatro notas y una a Apéndice. Sumado a la interrupción de la lectura que significan (y su sorpresiva presencia en una primera lectura), las notas responden a diferentes intenciones y ofrecen

¹⁷⁴ Cfr. "2.2.2 De la mónada al pliegue" respecto al carácter paródico e irónico de este recurso en la narración.

información variada que va, de una aparente utilidad al enigma, pasando por la recriminación y la información adicional.

Número	Nota a pie	Página	Secuencia
[1]	*momento en que probablemente otro observador lo sustituye.	12	Salónica-Diáspora
[2]	*lo cual provoca la secreción de un líquido amarillo purulento.	15	Salónica-Diáspora
[3]	*¿O apareció, o estaba sin ser visto, o ha estado siempre en esa banca?	27	Salónica-Diáspora
[4]	*¿Quién es el narrador omnividente? Uno de dos: eme o el hombre sentado a unos catorce o quince metros del pozo con "El aviso oportuno" entre las manos.	51	Salónica-Grossaktion
[5]	*O tal vez Josefo aceptó la ignominia con objeto de sobrevivir para dejar un testimonio que de otro modo se hubiera perdido irreparablemente.	67	Salónica-Grossaktion
[6]	*y gane la batalla de Stalingrado.	79	Totenbuch
[7]	*Las películas, hoy en el poder de archivos ingleses, jamás serán exhibidas públicamente.	91	Totenbuch
[8]	*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	Totenbuch
[9]	*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 ante nosotros, no son reales.	105	Salónica-Totenbuch
[10]	* Los archivos nazis rescatados de la destrucción impuesta por Himmler no mencionan levantamientos en campos de exterminio ni hablan de SS muertos por los prisioneros.	106	Totenbuch
[11]	*eme aprendió rápidamente el castellano mientras lanzaba bombas contra España.	140	Salónica-Götterdämmerung
[12]	*pero ya no hay teléfono: eme decidió suprimirlo por la angustia que le causaba escuchar la	148	Salónica-Götterdämmerung

	campanilla sin saber quién le respondería cuando levantara el auricular.		
[13]	*¿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	Apéndice

A partir de esta tabla de notas a pie podemos ver cómo se distribuyen sus propósitos. Información adicional para la trama lo podemos ver en [1]y [10]; para un futuro improbable en [6] o con información morbosa en [2], [7], [11]; para la ampliación de las hipótesis son claras las notas [3], [5] (en diálogo intratextual), [8] y [12]; mientras que para cuestionar o increpar al narrador destacan las notas [4] y [13], o bien la nota a pie [9] para cancelar y ridiculizar los procedimientos del discurso mismo.

Las notas a pie se despliegan en el curso de la lectura para parodiar el recurso predilecto de la investigación científica y su efecto es, en diferente medida, suspender, torcer o claramente pervertir la lectura y su posible sentido.

De esta manera, con el sentido que le hemos atribuido a la labor de traducir y el uso "inapropiado" de un recurso perteneciente a otro género textual, *Morirás lejos* se plantea su carácter orgánico de texto integral. El pliegue del libro y de las hipótesis se suman a la postergación infinita del relato. La suma de referencias de textos de diversos géneros, su puesta en abismo y la parodia que encarna convergen en y fuera del libro,

en y después de la lectura. Sus posibilidades son las mismas que las que puede contener el Talmud y su sentido será invariablemente el mismo: el punto donde convergen todas las posibilidades al mismo tiempo, y ese punto se encarna en una sentencia vital monádica: morirás / lejos.

Conclusiones

Debido a lo que esta investigación ha revisado, y la lectura que propone, *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco bien puede ser considerada un relato neobarroco. Sus características procedimentales lo sitúan en una genealogía de obras de vanguardia sin la connotación limitativa de "experimental", como ya se ha observado. *Museo de la novela de la Eterna* de Macedonio Fernández, con sus más de cincuenta prólogos, algunos juegos narrativos con el tiempo en algunos cuentos de Jorge Luis Borges, *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes o bien algunos relatos y novelas de sus contemporáneos como Salvador Elizondo con *Farabeuf* y Fernando del Paso con *Noticias del imperio*, por mencionar sólo algunos textos que comparten semejanzas procedimentales -con resultados semejantes o no-, se pueden sumar a esta genealogía de ficciones narrativas más propia de un *conceptismo* quevediano que de un *culteranismo* gongorismo, expresado magistralmente por la otra faz barroca, la de los cubanos Lezama Lima, Carpentier, Sarduy y Cabrera Infante.

Por otra parte, el lector podrá haberse percatado de que evitamos el uso genérico de "novela" para inscribir a *Morirás lejos* en un género. Aunque coloquialmente puede calificarse de tal, consideramos que, por lo menos, no es una novela como lo dicta la convención narrativa. La ruptura como sistema (o tradición del sistema de ruptura y postergamiento), la expresión del *pliegue digresivo* como método, hace que el relato -como

hemos preferido nombrarlo- pachequiano, sea una antinovela, a la manera de *Les gommés* de Alain Robbe-Grillet, *Passage de Milan* de Michel Butor, *Señas de identidad* de Juan Goytisolo o incluso de *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig, entre algunos otros ejemplos de la narrativa francesa e iberoamericana.

Los recursos preferidos por el Barroco y el Neobarroco como la cita, el fragmento, la teratología, el laberinto, el detalle, en suma, la mayor expresión del *decurso*, los ires y venires de una historia que es casi imposible de narrar, se manifiestan en *Morirás lejos*. Bajo la luz que Séneca y Quevedo proyectan con sus breves palabras citadas, se proyecta una sombra cada vez más funesta sobre el destino de la humanidad y, más concretamente, sobre la actualidad del lenguaje y su mayor manifestación, la literatura, representada por el arte de contar historias. La sombra del sueño sorjuanesco es la sombra expresionista de otro vampiro, no la del de Dusseldorf, sino la de eme que acecha como verdugo y víctima desde una ventana, de un edificio frente a un parque, en una ciudad, la ruinoso y avinagrada Ciudad de México.

Pero esa sombra es permanente, sin amanecer, como si los efectos que la provocaran fuesen eternos e inamovibles, el arte de narrar se asume impotente ante la devastación de los hijos de Sión; pero también ante el aniquilamiento de una ciudad y sus habitantes, que viven como en un gueto. Por lo tanto, la única manera de intentar contar una vez más la inefable historia es a través del asombro, de una forma novedosa y sorpresiva que se encarna en los pliegues narrativos y en las permanentes desviaciones que, como una sentencia de muerte cada vez más dolorosa por su postergamiento, se inscriben como escolios, como

notas, como textos marginales, no ausentes de contradicción.
Morirás lejos es una forma de libro ausente y un pasaje donde
desfilan los restos, fragmentados, de una civilización.

Bibliografía

- Anceschi, Luciano (1991)
La idea del Barroco. Estudios sobre un problema estético. Trad. de Rosalía Torrent, et al. Madrid: Tecnos, 300 pp.
- Aguilar Melantzón, Ricardo y Mimi Gladstein (1984)
"El reposo del fuego": anteproyecto de Pacheco para *Morirás lejos*" en *Plural*, vol. 14, n. 157 (octubre), pp. 55-60.
- Albérès, R. M. (1972)
"Capítulo XXI. La neopicaresca y la nueva novela" y "Capítulo XXIII. Fenomenología y estructuralismo" en *Panorama de las literaturas europeas (1900-1970)*. Madrid: Al-Borak, pp. 337-351 y pp. 365-386.
- Anderson, Danny J. (1981-1982)
"Una aproximación a la metaficción: tres casos distintos en la novela mexicana contemporánea" [*Cambio de piel, El hipogeo secreto, Morirás lejos*] en *Semiosis* (Jalapa), núms. 7-8, pp. 123-140.
- Anderson, Perry (2000)
Los orígenes de la posmodernidad. Trad. de Luis Andrés Bredlow. Barcelona: Anagrama (Colección Argumentos 240), 194 pp.
- Anderson Imbert, Enrique (1954)
Historia de la literatura hispanoamericana, II. Época contemporánea. México: Fondo de Cultura Económica (Colección Breviarios 156), 511 pp.
- Arellano, Ignacio (2000)
"Introducción a Autos sacramentales" en Calderón de la Barca, *Obras maestras.* Coords. José Alcalá Zamora y José María Díez Borque. Madrid: Castalia-España Nuevo Milenio, pp. 637-640.
- Aristóteles (1999)
Retórica. Intro., trad. y notas de Quintín Racionero. Madrid: Gredos (Biblioteca Clásica Gredos 142). [Siglo IV].
- Arriarán, Samuel y Mauricio Beuchot (1999)
Filosofía, neobarroco y multiculturalismo. México: Itaca, 218 pp.
- Aumont, J. et al. (1983)
"El montaje" en *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración y lenguaje.* Trad. de Nuria Vidal. Barcelona: Paidós (Paidós Comunicación 17), pp. 52-88.
- Azaustre, Manuel y Juan Casas (2001)
Manual de retórica española. Barcelona: Ariel, 188 pp.

- Bajtín, Mijaíl M. (1988)
Problemas de la poética de Dostoievski. Trad. de Tatiana Bubnova. México: Fondo de Cultura Económica (Colección Breviarios 417), 378 pp.
- Barthes, Roland (1987)
 "Escribir, ¿un verbo intransitivo?", "Escribir la lectura", "Sobre la lectura", "El análisis retórico" y "La cara barroca", en *El susurro del lenguaje*. Trad. de C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós (Comunicación 28), pp. 23-49, 141-147, 281-283.
- Barthes, Roland (1991)
 "Introducción al análisis estructural de los relatos", en Barthes, Roland, A. J. Greimas, Umberto Eco et al. *Análisis estructural del relato*. México: Premiá, pp. 7-38.
- Barthes, Roland (1999)
Fragmentos de un discurso amoroso. Trad. del francés de Eduardo Molina, 15ª. ed., México: Siglo XXI.
- Barthes, Roland (2000)
S/Z. Trad. del francés de Nicolás Rosa, 10ª. ed., México: Siglo XXI, 221 pp.
- Bailey, Martin (editor) (2001)
The Folio Society Book of the 100 Greatest Paintings. Londres: Folio Society.
- Benet, Juan (2003)
La construcción de la torre de Babel. Madrid: Siruela (Biblioteca de ensayo Siruela 18), 98 pp.
- Benjamin, Walter (2005)
El libro de los pasajes. Ed. de Rolf Tiedemann. Trad. de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero. Madrid: Akal, 1,104 pp.
- Benjamin, Walter (2006)
 "El origen del Trauerspiel alemán". Trad. de Alfredo Brotons Muñoz, en *Obras. Libro I, vol. 1*. Madrid: Abada Editores, pp. 217-461.
- Beristáin, Helena (1988)
Diccionario de retórica y poética. 2ª ed. México: Porrúa, 508 pp.
- Beuchot, Mauricio (1988)
 "Aristóteles, o la fundación filosófica de la retórica" en *La retórica como pragmática y hermenéutica*. Barcelona: Anthropos (Autores, Textos y Temas. Filosofía 50), pp. 11-19.
- Blanchot, Maurice (1973)
La ausencia del libro - Nietzsche y la escritura fragmentaria. Trad. de Alberto Drazul. Buenos Aires: Ediciones Caldén (El hombre y su mundo 12), 62 pp.

- Blecua, José Manuel (1991)
 "Introducción". *Poesía de la Edad de Oro II. Barroco*. Madrid: Castalia (Clásicos Castalia 136), pp. 7-24.
- Bloom, Harold (1997)
El canon occidental. 3^a. ed. Trad. de Damián Alou. Barcelona: Anagrama (Argumentos 171), 588 pp.
- Borges, Jorge Luis (1989)
Obras completas. Tomos I y II. Buenos Aires: Emecé.
- Borinsky, Alicia (1993)
 "José Emilio Pacheco: relecturas e historia" en Hugo Verani. Selección y prólogo. *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*. México: UNAM-Era, pp. 221-228.
- Broad, Peter G. (2006)
 "¿Con quién hablo?: Autoridad narrativa en *Morirás lejos*" en Pol Popovic Karic y Fidel Chávez Pérez (Coords.) *José Emilio Pacheco: perspectivas críticas*. México: Tecnológico de Monterrey-Siglo XXI, pp. 242-256.
- Brushwood, John S. (1981)
 "Sobre el referente y la transformación narrativa" en *Semiosis* (Jalapa), núm. 6 (enero-junio), pp. 39-55.
- Brushwood, John S. (1987)
México en su novela. Trad. de Francisco González Aramburu. México: Fondo de Cultura Económica (Colección Breviarios 230), pp. 107-108.
- Bustillo, Carmen (1996)
Barroco y América Latina. Un itinerario inconcluso. Pról. de Alexis Márquez Rodríguez. Caracas: Monte Ávila-Universidad Simón Bolívar, 382 pp.
- Calabrese, Omar (1989)
La era neobarroca. Trad. del italiano de Anna Giordano. Madrid: Cátedra (Signo e imagen 16), 212 pp.
- Calvino, Italo (1989)
Seis propuestas para el próximo milenio. Trad. de Aurora Bernárdez. Madrid: Siruela (Libros del Tiempo 1), pp.
- Cárdenas, Víctor Manuel (1988)
 "La torre de Babel: una visión más de la Segunda Guerra Mundial" en *Homenaje a JEP. A veinte años de Morirás lejos*. Michoacán: Instituto Michoacano de Cultura pp. 11-16.
- Carpentier, Alejo (1975)
 "Lo barroco y lo real maravilloso" en *Razón de ser*. La Habana: Letras cubanas, pp. 54-78.

- Carpentier, Alejo (1997)
 "Prólogo" a "El reino de este mundo" en *Concierto Barroco/El reino de este mundo*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, pp. 91-97 [1948].
- Carpentier, Alejo (2003)
De lo real maravilloso americano. Presentación de Gonzalo Celorio. México: UNAM (Pequeños Grandes Ensayos 6), 44 pp. [1964].
- Casaldueiro, Joaquín (1970)
Sentido y forma del Quijote (1605-1615). Madrid: Ínsula, 405 pp. [1949]
- Celorio, Gonzalo (1990)
 "Aproximación a la literatura neobarroca" en *La épica sordina*. México: Cal y Arena, pp. 161-169.
- Celorio, Gonzalo (2001)
 "Del barroco al neobarroco" en *Ensayo de contraconquista*. México: Tusquets, pp. 75-105.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (1991)
El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha. 2 t. 5ª. ed. Ed., intro. y notas de Luis Andrés Murillo. Madrid: Castalia (Clásicos Castalia 77-78), t. 1, 612 pp., t. 2, 600 pp. [1605, 1615]
- Cervantes Saavedra, Miguel de (2004)
Don Quijote de la Mancha. Ed. y notas de Francisco Rico. México: Real Academia Española-Alfaguara (Edición del IV Centenario), 1250 pp. [1605, 1615]
- Chartier, Roger (2005)
El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural. Barcelona: Geisa, 276 pp.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant (1995)
Diccionario de los símbolos. Trad. de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. 5a. ed. Barcelona: Herder, 1,107 pp.
- Chiampi, Irlemar (1994)
 "La literatura neobarroca ante la crisis de lo moderno" en *Criterios (La Habana)*, núm. 32 (julio-diciembre), pp. 171-183.
- Chiampi, Irlemar (2000)
Barroco y modernidad. México: Fondo de Cultura Económica, 228 pp.
- Curtius, Ernst Robert (1998)
Literatura europea y Edad Media latina. 2 t. Trad. del alemán de Margit Frenk y Antonio Alatorre. México: Fondo de Cultura Económica [1948], pp.

- Dällenbach, Lucien (1991)
El relato especular. Trad. de Ramón Buenaventura. Madrid: Visor (Literatura y debate crítico 8), 226 pp.
- De la Barca, Calderón (1988)
El gran teatro del mundo. El gran mercado del mundo. Ed. de Eugenio Frutos Cortés. México: Cátedra-Rei (Letras hispánicas 15), 156 pp.
- Deleuze, Gilles (1989)
El pliegue. Leibniz y el Barroco. Trad. de José Vázquez y Umbelina Larraceleta. Barcelona: Paidós (Básica 48), pp.
- Deleuze, Gilles (2006)
Exasperación de la filosofía. El Leibniz de Deleuze. Buenos Aires: Cactus (Serie Clases 2), 390 pp.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (1997)
Rizoma. Introducción. Trad. de José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta, 2ª. ed., Valencia: Pre-Textos (Ensayos 3), pp.
- Delgado Velázquez, Humberto (2008)
 "Montaje y continuidad en el cine narrativo silente y soviético". Tesis de maestría, Facultad de Ciencias Políticas, UNAM, 110 pp.
- De Man, Paul (1996)
El concepto de ironía. Valencia: Episteme (Eutopías 2ª. Época, vol 141), 26 pp.
- Derrida, Jacques (1997)
La diseminación. Trad. de José Martín Arancibia, 2ª. ed., Madrid: Fundamentos (Espiral/Ensayo 5), 549 pp.
- Derrida, Jacques (1998)
 "La *différance*" en *Márgenes de la filosofía*. Trad. de Carmen González Marín, 3ª. ed., Madrid: Cátedra, pp. 37-62, 193-212.
- Derrida, Jacques (2000)
De la gramatología. Trad. de Óscar del Barco y Conrado Ceretti, 6ª. ed., México: Siglo XXI, 398 pp. [1967]
- Dorado Arroyo, María del Carmen (1998)
 "Apuntes sobre la metaficción". Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI), 90 pp. [En prensa]
- D'Ors, Eugenio (1933)
Lo Barroco. Madrid: M. Aguilar Editor, 294 pp.
- Dorra, Raúl (1983)
 "El tema del sujeto en *Morirás lejos*" en *Semiosis* (Jalapa), núm. 11 (julio-diciembre), p. 111-143. [Parte del capítulo 3 de *La literatura puesta en juego*.]

- Dorra, Raúl (1986)
La literatura puesta en juego. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 320 pp.
- Dorra, Raúl (1994)
 "Morirás lejos: la ética en la escritura" en Verani J., Hugo (Selección y prólogo), *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*. México: UNAM-Era, pp. 238-248.
- Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov (1991)
Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje. 15^a. ed. México: Siglo XXI, 421 pp.
- Duno-Gottberg, Luis (1998)
 "(Neo)barroco cubano e identidad. El periplo de Alejo Carpentier y Severo Sarduy" en *Barrocos y modernos: nuevos caminos en la investigación del barroco iberoamericano*. Ed. de Petra Schumm. Frankfurt-Madrid: Vervuert- Iberoamericana, pp. 307-335.
- Eco, Umberto (1988)
 "De los espejos" en *De los espejos y otros ensayos*. Trad. de Cárdenas Moyano. Barcelona: Lumen (Palabra en el tiempo 173), pp. 11-41.
- Eco, Umberto (1992)
Obra abierta. Trad. cedida por Ed. Ariel, Barcelona: Planeta-Agostini (Obras maestras del pensamiento contemporáneo 6), 351 pp.
- Eco, Umberto (1999)
Lector in fabula. Trad. de Ricardo Pochtar, 4^a. ed. Barcelona: Lumen (Palabra en el tiempo 142), 330 pp.
- Eco, Umberto (2000)
Tratado de semiótica general. Trad. de Carlos Manzano, 5^a. ed. Barcelona: Lumen (Palabra en el tiempo 122), pp. 461.
- Echeverría, Bolívar (1998)
 "El *ethos* barroco y la estetización de la vida cotidiana" en *Escritos*, 13/14, pp. 161-188.
- Echeverría, Bolívar (2000)
La modernidad de lo barroco. 2^a. ed. México: Era-Universidad Nacional Autónoma de México, 232 pp.
- Elizondo, Salvador (1965)
Farabeuf o la crónica de un instante. México: Joaquín Mortiz (Serie el Volador), 179 pp.
- Escalante, Evodio (2005)
 "¿Metáfora o parataxis? Instrucciones para una poetología" en Rodilla, María José y Alma Mejía (editoras). *Memoria y literatura. Homenaje a José Amezcu*a, pp. 87-106.

Ettinghausen, Henry, Karl A. Blüher y José Ma. Balcells (1983)
"El neoestoico" en Francisco Rico et al. *Historia y crítica de la literatura española. T. 3. Siglos de Oro: Barroco*. Barcelona: Crítica, pp. 557-566.

Fernández, Macedonio (1995)
Museo de la Novela de la Eterna. Ed. de Fernando Rodríguez Lafuente. Madrid: Cátedra (Letras hispánicas 394).

Figueroa Sánchez, Cristo Rafael (2008)
Barroco y neobarroco en la narrativa hispanoamericana. Cartografías literarias de la segunda mitad del siglo XX. Bogotá: Universidad Javeriana-Universidad de Antioquía, 287 pp.

Fuentes, Carlos (1969)
La nueva novela hispanoamericana. México: Joaquín Mortiz, 98 pp.

Frutos Cortés, Eugenio (1988)
"Introducción" en *El gran teatro del mundo. El gran mercado del mundo*. Ed. de Eugenio Frutos Cortés. México: Cátedra-Rei (Letras hispánicas 15), pp. 11-28.

García de la Concha, Víctor (1993)
"Barroco: categoría, sistema e historia literaria" en Manuel García Martín (ed.) *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*. Vol. 2. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 59-74.

Giordano, Jaime (1985)
"Transformaciones narrativas actuales: *Morirás lejos* de JEP" en *Cuadernos americanos*, vol. 44, n. 1 (enero-febrero), pp. 133-140.

Glantz, Margo (1979)
"Morirás lejos: literatura de incisión" en *Esguince de cintura*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Lecturas Mexicanas. Tercera Serie 88), pp. 169-177. También en: Hugo Verani. Selección y prólogo. *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*. México: UNAM-Era, 1994, pp. 229-237; en *Repeticiones: ensayos sobre literatura mexicana*. Xalapa: Universidad Veracruzana, pp. 55-62, 1994. Y en: Biblioteca Virtual Cervantes. Biblioteca Americana. Portal Nacional México: Margo Glantz. Consulta: febrero 20, 2010 en: www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/glantz/12482395338021523087624/p0000001.htm#I_0_

Glantz, Margo (2004)
"Fragmento XXXV" en *Las genealogías*. Biblioteca Virtual Cervantes. Biblioteca Americana. Portal Nacional México: Margo Glantz. Consulta: marzo 1, 2010. Desde: www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01478402099183440032268/p000001.htm#I_0_ Tomado de: *Narrativa*. Presentación de Celina Manzoni. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

- Gómez Beltrán, Roberto (2005)
 "Los conceptos de *Mise en abyme* de Lucien Dällenbach aplicados al análisis de 'Mephisto-Waltzer' de Sergio Pitol" en María José Rodilla y Alma Mejía (editoras) en *Memoria y literatura. Homenaje a José Amezcuca*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, pp. 359-370.
- Graniela-Rodríguez, Magda (1987)
 "Capítulo 3. José Emilio Pacheco" en *El papel del lector en la Nueva novela mexicana contemporánea: JEP y Salvador Elizondo*. Tesis doctoral, Universidad de Illinois, Urbana, pp. 79-203.
- Gros, Bernard (dir.) (1976)
Diccionarios del saber moderno. La literatura. Trad. del francés de Juan José Ferrero. Madrid: Ediciones Mensajero.
- Guerrero, Gustavo (1987)
La estrategia neobarroca. Barcelona: Ediciones del Mall.
<http://revistas.ucm.es/fl1/02104547/articulos/ALHI8888110197A.PDF>
- Gutiérrez Estupiñán, Raquel (1994)
 "Intertextualidad: teoría, desarrollos, funcionamiento en *Signa* [Publicaciones periódicas]: *Revista de la Asociación Española de Semiótica*. N° 3. Consultado el 13 de marzo de 2010 en:
www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01361631924573830199024/p000002.htm#9
- Hauser, Arnold (1965)
El manierismo. La crisis del Renacimiento y los orígenes del arte moderno. Trad. del alemán de Felipe González Vicen. Madrid: Guadarrama, 435 pp.
- Hatzfeld, Helmut (1973)
 "Examen crítico del desarrollo de las teorías del barroco" y "Los estilos generacionales de la época barroca: manierismo, barroco, barroquismo, rococó" en *Estudios sobre el barroco*. Versión española de Ángel Figuera, Carlos Clavería y M. Miniati. Madrid: Gredos (Biblioteca Románica Hispánica. II. Estudios y ensayos 73), pp. 10-72.
- Heidegger, Martin (1990)
Identidad y diferencia. Trad. de H. Cortés y A. Leyte, ed. bilingüe de Arturo Leyte. Barcelona: Anthropos (Autores, Textos y Temas/ Filosofía 16), 195 pp.
- Hirschberger, Johannes (1991)
 "La estoa" y "Periodo romano. Lucio Anneo Séneca" en *Historia de la filosofía*. T. I. Pres., Trad. y Sínt. "De historia de filosofía española" de Luis Martínez Gómez. Barcelona: Herder (Biblioteca Herder 13), pp. 217-238 y 528-535.
- Hofstadter, Douglas R. (2003)
Gödel, Esher, Bach. Un eterno y grácil bucle. 8ª. ed. Trad. del inglés de Mario Arnaldo Usabiaga Bandizzi y Alejandro López Rousseau. Barcelona: Tusquets (Matemas 14), 882 pp.

- Illades Aguiar, Gustavo (1999)
 "Mitomanía: pasión barroca" en *La experiencia literaria*, núm. 8-9, oct. 1998-mar. 1999, pp. 31-38.
- Izzi, Massimo (1996)
Diccionario ilustrado de los monstruos. Ángeles, diablos, ogros, dragones, sirenas y otras criaturas del imaginario. Trad. de Marcel.Lí Salat y Borja Folch. Barcelona: José J. de Olañeta, 542 pp.
- Jacobson, Roman (1988)
Lingüística y poética. Trad. de Ana María Gutiérrez Cabello. 4ª. ed. Madrid: Cátedra, 75 pp.
- Jiménez de Báez, Yvette (1978)
 "Morirás lejos" en *La palabra y el hombre*. México: núm. 27 (julio-septiembre) pp. 77-80.
- Jiménez de Báez, Yvette, Diana Morán y Edith Negrín (1979)
 "III. Morirás lejos" en *Ficción e historia. La narrativa de José Emilio Pacheco*. México: El Colegio de México, pp. 173-299.
- Jiménez de Báez, Yvette (1993)
 "Morirás lejos: límite de la ficción y Babel de la Historia" en Hugo Verani. Selección y prólogo. *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*. México: UNAM-Era, pp. 249-262.
- Jitrik, Noé (1973)
 "JEP. Morirás lejos. Apuntes de clase". Buenos Aires: Imprenta Tekné, 35 pp. [Versión taquigráfica de clases dictadas en la Universidad de Buenos Aires.]
- Jitrik, Noé (1975)
El no existente caballero. La idea de personaje y su evolución en la narrativa latinoamericana. Buenos Aires: Megápolis, 100 pp.
- Jitrik, Noé (1978)
 "Cuento de una tarde de mayo" en *Diálogos*, año 14, núm. 4 (julio-agosto) pp. 35-37.
- Jitrik, Noé (1987)
 "Una categoría básica, el 'personaje', desde la perspectiva del trabajo crítico, en *Temas de teoría. El trabajo crítico y la crítica literaria*. México: Premiá, pp. 106-117.
- Jurgenson, Albert y Sophie Brunet (1992)
 "Introducción" y "Filmación y montaje" en *La práctica del montaje*. Trad. de María Renata Segura. Barcelona: Gedisa, pp. 17-35.
- Kerik, Claudia (2010)
 "De Montaigne a Benjamin" en *Letras Libres*, núm. 134 (febrero), pp. 42-46.

- Lausberg, Heinrich (1999)
Manual de retórica literaria. 3 T. Trad. de José Pérez Riesgo. Madrid: Gredos (BRH Manuales, 15), t.1, 382 pp., t.2, pp.517, t.3, 402 pp. [1966 en español, 1960 en alemán]
- Lázaro Carreter, Fernando (1998)
Diccionario de términos filológicos. 3ª. ed. Madrid: Gredos (BRH Manuales, 6), 443 pp.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm (1991)
Monadología. Principios sobre la naturaleza y la gracia. 3ª. ed., México: Porrúa (Sepan cuantos 321), pp. [1714].
- Lezama Lima, José (1977)
 "Sierpe de don Luis de Góngora" en *Obras completas*, t. II. México: Aguilar, pp. 183-213.
- Lezama Lima, José (1988)
Paradiso. Mexico: SEP, 762 pp. (Colección Archivos 3). [1966]
- Lezama Lima, José (2005)
La expresión americana. Ed. de Irlemar Chiampi. México: Fondo de Cultura Económica (Edición 70 aniversario 21), 204 pp. [1957]
- López Cano, Rubén (2000)
Música y retórica en el barroco. México: UNAM (Bitácora de retórica 6), 267 pp.
- Lyotard, Jean François (1988)
La condición postmoderna. Informe sobre el saber. Trad. de Mariano Antolín Rato. 6ª. ed. Madrid: Cátedra.
- Malcuzyński, Pierrette (1994)
 "El campo conceptual del (neo)barroco (Recorrido histórico y etimológico), en *Criterios* (La Habana), núm. 32 (julio-diciembre), pp. 131-170.
- Márquez Rodríguez, Alexis (1984)
Lo barroco y lo real-maravilloso en la obra de Alejo Carpentier. 2ª. ed. México: Siglo XXI.
- Maravall, José Antonio (1990)
La cultura del Barroco. 5ª. ed. Barcelona: Ariel, 542 pp.
- Menéndez Pidal, Ramón (1983)
 "El hermetismo barroco: oscuridad y dificultad como ideales estilísticos", en Francisco Rico et al. *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de Oro: Barroco*. T. 3. Barcelona: Crítica, 1983, pp. 99-102.
- Millon Henry, A. (1999)
The Triumph of the Baroque. Architecture in Europe 1600-1750. 2ª. ed. Nueva York: Rizzoli Internacional Publications.

- Monge, Félix, Andrée Collard y Alexander A. Parker (1983)
 "Conceptismo y culteranismo" en Francisco Rico et al. *Historia y crítica de la literatura española. T. 3. Siglos de Oro: Barroco*. Barcelona: Crítica, pp. 103-112.
- Molina, Arturo (1988)
 "Morirás lejos, una novela de José Emilio Pacheco" en *Homenaje a JEP. A veinte años de Morirás lejos*. Michoacán: Instituto Michoacano de Cultura pp. 19-23.
- Morales Faedo, Mayuli (2006)
 "Morirás lejos: de la escritura a la reescritura (1967-1977)" en Pol Popovic Karic y Fidel Chávez Pérez (Coords.) *José Emilio Pacheco: perspectivas críticas*. México: Tecnológico de Monterrey-Siglo XXI, pp. 221-241.
- Oquendo, Abelardo (1968)
 "Crítica. Morirás lejos" en *Amaru*, núm. 6 (abril-junio), p. 96.
- Orozco Díaz, Emilio (1988)
Introducción al barroco. Granada: Universidad de Granada, 326 pp.
- Ortega, Julio (1982)
 "Tres notas mexicanas. 2. Relectura de *Morirás lejos*" en *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 381 (marzo), pp. 669-672.
- Pacheco, José Emilio (1993)
Morirás lejos. 2ª. ed. [1977], 8ª. reimpresión. México: Joaquín Mortiz, 159 pp. [1ª. ed. 1967].
- Pacheco, José Emilio (2009)
Tarde o temprano (1958-2009). 4ª. ed. de Ana Clavel, revisada y aumentada. México: Fondo de Cultura Económica, 838 pp. [1ª. ed. 1980; 2ª. ed. 1986; 3ª. ed. revisada, corregida y aumentada, 2000.]
- Pavis, Patrice (1996)
Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología. Trad. de Fernando de Toro. Barcelona: Paidós (Paidós Comunicación 10).
- Paz, Octavio (1999)
 "La tradición de la ruptura" de *Los hijos del limo* en *Obras completas. La casa de la presencia. T. 1*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 331-345.
- Pelegrin, Benito (1988)
 "Las vías del desvío en *Paradiso*. Retórica de la oscuridad" en *Paradiso*. México: SEP, pp. 621-645 (Colección Archivos 3).
- Peña, Margarita (1968)
 "JEP. Morirás lejos" en *Diálogos*, vol. 4, núm. 3 (mayo-junio), pp. 35-36.

Quevedo, Francisco de (1972)
"El sueño de la muerte" en *Sueños y discursos*. Edición, introducción y notas de Felipe C. R. Maldonado. Madrid: Castalia. (Clásicos Castalia 50), pp. 185-243. [1627]

Quevedo, Francisco de (2003)
De los remedios de cualquier fortuna. Edición facsimilar de Biblioteca Virtual Cervantes. Extraído el 23 de septiembre de 2009 de:

www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12826952008067182976624/ima0002.htm [Reproducción digital a partir de *Obras de Don Francisco de Quevedo Villegas: tomo segundo, Amberes, por Henrico y Cornelio Verdussen, 1699, pp. 133-134. De la Biblioteca Pública de Orihuela. También disponible en Obras, vol. 2. Madrid: M. Rivadeneyra, [1859], p. 272.*]

Rivera, Francisco (1979)
"Morirás lejos de José Emilio Pacheco" en *Vuelta*, vol. 3, núm. 28 (marzo), pp. 41-42.

Robbe-Grillet, Alain (1973)
Por una nueva novela. Trad. Caridad Martínez. Barcelona: Seix Barral, 188 pp.

Rodríguez de la Flor, Fernando (2002)
Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680). Madrid: Cátedra, 402 pp.

Rodríguez de la Flor, Fernando (2007)
Era melancólica. Figuras del imaginario barroco. Barcelona: José J. de Olañeta-Edicions UIB (Medio Maravedí, 14), 386 pp.

Rousseau, Jean-Jacques (2006)
Ensayo sobre el origen de las lenguas. Trad. de Adolfo Castañón. México: Fondo de Culatura Económica (70 años, 47), 84 pp. [Primera edición: Génova 1781]

Rousset, Jean (1972)
Circe y el pavo real. La literatura francesa del barroco. Barcelona: Seix Barral, 385 pp. [1954]

Ruffinelli, Jorge (1994)
"Al encuentro de la voz común" en Verani J., Hugo (Selección y prólogo), *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*. México: UNAM-Era, pp. 170-184.

Ruiz Moreno, Luisa (1999)
"El universo tensivo del barroco" en *Escritos*, núm. 19-20, enero-dic. 1999, pp. 97-114.

Sadie, Stanley (editor) (2000)
Diccionario Akal/Grove de la música. Trad. de Joaquín Chamorro Mielke et al. Madrid: Akal.

- Sadoul, Georges (1998)
 "Las revelaciones alemanas" en *Historia del cine mundial*. Trad. de Florentino M. Torner. 16^a. ed. México: Siglo XXI, pp. 122-146.
- Sánchez y Escribano, F. (1953)
 "Actitud neoclásica de Voltaire ante el Barroco Español". En *The Modern Language Journal*, vol. 37, núm. 2 (febrero), pp. 76-77. Extraído el 25 de junio de 2008 desde:
<http://www.jstor.org/stable/318512>
- Santa Biblia (2006)
 Antigua versión de Casiodoro de Reina (1569). Revisada por Cipriano de Valera (1602). Otras revisiones de 1862 y 1909. Brasil: Sociedades Bíblicas Unidas, 1568 pp.
- Santos, Lidia (1998)
 "Kitsch y cultura de masas en la poética de la narrativa neobarroca latinoamericana" en *Barrocos y modernos: nuevos caminos en la investigación del barroco iberoamericano*. Ed. de Petra Schumm. Frankfurt-Madrid: Vervuert-Iberoamericana, pp. 337-351.
- Santoveña, Marianela (2002)
 "Extrañar la escritura: la melancolía en Walter Benjamin" en Esther Cohen y Ana María Martínez de la Escalera (coords.), *De memoria y escritura*. México: UNAM (Instituto de Investigaciones Filológicas, Ejercicios de memoria 3), pp. 75-87.
- Sarduy, Severo (1999a)
Barroco. Obra completa. T. 2. Madrid: Fondo de Cultura Económica, pp. 1195-1261 (Colección Archivos 40).
- Sarduy, Severo (1999b)
Escrito sobre un cuerpo. Obra completa. T. 2. Madrid: Fondo de Cultura Económica, pp. 1119-1194 (Colección Archivos 40).
- Sarduy, Severo (1999c)
Otros ensayos. Obra completa. T. 2. Madrid: Fondo de Cultura Económica, pp. 1383-1443 (Colección Archivos 40).
- Scholem, Gershom (2006)
Las grandes tendencias de la mística judía. 3^a. ed. Madrid: Siruela, 476 pp.
- Schumm, Petra (ed.) (1998)
 "El concepto 'barroco' en la época de la desaparición de fronteras" en *Barrocos y modernos: nuevos caminos en la investigación del barroco iberoamericano*. Ed. de Petra Schumm. Frankfurt-Madrid: Vervuert-Iberoamericana, pp. 13-30.
- Séneca (1991)
Tratados morales. T. 1. Versión de José M. Gallegos Rocaful. México: UNAM.

- Shaw, Donald L. (1999)
Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo. 6ª. ed. Madrid: Cátedra, 408 pp.
- Shouse, Corey (1998)
 "Barroco, neobarroco y transculturación" en *Barrocos y modernos: nuevos caminos en la investigación del barroco iberoamericano.* Ed. de Petra Schumm. Frankfurt-Madrid: Vervuert-Ibero-americana, pp. 321-335.
- Soto, Lilvia (1974)
 "El hombre-víctima de sus intuiciones arquetípicas" en *Nueva narrativa hispanoamericana*, vol. 4, núm. doble (enero-septiembre), pp. 367-370.
- Spitzer, Leo (1980)
 "El barroco español" en *Estilo y estructura en la literatura española.* Intro. de Fernando Lázaro Carreter. Barcelona: Crítica, pp.310-325.
- Steiner, George (2008)
 "Sión" en *Los libros que nunca he escrito.* Trad. de María Cándor. México: Fondo de Cultura Económica- Siruela (Tezontle) pp. 109-142.
- Suárez de Figueroa, Cristóbal (2005)
Varias noticias importantes a la humana comunicación. Texto preparado por Enrique Suárez Figaredo. Barcelona, s.e. [1621]. Extraído el 4 de julio de 2010 de:
<http://users.ipfw.edu/jehle/cervante/othertexts/VariasNoticias.pdf>
- Tapié, Victor-Lucien (1991)
Barroco y clasicismo. Trad. de Susana Jakfalvi, 4ª. ed. Madrid: Cátedra, 396 pp.
- Tomashevski, B. (1980)
 "Temática" en Tzvetan Todorov. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos.* 4ª. ed. México: Siglo XXI, pp. 199-232.
- Vásquez Ponce, Francisco (2005)
 "La digresión en *Farabeuf* de Salvador Elizondo" en María José Rodilla y Alma Mejía (editoras) en *Memoria y literatura. Homenaje a José Amezcuá.* México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, pp. 329-338.
- Vattimo, Gianni (1994)
 "Posmodernidad ¿Una sociedad transparente?" en *En torno a la posmodernidad*, Santa Fe de Bogotá: Anthropos (Biblioteca A 1), pp. 9-19.
- Vázquez, Jaime (1988)
 "Sobre *Morirás lejos*" en *Homenaje a JEP. A veinte años de Morirás lejos.* Michoacán: Instituto Michoacano de Cultura pp. 33-35.

Verani J., Hugo (Selección y prólogo) (1994)
La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica.
México: UNAM-Era, 341 pp.

Wardropper, Bruce W. (1983)
"Temas y problemas del barroco español", en Francisco Rico et al. *Historia y crítica de la literatura española. T. 3. Siglos de Oro: Barroco.* Barcelona: Crítica, pp. 5-48.

Wellek, Rene (1968)
"El concepto de barroco en la investigación literaria" y "Postcripto 1962" en *Conceptos de crítica literaria.* Trad. de Edgar Rodríguez Leal. Caracas: Ediciones de la Biblioteca. Universidad Central de Caracas, pp. 61-101.

Wölfflin, Heinrich (1991)
Renacimiento y barroco. Trad. Ed. Alberto Corazón. Barcelona: Paidós (Estética 8), 161 pp.

Yurkievich, Saúl (1994)
"Fusión y efusión barrocas" en *Vuelta* (México D.F.) núm. 210, mayo, pp.66-68.

Zanetti, Susana (consulta 2010)
"Un asedio al lenguaje: *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco".
Extraído el 7 de marzo de 2010 desde:
www.educoas.org/Portal/bdigital/contenido/interamer/interamer_50/az_zanetti.aspx?culture=en&navid=221

Ziegler, Jorge von (1988)
"A veinte años de *Morirás lejos*" en *Homenaje a JEP. A veinte años de Morirás lejos.* Michoacán: Instituto Michoacano de Cultura pp. 39-42.



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

ACTA DE EXAMEN DE GRADO

No. 00125

Matricula: 200382721

LA ESCRITURA DEL NEOBARROCO.
PLIEGUE Y DIGRESION EN
MORIRAS LEJOS DE JOSE EMILIO
PACHECO

En México, D.F., se presentaron a las 16:00 horas del día 10 del mes de marzo del año 2011 en la Unidad Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, los suscritos miembros del jurado:

DR. EVODIO ESCALANTE BETANCOURT
DRA. EDITH DEL ROSARIO NEGRIN MUNOZ
DRA. MARIA JOSE RODILLA LEON

Bajo la Presidencia del primero y con carácter de Secretaria la última, se reunieron para proceder al Examen de Grado cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

MAESTRO EN HUMANIDADES (LITERATURA)

DE: FRANCISCO VASQUEZ PONCE

y de acuerdo con el artículo 78 fracción III del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

APROBAR

Acto continuo, el presidente del jurado comunicó al interesado el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.



FRANCISCO VASQUEZ PONCE
ALUMNO

REVISÓ

LIC. JULIO CESAR DE LARA ISASSI
DIRECTOR DE SISTEMAS ESCOLARES

DIRECTOR DE LA DIVISION DE CSH

DR. JOSE OCTAVIO NATERAS DOMINGUEZ

PRESIDENTE

DR. EVODIO ESCALANTE BETANCOURT

VOCAL

DRA. EDITH DEL ROSARIO NEGRIN MUNOZ

SECRETARIA

DRA. MARIA JOSE RODILLA LEON