

Apuntes para una Tanatología de la Literatura Argentina

Roberto Retamoso •
Universidad Nacional de Rosario

Resumen

Este artículo consiste en una revisión de una serie de textos fundamentales de la literatura argentina donde se inscriben diversas representaciones de la muerte como efecto de hechos y acciones de violencia.

De ese modo, en el artículo se postula una íntima relación entre literatura y política, pero no en términos de un mero registro documental, sino en términos de una poetización que atraviesa, de manera idiosincrásica, la historia de la literatura argentina a lo largo de los siglos XIX y XX.

Palabras clave:

· Literatura argentina · Muerte · Historia · Política · Representaciones

120 121

Abstract

This article is focused on a revision of a series of Argentinean literature key texts. In these texts diverse representations of death are inscribed as a result of violent acts and facts.

In this sense, the aim of the article is to reflect on the close relationship between politics and literature, not as a mere documental archive revision but as a poetic process that, in an idiosyncratic way, runs through the history of Argentinean literature during the XIX and XX centuries.

Key words:

· Argentinean literature · Death · History · Politics · Representations

* *Doctor en Humanidades y Artes con mención en Literatura por la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR. Se desempeña como Profesor Titular Ordinario en las Escuelas de Letras y Comunicación Social de dicha universidad.*

Es autor de los libros La Dimensión de lo Poético (1995), Figuras Cercanas (2000-2004), Oliverio Girondo: el devenir de su poesía (2005) y Preguntar del hijo (2007).

1.

Desde Viñas (Viñas, 1971: 15) y Ludmer (Ludmer, 1999: 11) sabemos que la historia de la literatura argentina es la historia de una sucesión de hechos violentos y trágicos: trágicos porque se trata de muertes transmutadas por las formas típicas de un relato infausto; violentos porque se trata del sometimiento de cuerpos que se destruyen en el ejercicio implacable de la pura fuerza.

No se trata de un rasgo distintivo: la mayoría de las literaturas detenta ese carácter. Pero el modo en que la violencia opera los cuerpos en la literatura argentina permite reconocer las modulaciones de un drama recurrente a lo largo de su historia, que es la misma historia del país que la nutre y contiene.

Sin embargo, no se trata de órdenes puramente correlativos y homólogos: la literatura argentina, como cualquier literatura, no es un mero equivalente del sustrato nacional sobre el que se alza y despliega. Indiscutiblemente enraizada sobre ese sustrato, la literatura argentina, como toda literatura, es también un complejo arbóreo cuya trama específica dibuja trazos particulares que jamás repiten, fotográficamente, los trazos del *humus* o del *genius* de su territorio patrio.

Porque la literatura, felizmente, no es un arte *icónico* como la pintura, la fotografía o el cine. Es, por el contrario, un arte *verbal*, y por ello debe utilizar solamente palabras para trazar sus representaciones. Con esas palabras, por otra parte común a la enorme masa de hablantes castellanos, la literatura argentina cuenta las formas en que la violencia destroza los cuerpos: cuenta, es decir, canta, a veces como monodía y otras veces como relato coral, las figuras singulares donde la política se dice como ficción y metáfora.

2.

Hay dos caras posibles para la moneda que sella las formas de la tragedia en la literatura argentina a lo largo del siglo XIX. Una de esas caras exhibe el rostro de Facundo Quiroga, la otra el de Juan Moreira.

La muerte de Facundo es representada por las figuras clásicas de la *lexis* trágica: presagios, augurios, indicios, son las señales con que el destino implacable anuncia la fatídica irreversibilidad de lo por venir. El escenario donde se consumará esa muerte parece hablar un lenguaje de signos siniestros, un lenguaje al que todos los personajes del drama comprenden salvo uno, el propio Facundo (Sarmiento, 1961: 183).

Facundo no comprende. No comprende porque no puede hacerlo, no comprende porque no quiere hacerlo. Y en esa terca imposibilidad de entender, que no es más que la tenaz voluntad de marchar al encuentro del propio destino, Facundo es investido por las formas excelsas con que la literatura dibuja desde siempre la silueta del héroe trágico.

Por ello, Facundo se agranda en el momento postrero de su muerte, se convierte en héroe. No lo era cuando maltrata a sus padres, no lo era cuando se burla, impiadoso, del sufrimiento de las niñas tucumanas que claman en vano por sus hombres presos. Pero lo es en ese instante final, cuando despojándose de todos esos rasgos que lo denigran a lo largo del texto sarmientino, enfrenta ese instante

supremo, al que Borges reescribió con el héroe preguntando: “¿Muere acaso el pampero, se mueren las espadas?” (Borges, 1974: 61).

Como Facundo, Juan Moreira tampoco escucha las advertencias de quienes le sugieren evitar su destino. Aunque en su caso quien lo advierte –El Cuerdo–, no lo hace honradamente, puesto que sus palabras son el señuelo que pretende atraer a Moreira al lugar y al momento de su encuentro con lo fatal. De todos modos, Moreira actúa como Facundo, aunque no hable como él, ya que alejándose de cualquier retórica dice prosaicamente: “Ya he dicho que no tengo cuero para negocio y alguna vez me han de pegar la buena. De todos modos yo ya no peleo por defender la vida, porque el día que me maten será para mí un beneficio. Si yo peleo lo hago por lujo y para que no digan que me han matado de arriba.” (Gutiérrez, 1961: 210).

Tan desmesuradamente valiente como Facundo, tan ciegamente como él, Juan Moreira marcha así al encuentro con su muerte, que será mucho más *cara* que la de Facundo puesto que habrá de pagarse con heridas y vidas de quienes lo atacan. Y como Facundo, también, Moreira encuentra después de muerto las palabras de un poeta que refieren su vida y su fin; ese poeta es Juan José Saer, que escribió lo siguiente (Saer, 1988: 70):

En su cuerpo no había más que cuentos de suplicios,
y el puro misterio que se repite en cada cuerpo
y él nunca presintió. Su pasado real era el desierto
y su presente magro las poblaciones
entrando y saliendo nítidas, en la luz, de la nada.
Sus idas y venidas a La Estrella
cuando llegaba sólido al galope como una piedra
tirada por el desierto,
como si hubiese rebotado contra la pared de su exilio,
para gestionar el trámite de su muerte que al fin se cobró;
sus días ya vividos –un tramo
preciso en el tejido de las mañanas–
trabajando con las uñas la constancia del planeta
y que persisten como un silencio translúcido
cargado de gestos que se han vuelto palabras
resonando mudas en nuestra memoria;
sus caballos;
los movimientos mecánicos de su brazo apuñalando
un único cuerpo –el suyo–, muerto un millón de veces
y vuelto a renacer un millón de veces en la monotonía del llano;
los relumbrones borrosos de su plata brasilera
y el friso de su tirador: férrea como eso
fue, de una negrura a otra, su vida.

3.

Las muertes decimonónicas son, en la literatura argentina, muertes unitarias o muertes federales. Son, por consiguiente, *francamente* políticas.

Las muertes del siglo veinte también lo son, pero en muchos casos de manera oblicua.

La muerte de Remo Erdosain es un ejemplo de ello. Desde ya, Erdosain no se presenta como un personaje *real*, histórico, sino como un personaje ficticio. La ficción moderna del siglo veinte argentino parece desplazar así a la realidad histórica del siglo diecinueve, como si la verdad necesitase exponerse desde una mirada sesgada que la recubre con las texturas y los pliegues que visten lo imaginario. Desde ese imaginario, entonces, la muerte de Erdosain *fictionaliza*, es decir, representa como fábula, cierta visión de las relaciones de poder en la Argentina moderna (Arlt, 1986: 392).

Si los personajes arltianos son, como quería Oscar Masotta, *humillados que humillan* (Masotta, 1965: 42), la muerte de Erdosain —episodio absolutamente paradigmático que, por otra parte, en su densidad significativa *cierra* la trama de esa fábula— se lee como el modo de consumación mayor de dicha fórmula. Porque si la humillación supone la degradación del otro, en el sometimiento que impone una relación desigual y jerárquica, seguramente que no hay modo mayor de esa perversa pulsión de dominio que *el asesinato* de aquel al que se humilla.

Es por ello que la fábula de *Los Siete Locos* concluye necesariamente con dos muertes fatalmente enlazadas, la de La Bizca y la de Erdosain. En ambos casos, el victimario es el mismo: se trata, por consiguiente, de un asesinato y de un suicidio. O de una doble inmolación, si se prefiere, perpetrada por un mismo agente que en el segundo caso la practica sobre su propio cuerpo.

Erdosain, el humillado humillante, ofende de esa manera tanto al otro como a sí. Ofende hasta el último límite donde es posible ofender, que es el límite que separa la vida de la muerte. Ofende sin razón precisa, sin otra justificación más que la que brinda la causa del Mal. Pero ese sinsentido, ese absurdo de muertes gratuitas, necesita ser comprendido de alguna manera por los testigos de semejante meteoro de irracionalidad, y por ello la novela refiere al concluir ese episodio que “Cuando el cadáver fue introducido a la comisaría, un anciano respetable, correctamente vestido, (...), se acercó a la anjarilla donde reposaba el muerto, y escupiéndole al semblante exclamó:

—Anarquista, hijo de puta. Tanto coraje mal empleado.”

4.

Al igual que la ficción arltiana, la ficción borgeana resuelve mediante la violencia de una muerte infligida los enfrentamientos que genera una sociedad perpetuamente en guerra. Las circunstancias y los protagonistas de tales enfrentamientos comprenden geografías y momentos disímiles o diversos, según un despliegue cuyas formas características se reconocen de manera notoria en las colecciones de relatos que *signan* tanto como *refrendan* la escritura borgeana: *Ficciones* (Borges, 1974: 425) y *El Aleph* (Borges, 1974: 531). Así, puede tratarse tanto del asesinato de Aarón Loewenthal que urde y ejecuta Emma Zunz, como del ajusticiamiento del militar nazi Otto Dietrich Zur Linde; de la muerte de Martín Fierro por parte

del Moreno o de esa otra forma de inmolación, la muerte propia consentida por Fergus Kilpatrick, el líder revolucionario irlandés que admite ser ejecutado para expurgar la ignominia de haber traicionado su propia causa.

O de la muerte soñada por Juan Dahlmann, que sale a la llanura del Sur a buscarla, tanto como de la muerte de Jaromir Hladík, que logra el secreto milagro de que el tiempo se detenga en el instante que precede a su fusilamiento para posibilitar que concluya su obra, o incluso de la paradójica muerte de Eric Lönnrot a manos de Red Scharlach, en una situación que ubica, de modo irrisorio, al investigador policial en el lugar de la víctima.

Notoriamente, las muertes borgeanas parecen abarcar todos los registros posibles del relato: desde las formas del relato policial, hasta las formas del relato fantástico; desde la narración de carácter histórico o desde la crónica hasta la ficción narrativa que vuelve, como si se tratase de un infinito palimpsesto, sobre relatos ya escritos para modularlos a través de *inagotables repeticiones, versiones, perversiones*, para decirlo con palabras que pertenecen al propio Borges.

124 125

Lo cual recuerda que la narrativa borgeana, ese sofisticado artefacto generador de fábulas que fueron leídas como manifestaciones de un pensamiento metafísico y filosófico, tampoco elude el tópico existencial de la muerte trágica. De una muerte que se muestra, por otra parte, como la manifestación más cruda de la fuerza pura, de la fuerza ciega que con su mero acaecer desmiente toda pretensión sensata de civilidad.

Así, las muertes borgeanas inscriben la irrupción incontenible de lo bárbaro en lo civilizado, de lo extraño en lo conocido, de lo irredento en el orden de un mundo que aspira a sujetar toda forma de herejía o apostasía respecto del dogma que lo sostiene y proyecta.

5.

En la Argentina moderna, la fuerza de *Leviatán* deviene en *La Fuerza de las Bestias*, una manera vernácula de designar el uso abusivo de los instrumentos del poder estatal en contra de los sujetos populares. En el contexto de la resistencia peronista, *Operación Masacre* se presenta como la condensación más acabada de esa mirada que revela tales abusos y tales abyecciones (Walsh, 1974: 57).

Allí, la muerte es figurada con una minucia narrativa que se potencia con los mejores recursos del relato ficcional para referir sucesos y personajes *reales*. De ese modo, una narración que utiliza sabiamente el suspenso va presentando “personas” y “hechos” de manera *realista* pero no por ello neutral: por el contrario, esa manera supone una perspectiva fuertemente axiológica, que *denuncia* de forma explícita las atrocidades que un poder autoritario practica sobre sujetos inermes y en el límite inofensivos.

Al hacerlo, *Operación Masacre* actualiza e inscribe una tradición nacional decimonónica, la de esa literatura gauchesca y criollista que se manifiesta en *Martín Fierro* o *Juan Moreira* a través de un relato común, el del gaucho *disgraciao* que se alza en contra de los poderes (o los poderosos) que lo acosan hasta el exterminio.

Como en esos casos, se trata también ahora de un alegato, que en las sucesivas ediciones del texto realizadas en vida del autor irá virando hacia las formas de la crítica ideológica y de la exhortación a la movilización política. Del alegato a la proclama o al manifiesto, la escritura de Rodolfo Walsh modula así formatos y géneros a través de una *praxis* que hace de la escritura un arma más al servicio de una política revolucionaria.

La muerte trágica del propio Walsh, el extremo de lo abyecto que supone ya no la muerte sino *la desaparición* de miles de argentinos durante el período que rigió el poder de la última dictadura militar, marcan un límite histórico para esa *praxis*. Lo fáctico de la historia, ese orden material y corpóreo donde se traman sus formas concretas aún a pesar de sus representaciones convencionales, determinó la imposibilidad de sostener esa clase de experiencias escriturarias. Pero ello no impidió que la literatura argentina siguiera diciendo la muerte como ese tópico o esa figura que dibuja, sobre la extensión de su historia, el escenario poético donde nunca deja de representarse el drama trágico de la historia patria.

Así, “Cadáveres”, ese emblemático poema de Néstor Perlongher que ya en democracia *vuelve* sobre los horrores de la última dictadura militar, comienza diciendo:

Bajo las matas
En los pajonales
Sobre los puentes
En los canales
Hay Cadáveres

En la trilla de un tren que nunca se detiene
En la estela de un barco que naufraga
En una ollilla, que se desvanece
En los muelles los apeaderos los trampolines los malecones
Hay Cadáveres

En las redes de los pescadores
En el tropiezo de los cangrejales
En la del pelo que se toma
Con un prendedorcito descolgado
Hay Cadáveres

En lo preciso de esta ausencia
En lo que raya esa palabra
En su divina presencia
Comandante, en su raya
Hay Cadáveres

(Perlongher, 1997: 109)

Bibliografía

- ARLT, R.: (1929/1931) *Los siete locos - Los Lanzallamas* (prólogo Adolfo Prieto), Biblioteca Ayacucho / Hyspamérica, Buenos Aires, 1986.
- BORGES, J.L.: (1974) *Obras Completas*, EMECE, Buenos Aires.
- GUTIÉRREZ, E.: (1880) *Juan Moreira*, EUDEBA, Buenos Aires, 1961.
- LUDMER, J.: (1999) *El cuerpo del delito. Un manual*, Perfil Libros, Buenos Aires.
- MASOTTA, O.: (1965) *Sexo y traición en Roberto Arlt*, Jorge Alvarez Editor, Buenos Aires
- PERLONGHER, N.: (1997) *Poemas completos*, Seix Barral, Buenos Aires.
- SAER, J.J.: (1988) *El arte de narrar*, UNL, Santa Fe.
- SARMIENTO, D.F.: (1945) *Facundo. Civilización y barbarie*, EUDEBA, Buenos Aires, 1961.
- VIÑAS, D.: (1971) *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*, Siglo XX, Buenos Aires.
- WALSH, R.: (1957) *Operación Masacre*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1974.