

Germán L. García

ÚLTIMAS LECTURAS. LAS ALMAS EN PENA

*Dije esos largos años reducidos a la
corrompida idea de la muerte.*

NESTOR SANCHEZ, 1966.

El lenguaje introduce la muerte en cada uno, que se convierte en vehículo de su negación. Muerte anterior, margen más allá de la vida, la muerte del otro es una falta en quienes lo sobreviven. Hoy sabemos por los trabajos de Ph. Aries que existe una historia de los discursos sobre la muerte y que esos discursos inducen maneras de morir. En especial, es notable la relación de la muerte con el saber. Existe un momento en que el que va a morir es el primero en saberlo, un momento que resulta opuesto a nuestra actualidad donde los demás saben y el que va a morir está obligado a mantener su esperanza hasta el último momento.

¿Podemos afirmar que la literatura se constituye según una versión implícita/explicita de la muerte? Por otro lado, Sigmund Freud llamó la atención sobre la conexión entre la muerte y las figuras de las mujeres. En una perspectiva amplia, la literatura muestra un pasaje de la muerte amada (Edad Media) a la amada muerta (romanticismo). Es a partir de este último movimiento que comienza el culto al cadáver —lo que puede leerse por el desarrollo de la función de las tumbas y los cementerios.

Jacques Lacan, por su parte, ha mostrado a la belleza como barrera frente a la muerte.

El tema del amor y el tema de la muerte aparecen enlazados, en nuestra literatura de los últimos años, de una manera particular.

Los que comienzan a publicar en la década del sesenta han leído versiones de la muerte dispares - Macedonio Fernández, Leopoldo Marechal, Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo, Ernesto Sábato, Julio Cortazar.

Quizás sea en Macedonio Fernández donde el tema de la mujer y la muerte se anudan de manera explícita con su concepción de la narrativa.

Habló de textos que operaban en quienes decidieron en esos años el riesgo de la literatura - por eso dejó de lado a Leopoldo Lugones, a Domingo F. Sarmiento, etcétera.

¿No comienza el *Facundo* con un intento de explicitar las consecuencias políticas de una *negación* de la muerte, para terminar con un análisis del paso del fusilamiento al degüello como modalidad surgida de la *estancia*? La misma certeza anima *El Matadero* de Echeverría. Pero no es este discurso el que pesaba sobre quienes comienzan a publicar en la década del sesenta, sino el que difunden los escritores enumerados al comienzo. Y esto sin descuidar el efecto de traducciones - cierta literatura italiana, francesa, norteamericana.

Antes de que la novela negra se difundiera —hecho que registra mediante cierto desplazamiento, la expansión de la violencia política— nos encontramos con una literatura “lírica” que tiene como antecedente la difusión del surrealismo en la Argentina y algunos autores difundidos por el “objetivismo” (Natalie Sarraute, Margarite Durás, etcétera). Esa literatura tiene algunos nombres: Basilia Papastamatiu, Gregorio Kohon, Martín Micharvegas.

El corte y la realización de esa tendencia se produce en el primer libro de Nestor Sanchez (*Nosotros Dos*, 1966), donde se registra el impacto de Julio Cortazar y esa versión de *Nadja* que es la *Maga* de *Rayuela*. El uso de la primera y segunda persona da al libro su tonalidad íntima y poética, mediante una prosa que busca la musicalidad.

A la inversa, Manuel Puig (*La traición de Rita Hayworth*, 1968) apela a un lenguaje cristalizado y logra un efecto de

extrañeza por la acumulación de la verosimilitud (el cine, el campo de la época, sirven de parámetros para su lectura).

Miguel Briante (*Las hamacas voladoras*, 1964) y Ricardo Piglia (*La invasión*, 1967) logran dentro del cuento realizar una literatura que no es "lírica" como la de Nestor Sanchez, ni "conductista" como la de Manuel Puig. En lo inmediato se podría hablar de Juan Carlos Onetti, pero más allá es imposible olvidar los cuentos de Faulkner y otros norteamericanos, profusamente leídos en aquel momento.

Cerca de Nestor Sanchez se encuentra Juan Carlos Martelli (*Persona Pálida*, 1967) y quizás también Antonio Dal Masetto (*Siete de Oro*, 1969).

Lo cierto es que esta literatura, con las variaciones que sean, se produce al margen del llamado *boom* de la literatura latinoamericana. No son novelas en el sentido de Eduardo Mallea, de Mujica Lainez, etcétera. Tampoco antinovelas — según término de un vago estructuralismo que entonces hablaba de "obra abierta" — como las de Carlos Fuentes, Julio Cortazar, etcétera.

La novela aparece como un fenómeno "anglosajón" —al menos en la consistencia que muestra desde el siglo XVIII hasta Henry James—, por más que se hable de un Balzac, de un Cervantes. ¿No existe algo común entre el "protestantismo", el "conductismo" y la novela? El protestante debe dar cuenta de una *particular* relación con Dios, debe mostrar la coherencia de su *conducta*. En alguna parte J. P. Sartre habló de la incompatibilidad entre el catolicismo y la novela.

Al parecer los elogios de los novelistas como "testigos" sitúan al género como capaz de dar cuenta de relaciones particulares (entre personas, entre clases, entre culturas), una sociedad fuertemente codificada acepta como materia de la novela algo particular, de la misma manera que la instauración de un orden nuevo necesita de aquellos que lo naturalizaran.

La novela pone la *acción* en primer plano, mientras que la prosa poética (lo que llamamos, por comodidad, lírica) se basa en la evocación y la invocación (el comienzo de un cuento como *Esther Primavera* de Roberto Arlt, sería un buen ejemplo). ¿Qué implica el predominio de una de estas tendencias? La novela es una secuencia de actos, la prosa poética es suspensión de los

actos y/o evocación de actos perimidos. ¿No se encuentra aquí la mujer como ausente y la muerte como imposibilidad? No se trata solamente del "tema" de la muerte, sino de la muerte misma como silencio de la articulación narrativa. Maurice Blanchot ha planteado cosas difíciles de resumir sobre este tema.

"Durante toda la noche procurando escribir entre papeles que el cambio de casa se empeñó en traer a la superficie" (*Nosotros Dos*). Nestor Sanchez no habla aquí de la muerte, sino que alude a una mudanza y a una insistencia. ¿Qué decir del gerundio *procurando*? No se trata del participio —he escrito— que da por concluido un acto. El gerundio *procurando* deriva en el infinitivo *escribir*. ¿Este deseo de escribir no tiene sujeto? Se trata de esa "ausencia súbita que me invade, o estos años de pronto perdidos". Es ahí donde la puntuación de la muerte, la desaparición del que escribe, se realiza.

Los libros siguientes de Nestor Sanchez (*Siberia Blues*, 1967; *El amhor, los orsinis y la muerte*, 1969; *Cómico de la lengua*, 1973) permiten desarrollar esta perspectiva.

¿A qué se refiere esa frase de tango que habla "de la vergüenza de haber sido y el dolor de ya no ser."? La aparición de frases de tangos como títulos de libros confirman esta tendencia que llamamos lírica.

Dos años después de que Nestor Sanchez publicara su último libro aparece *El apartado* (1975) de Rodolfo Rabanal. En este libro se quiebra la lírica de Nestor Sanchez, tanto como la escenificación de Manuel Puig. El cansancio de la prosa, que recuerda a Camus tanto como a Becket, se explicita: "Vivíamos entonces tiempos de ilusión y estrechez de conciencia y los muertos no se amontonaban a diario, como ocurre hoy, por cualquier parte" (pág. 16).

Vivíamos entonces... puede funcionar como analizador de lo que aparece en Jorge Asís, tanto como en la metáfora construida por Luis Gusmán (*En el corazón de Junio*, 1983). Ya no se trata de la extenuada languidez de la muerte familiar como en Manuel Puig, —ni del prestigio de la muerte marginal como en Nestor Sanchez—, sino de aquella que convierte a cada uno en sobreviviente: "No bien termine mi convalecencia visitaré la tumba de ese hombre" (Gusmán, pág. 21).

La muerte late en el corazón, es esa misma pulsación.

Entonces surgen equivalencias de fechas y de lugares, una incierta anulación del tiempo.

Nicolás Peyceré al llamar *Novela* a su libro (1979) explicita que la "novela" es aquello que se nombra, no aquello que se realiza. Invocación de una trama de figuras femeninas, una historia que se congela en eternidad, una serie de escenas suspendidas del vacío.

Por su parte, Rodolfo Fogwill (*Ejércitos imaginarios*, 1983) escribe: "Cuando un imbécil se ha vuelto prescindible para sí, íntimamente se sabe prescindible para los otros. Esto se aprende en las salas de terapia intensiva, los tiroteos, los naufragios y en ningún otro lugar del mundo, creo" (pág. 117).

El prescindible para sí es el sobreviviente que, en tanto narrador de *Flores Robadas en los jardines de Quilmes* de Jorge Asís, se desdice en cada párrafo en nombre de un deseo que ahora solo puede nombrar como realidad adversa.

La actualidad de Roberto Arlt puede entenderse por esos personajes que esperan la muerte de alguien que ya está muerto y que por lo mismo no pueden dar un paso. Erdosain es la deuda que no se paga, es la culpa sin expiación, es el sueño de una administración colectiva de la muerte. Sujetos de las medianías y las mediaciones, sólo conocen el tiempo de la espera, de la tensión y del soliloquio.

¿Cuál es el sentido de ese *horroroso* —se pregunta Oscar Masotta con el que Arlt ha plagado sus libros y que nos sacude al contacto más leve con cualquiera de sus páginas? (*Sexo y traición en Roberto Arlt*, pág. 19).

Los siete locos: "Anonadado, Erdosain amontona ante sus ojos con el espanto de un condenado a muerte, la inmundicia cotidiana".

El tabú de contacto y su negación en las modernas masas sociales, producen en Roberto Arlt el mismo horror. La intimidad de los cuerpos es para Erdosain tan repugnante como los conjuntos sociales: el tormento de su pensamiento es su inmortalidad.

Un estudio detallado de la muerte de Roberto Arlt y en Jorge Luis Borges podría develar los límites de nuestra literatura actual. Leopoldo Marechal, por su certeza religiosa, no tiene

mucho que decir de esto y lo dicho por Macedonio Fernández es demasiado *particular*. Oscar Masotta, en su estudio sobre Roberto Arlt, cita esta frase: "Erdosain involuntariamente tanteaba debajo de la almohada el cabo del revolver. Y la frialdad del arma le devolvía una conciencia helada que hacía independiente su sensualidad de aquel otro propósito". Y Oscar Masotta comenta: "Este propósito, es el sueño profundo e irrealizable del hombre de Arlt, la metalización del ser, y la necesidad de poner a la conciencia a salvo del cuerpo..."

Territorios (Marcelo Pichón Rivière, 1973) busca en la mujer su cuerpo, la lírica vuelve como elusión de la muerte: "El era un perdedor, salvo en la cama, ese territorio donde él era un animal despojado de infancia y de abandonos..." (pág. 84).

El que sobrevive busca su absolución en la satisfacción de la mujer, pero cuando más se da a sí, más da al muerto: su goce se esfuma en el mismo momento que cree atraparlo. El sujeto vive en el tiempo del Otro, el tiempo del muerto: el acto queda en suspenso, la evocación y la invocación se imponen. ¿Cómo hacer entonces una novela? Es aquí donde podría entenderse la obstinación de Borges en el cuento y la poesía y su negativa a la novela. También su temática del tiempo, sus referencias a la infamia y la eternidad.

Figura (Alberto Cousté, 1973) es otra novela lírica que comienza con una cita de Juan Gelman sobre "los turrillos, sobrevivientes". Entre la muerte y su negación aparece la mujer, lugar donde eventualmente retorna esa misma muerte.

Un día perfecto (Rodolfo Rabanal, 1978) lo dice: "Y mientras moría (he aquí otro punto), un fuerte estremecimiento me sacudió de un extremo a otro de mi largo cuerpo: era el específico aroma de la mujer en celo, era toda la maldita historia..." (pág. 150).

Y una primera persona dice (*Mis muertos Punk*, Rodolfo Fogwill) : "A veces pienso que he muerto sin entender a los humanos y es como si me apenase" (pág. 92).

"¿Yo busco el agravio de la muerte? No; enumero el sentido de una desaparición escrupulosa" (Arturo Carrera, *Arturo y Yo*, 1984). "Me gustaría que alguien me hablara de la vida, porque yo me siento en la muerte desde enero de este año" (Noemí Ulla, *Urdimbre*, 1981).

"(...) las ingravidas muertes que genera el ocio. Y las otras (...)" *El tapiz*, Edición de Mercedes Roffé, 1983).

"Sí, del 68. Este es el otro crimen. Superyó. Bolcheviquismo. Moralidad. Hace un año que no hay partidos, y hace como diez que no existe Concentración Obrera. Entonces, la leyenda: "Frente Democrático..." y la fecha. Mucho más importante que disparar —el—revolver—sobre— la—multitud. Mucho más importante que la muerte y que la palabra muerte. Yo solo, yo con la cabeza estallándome en el día del Juicio..." (Oscar Steimberg, *Cuerpo sin amazón*, 1970).

Podría multiplicar los ejemplos, pero de ninguna manera probaría lo que más bien es el axioma que se precipitó de estas lecturas un poco azarosas: la muerte como analizador social lleva a la evocación y la invocación, a la suspensión del acto. De ahí surge una narrativa, de ninguna manera el conductismo que lleva a producir novelas.

Leer nuestra literatura por la puesta en perspectiva que hacen de la muerte lleva a un análisis ético de la escritura. ¿Qué otra cosa es la ética para quien escribe, que eso mismo que queda como producto?

Facundo de Sarmiento es el análisis de la consecuencia de una negación de la muerte: "Facundo no ha muerto; está vivo en las tradiciones populares, en la política y revoluciones argentinas..."

Respiración Artificial (Ricardo Piglia, 1981) muestra a la actividad literaria como construcción en torno a una muerte. La desaparición de alguien, la búsqueda de sus huellas, constituyen el libro. Dentro del mismo existe, además, un juego complejo de camuflajes de la historia como una de las condiciones de la existencia de la literatura.

En este caso, por un retorno a lo probable contra lo acontecido, se instaura un espacio novelístico. Pero no es mi propósito hablar de este aspecto.

Por último, quisiera subrayar que César Aira (*La luz argentina*, 1983) vuelve a la lírica de Nestor Sanchez, aunque mediante un proceso de distanciamiento: "Y aquí todo es música porque sí, música vana. Ni siquiera el tiempo participa del mecanismo de las generaciones, y menos que el tiempo la muerte, y menos aún que ésta la certeza de la vida" (pág. 128).

Cesar Aira atiende a Macedonio Fernandez, incluso en el hecho de sostener un relato de los mínimos acontecimientos que ocurren en una pareja que espera el nacimiento de un hijo y habla de literatura. Esto lo separa de la "lirica" de Nestor Sanchez y los que siguen, pero se encuentra con ellos en ese sueño de la exclusión de la muerte.

Barcelona, septiembre de 1984.