

ESCENARIO PARA UNA LECTURA: LA MUERTE Y LOS MUERTOS EN PARRA Y BORGES

*María Luisa Fischer**

I

Circula un texto borgiano y un texto parriano. Leemos a lo Borges y a lo Parra. Fijada ya una lectura nos limitamos a reconocer lo que ya sabíamos en los textos que, por lo tanto, ya habíamos leído sin necesidad de leer: sólo encontramos lo que ya conocíamos, las claves que andábamos buscando¹. El laberinto, el espejo y la cita en Borges, el poeta que bajó del Olimpo y que destruye con la risa (casi) todo en Parra. A uno le asignamos la seriedad metafísica, al otro la risa cotidiana. Así, formamos dos parcelas que parecen incomunicadas², dos textos fijos y separados³.

Trataremos de ubicarnos no bajo la dictadura de la homogeneidad de *una voz* (que necesariamente aun se confunde genéticamente con el autor real), sino que en la libertad de la letra, de los textos que son nuestros (de todos), y que podemos usar, manipular.

En la lectura querremos confundirnos conscientemente: esto, ¿es de Parra o es de Borges? Y más allá, decir que es de un tercero que lee una nueva (otra) figura⁴. Leeremos al autor anónimo de Borges⁵ y al autor anónimo de Parra⁶ en algunas de

*Ex alumna del Departamento de Literatura, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile.

¹Dentro de los casos más patéticos está, sobre todo para los lectores chilenos, pero también en general, el de la poesía de Neruda. Se trata de textos que se han fijado en su lectura, que se han fijado a través de su extendida circulación y uso (esto es paradójico, la circulación debiera multiplicar, potenciar los sentidos). Leemos en los poemas de Neruda, al Poeta de lo americano, del canto colectivo y plural, a la voz profética.

²Pero incluso bajo el signo de las generalidades se pueden acercar. A cierto Parra y a cierto Borges les son comunes una poesía narrativa, un lenguaje coloquial (chileno y argentino), un gusto por, un rescate de la poesía popular y sus formas (las décimas, las cuecas, las milongas, los tangos), una distancia que se construye en sus textos (la distancia de la máscara del personaje que habla, la distancia del reconocimiento de los lugares comunes de lenguaje que todos practicamos en Parra, y la distancia temporal o de la cita apócrifa-real, la distancia del marco que dice a sus personajes (en las poesías con personajes referidos) en Borges).

³Monumentos. Creamos monumentos velozmente, clásicos americanos, grandes figuras. En el homenaje y la generalización fijamos, construimos el monumento para fundar la historia de nuestras letras, la identidad que nos falta o la felicidad que nos escamotean.

⁴Por esto, este trabajo no se titula "La Muerte en Borges y en Parra". No pretendemos comparar exhaustivamente un tema en dos autores. Oportunamente, elegimos exactamente lo que conviene a la armazón de nuestra figura, lo que nuestra figura va armando.

⁵En el cosmos libresco de "Tlon, ...", "...se ha establecido que todas las obras son obra de un solo

sus figuraciones de la muerte. La conclusión no querrá ser que 'la muerte' está presente en Borges y Parra (y en ¡dónde no!), y que es lo mismo en ambos⁷, sino que la 'conclusión' querrá ser la construcción de un espacio, de un escenario donde un texto conteste, desmienta, continúe, ilumine a otro.

II

"Todavía no hemos aprendido... a despojar a la muerte de su traje de culpas y de deudas", J. Cortázar, *Prosa del Observatorio*.

En "Remordimiento por cualquier defunción"⁸, "el muerto no es un muerto: es la muerte". Como es sólo la abstracta muerte, el muerto se mantiene ajeno, está ausente. Porque "todo se lo robamos", porque "hasta lo que pensamos / podría estarlo pensando él también", porque las cosas que el muerto miró recién las seguimos mirando nosotros ahora ("aquí está el patio que ya no comparten sus ojos, / allí la acera donde acechó su esperanza"), el muerto deja de ser el muerto, es sólo la muerte. El muerto se mantiene "ubicuamente ajeno". Está en todas partes porque ahí están las cosas que vio, y porque está presente (ausente) en nosotros⁹, figurado en muerte abstracta. Está ajeno porque podemos sin querer robarle (está así presente en nosotros), lo que pudiera él estar pensando (está así ajeno en la muerte), porque las cosas que vio lo señalan al mismo tiempo en su ausencia. No puede decir lo que piensa el muerto. Es un personaje al que ese 'nosotros' (nuestra memoria, nuestras figuraciones) exiliamos a un lugar distinto que este para repartirnos "...como ladrones / el asombroso caudal de noches y de días" que le pertenece.

En medio del remordimiento, en medio de las ceremonias de la muerte se instala el muerto (no la muerte) para hacerse personaje presente y parlanchín, para subvertir el orden de los ausentes recordados y los presentes que recuerdan y que al recordar roban. El difunto habla de sí mismo¹⁰, se levanta y hace su discurso para no permitir ser borrado, ser transformado en muerte abstracta, para impedir el remordimiento por cualquier defunción. Como "el saber y la risa se confunden" el difunto promete referirse a la vida de ultratumba "cuando tenga tiempo" y se dedica a

autor, que es intemporal y anónimo", de "Tlon, Uqbar, Orbis Terius", Ficciones 1944. Citamos por *Prosa Completa*, Vol. 1, Barcelona, Bruguera, 1980, p. 419.

⁶Una voz construida con las voces del habla popular y coloquial, con las retóricas de la enseñanza, con las retóricas de los medios de comunicación de masas, con la voz de un personaje anónimo y vulnerable.

⁷No trataremos de aparrar a Borges y de aborgizar a Parra. Aunque sea eso lo que pueda resultar finalmente.

⁸En Borges, Jorge Luis, *Obra Poética*, B.A., Emecé editores, 7ª ed., 1967, p. 40. Este poema corresponde al libro *Fervor de Buenos Aires*. En adelante citamos por OP y número de página, indicando el libro en el que el poema aludido se recogió originalmente.

⁹Este poema instala un 'nosotros' que socializa el remordimiento, que lo hace colectivo, que reparte la culpa en el colectivo, que impide que sea el yo (sujeto individual) el que se enfrente al remordimiento.

¹⁰"Lo que el difunto dijo de sí mismo", en Parra, Nicanor: *Antipoemas, antología 1944-1969*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1972, pp. 159-163. Este poema corresponde al libro *Versos de Salón*. En adelante citamos por Ap. y número de página, indicando el libro en el que el poema aludido se recogió originalmente.

inventariar su vida y sus actividades, “sus aventuras en la tierra”, sin querer confesarse pero haciéndolo, recordando sus burlas de la muerte, sus temores de “irritar a los espíritus”, anunciando la causa natural de su muerte, lo hermoso de los funerales y que “el ataúd me (le) pareció perfecto”. Para no ser borrado, para no ser parte del remordimiento, el difunto habla de sí mismo, se carnavaliza y se resume, pero también le dice al ‘nosotros’ que se remuerde que “no se rían delante de mi tumba / Porque puedo romper el ataúd / Y salir disparado por el cielo”. La ceremonia funeral, los objetos funerarios merecen respeto porque ahí cerca de las tumbas está este muerto que discursa, no porque la muerte abstracta, ilimitada y futura esté ahí representada.

En el poema “Muertes de Buenos Aires”¹¹, está también la materialidad de la muerte representada. Los comentarios se oponen socialmente así como los vivos se separan socialmente en la ciudad, en la sociedad. El cementerio iguala el orden de la ciudad, es cifra de ese otro orden. Los cementerios se separan en Chacaritas y La Recoleta. Los cementerios son pequeñas ciudades, barrios que repiten el orden de la sociedad y los barrios que están allí afuera. Por eso el personaje que habla en el “Discurso fúnebre”¹² alega contra estos escenarios de la muerte diciendo que las tumbas parecen “fuentes de soda” y que “...todos se burlan de los muertos” ya que “...los ponen en hileras / como si fueran latas de sardinas”. Es que “hay una gran comedia funeraria” que no respeta a los muertos en el nombre de una muerte abstracta.

El velorio es otro ritual de la muerte que pone al personaje que habla en la oposición entre muerte y muerto. En “La noche que en el Sur lo velaron”¹³ quien habla narra su estadía nocturna en la casa¹⁴ del velorio donde “la realidad es mayor”. La muerte y sus ceremonias no logran acercarse a la realidad del muerto, aun cuando se dice que es de “linaje de milagro... participar en esta vigilia, / reunida acerca de lo que no sabe: del Muerto, / reunida para incomunicar o guardar su primera noche en la muerte”. ¿Y el muerto?, se pregunta sin patetismos quien habla, el muerto que esta vez es minúsculo (cuyo nombre se escribe también con minúscula¹⁵), ¿dónde está, qué es de él? Este muerto en “su mortal hospitalidad”¹⁶ es dador de lo que parece ser un bien por ausencia: “...su mortal hospitalidad nos dará/ .../ ...la noche que de la mayor congoja nos libra:/ la prolijidad de lo real”¹⁷.

Porque no quiere regalar nada por ausencia (o por su presencia ritualizada), porque no quiere hacer a nadie el regalo de librar de esta prolijidad (no quiere regalar librando, lo que también es una forma de ausencia), es que nuestro perso-

¹¹OP, pp. 114-118. Del libro *Cuaderno de San Martín*.

¹²Ap., pp. 168-171. Del libro *Versos de Salón*.

¹³OP, pp. 111-113. Del libro *Cuadernos de San Martín*.

¹⁴La casa es “distinta” y “minuciosa de realidad”, OP, p. 111.

¹⁵Pero al que sin embargo se le califica con el epíteto de “el increíble”. OP, p. 113.

¹⁶Habría que escribir con mayúscula y con minúscula simultáneamente.

¹⁷Esta “prolijidad de lo real” de la que el muerto nos libra es regalada como último bien de una cadena de dádivas: “y su mortal hospitalidad nos dará / un recuerdo más para el tiempo / y sentenciosas calles del Sur para merecerlas despacio / y brisa oscura sobre la frente que vuelve / y la noche que de la mayor congoja nos libra: / la prolijidad de lo real”. Este muerto que está y no está en sus ceremonias (o por sus ceremonias) nos libra de la prolijidad de lo real.

naje da unas claras "Últimas Instrucciones"¹⁸. Parodiando el género de 'los últimos deseos del moribundo', el texto construye un personaje malhumorado que maldice a quienes no respeten sus peticiones, que polemiza con el interlocutor que pueda creer que estas últimas instrucciones son "coqueteos imbéciles". Escribiendo (hablando) mal¹⁹, burlándose de los honores²⁰, el orador pide ser velado con objetos donde se mezclan la bacínica floreada y el ejemplar de la Sagrada Biblia, sus gafas para manejar y el Gato Dominó. El velorio le pertenecerá al muerto, no a la tradición ceremonial. El velorio le pertenecerá al muerto, no a los enterradores ni a los deudos que no podrán siquiera intentar compartir con él (robarle a él) los objetos comunes. El inventario no es colectivo, no es social, en su particular enumeración sólo le pertenece a este muerto particular. La situación de interlocución aquí se ha invertido: no es el deudo el que reconoce la distancia, la ausencia (la presencia) del muerto. Ahora es el muerto el que señala su presencia y que dice que al terminar el velorio pueden (los otros, los vivos) hacer lo que quieren pero "eso sí que cuando choquen con una pizarra / guarden un mínimo de compostura: / en ese hueco negro vivo yo".

III

Se escribe en estos textos acerca de un imposible, se escribe intentando decir lo que queda y lo que está presente en las ceremonias funerarias²¹. Se intenta entender el límite entre los presentes y el ausente (los ausentes) a través (en) el único rastro de ese límite que tenemos: las ceremonias, las formas, los discursos de (acerca de) la muerte. Con el escenario de la percepción de ese 'robo' que le asestamos al muerto (en "Remordimiento por cualquier defunción"), 'el difunto que habla de sí mismo' busca curar ese mal, discursa para borrar el remordimiento, contesta a, dialoga con, ese remordimiento. Es parte de esta misma polémica, de este mismo alegato, el enfrentamiento de "Muertes de Buenos Aires" y "Discurso Fúnebre", donde por dos flancos distintos se miran las mismas figuraciones de la muerte. Será el personaje de "Últimas Instrucciones" el que se pondrá a hablar en 'aquella noche que en el Sur lo velaron', para compartir el mismo sentimiento de extrañeza (una ausencia y una presencia simultáneas), desde dos polos distintos de la interlocución que hemos aquí construido: desde el muerto (en "Últimas Instrucciones"), y desde el que queda al otro lado (en "La noche que en el Sur lo velaron").

¹⁸Ap., pp. 204-205. Este poema aparece en el libro *La camisa de fuerza*.

¹⁹Esto es, por ejemplo, mezclando mayúsculas con minúsculas: "Cuidadito con velarme en el salón de honor de la universidad", "Gloria al padre", "quedan en Libertad de acción", Ap., pp. 204-205.

²⁰"Cuidadito con velarme en el salón de honor de la universidad / o en la Caza del Escritor", Ap., p. 204.

²¹Otro registro de esta misma superficie lo constituyen los textos en los que se hace hablar a través de un marco (que es una voz que posee, que es un marco temporal) al personaje muerto. Ver por ejemplo, "Página para recordar al Coronel Juez, vencedor de Junín", "A Francisco López Merino" o "Isidro Acevedo" en Borges. Y la "Defensa de Violeta Parra" de Nicanor Parra.

Otro registro más tal vez lo constituya el hacer hablar al muerto a través de la circulación (zapócrifa o real?) de sus textos. Este es el procedimiento base del libro *Museo* de Borges, donde por ejemplo en "Le regret d'Héracrite" se hace hablar a 'los muertos de la cultura occidental', a través de un sistema de traducciones, citas y remisiones que obligan a imaginar las operaciones de lectura correspondientes en múltiples muertos fijados (revividos) en la citación que, hoy, en este día (móvil), leemos en el libro *Museo*, en su página correspondiente.