

DESTINO Y CARÁCTER EN LA HISTORIETA WATAMI, DE OESTERHELD Y MOLITERNI

Lucas R. Berone (Universidad Nacional de Córdoba)

I. Introducción: la ficción del *otro*

Uno podría argüir, uno podría decir, tratando de no equivocarse demasiado, que los géneros narrativos con los que trabajaba el guionista de historietas Héctor Oesterheld -la narración bélica, la ciencia ficción, el relato policial, el costumbrismo, etc.- lo obligaron a razonar, lo obligaron a ficcionar (aunque habría que deslindar aquí qué se entiende por *razón* y *ficción*, y sus relaciones) una distancia cultural, una diferencia entre culturas. Especialmente, el *western* -el cual, en Estados Unidos, constituyó la épica de una cultura, hecha a expensas de la desaparición o de la cristalización del “otro”- es un género que pone en escena, repetidamente, un diálogo entre culturas distantes, un encuentro (violento) entre mundos o universos culturales dispares. Y en el caso del *western*, claro, esos mundos culturales son los del hombre *blanco occidental*, o europeo, y los del *indio americano*.

En nuestro país, se ha señalado, creo que con razón, que la serie *Watami*, escrita por Oesterheld y dibujada por Jorge Moliterni, planteó por primera vez (al menos, en el espacio de nuestra literatura popular) el desafío ostensible de reconstruir el mundo desde una perspectiva diferente a la concepción dominante: la perspectiva original del indígena americano.

Esto es lo que dijeron, por ejemplo, Trillo y Saccomanno, hacia 1976:

El *Watami* de Oesterheld es un héroe diferente. La revalorización del piel roja como individuo, el respeto por sus leyes y por el código de honor que éste edificara, son los saldos de una lectura de estas aventuras. Nunca hasta *Watami* se planteó en la historieta una revisión de la cultura india. (...) La justicia del indio no es ni mejor ni peor que la del blanco: es otra, es distinta. Oesterheld, en este sentido (...), realiza un esfuerzo sin comparaciones al elaborar el relato desde la perspectiva del piel roja (Trillo y Saccomanno, 1976: 2).

Watami sería, por lo tanto, el intento de tramar una serie de argumentos, hechos, anécdotas, donde las categorías y los valores de las culturas aborígenes “pieles rojas” son recuperados para el lector.

Por supuesto, siendo Oesterheld un escritor popular, inscripto en la tradición de la historieta argentina, parece evidente que esa “re-construcción”, esa re-presentación del mundo indígena sólo puede argüirse a partir de una construcción ficcional, a partir de la presentación narrativa de una *diferencia*. Esto quiere decir simplemente que *Watami* no es un texto antropológico: sí se trata de una ficción que, nada menos, intenta pensar una “diferencia”, y que intenta colocarla en su lugar.

La pregunta a hacer sería, pues: ¿cuál es la *clave* de esa diferencia, puesta en narración? ¿En qué elementos de la ficción ese mundo indígena imaginario -ese “mundo posible narrativo”, en los términos de Eco [1]-, representado por Oesterheld y Moliterni, se diferencia del mundo blanco y occidental, también imaginario, representado igualmente por Oesterheld y Moliterni?

Ahora bien, creo que la “diferencia” pasa por una dimensión central en la narrativa de aventuras, por aquello que podría denominarse como: *una cierta representación de la vida humana*. Desde este punto de vista, en el mundo del indio americano, tal como aparece representado en la visión poética de Oesterheld y Moliterni, *voluntad* y *destino* humanos siempre aparecen como coincidentes, o mejor, siempre se corresponden. El indio no puede querer (y, efectivamente, *no quiere*) lo que el destino (o la “naturaleza”) no le da. El destino, por su parte, no podrá sancionar o realizar (y, de hecho, nunca realiza) lo que la voluntad del indio no admite.

En el *Sargento Kirk*, el otro gran *western* guionado por Oesterheld, el protagonista (blanco, europeo) no acepta su destino, reconoce la falsedad de las categorías que lo rigen (a saber, la idea extraña de que él representa algo así como la “civilización”), y se busca otro: un destino adecuado a su voluntad de ser un hombre libre. En *Watami*, en cambio, destino y voluntad (o carácter) se ciñen mutuamente, se igualan. El protagonista, indígena, es un hombre libre, claramente: sólo que quiere o busca siempre lo que el destino le ofrece. Lo cual no significa que encuentre todo lo que quiere, ni mucho menos.

II. Destino y carácter como conceptos enfrentados

Un texto de Walter Benjamin puede ponerse aquí, frente a esta ficción de Oesterheld que trama la diferencia: de hecho, mi hipótesis de base, que acaso coincide en lo fundamental con algunas lecturas de Steimberg, es que el universo estético de Oesterheld resulta *contemporáneo* del universo filosófico de Benjamin, aunque los separen algunas décadas y una Guerra Mundial [2].

En “Destino y carácter” (texto de 1919), Benjamin se esfuerza por distanciar tales dos conceptos, los mismos que el pensamiento occidental moderno habría ido poniendo uno junto al otro, el uno como *causa* o *razón* del otro.

Para casi todos nosotros, desde una concepción que, poco a poco, por fuerza de la cultura, se ha tornado natural, la disposición moral o de carácter, la “bondad” o la “maldad” de un individuo (el estatuto de su interioridad), determinará en última instancia (siempre en última instancia) su destino como sujeto, su lugar en el orden exterior, y definitivo, del universo (destino sentido, concebido, en términos de “redención” o de “condena”, recompensa o castigo).

El argumento de Benjamin, en cambio, muestra cómo *destino* y *carácter* en ningún aspecto son conceptos inherentes entre sí, ni se implican mutuamente, ya que se ubican y extraen su fuerza de contextos significativos plenamente divergentes. En primer lugar, Benjamin señala las dificultades que encuentra el pensamiento para separar lo que es “interior” (y propio, por lo tanto, del carácter) de lo que es “exterior” (y concerniente al destino), con respecto a cualquier individuo.

¿Por dónde habría de trazarse, pues, esa frontera intangible entre el adentro y el afuera del sujeto? ¿Cuál es ese criterio infalible capaz de trazar mi límite, como individuo humano, y el de lo demás respecto de mí? ¿Cuánto de lo que es destino, y pura exterioridad en torno a mi ser personal, *ya me pertenece*, de algún modo? ¿Y cuánto de mi carácter, cuánto de la razón de mi interioridad, en cierto modo, *ya está fuera de mí* y de mi alcance?

Como lo indica Bajtín, en un ensayo imprescindible, sólo la mirada “exotópica” o *extrapuesta* de un Autor puede trazar el límite de la totalidad del sujeto (el cual deviene así en “héroe”, es decir: en personaje -objeto o tema- de un enunciado), contemplar esa vida (el tiempo de un “alma”) como ya acabada y abarcar el completo “horizonte” (espacial y temporal, pero también ideológico o valorativo) en el que se inscribe su figura y sobre el que tienen lugar sus actos (ya volveremos enseguida sobre esto) (ver Bajtín, 1982).

Pero además, y en segundo lugar dentro de su argumentación, sostiene Benjamin que el destino tampoco puede ser medido moralmente, en relación con alguna “culpa” del sujeto. Todo destino sólo puede resolverse para el individuo en términos de *desventura*; en tanto, en última instancia, en cualquier destino anida y espera la *muerte* como acontecimiento definitivo: la culpa, tanto como la inocencia, llevan por igual a un único destino.

Dice Benjamin:

no se halla en el destino relación con la inocencia. Y una pregunta que va aún más al fondo: ¿existe acaso en el destino una relación con la felicidad? ¿Es la felicidad como sin duda la desventura, una categoría constitutiva del destino? Justamente la felicidad es la que desvincula al feliz del engranaje de los destinos y de la red de lo propio. No por azar Hölderlin llama ‘sin destino’ a los dioses bienaventurados. Felicidad y bienaventuranza conducen pues, al igual que la inocencia, fuera de la esfera del destino (Benjamin, 1971: 204).

El destino, entonces, coloca al hombre, al sujeto humano, en su relación necesaria con la muerte [3].

Y esto es, precisamente, lo que sucede muy a menudo en los guiones de historietas de Oesterheld: como el destino, las narraciones de Oesterheld ponen al hombre frente al acontecimiento de su muerte. Podría decirse, incluso, que de lo que se trata, en varios de los mejores relatos de Oesterheld, es de definir la *oportunidad de la muerte*, dirimir *dónde* y *cómo* morir: ¿cuál será el momento, la coyuntura adecuada a la muerte de un sujeto?

Ahora bien, respecto del mundo occidental y europeo, y respecto de las guerras inventariadas-ficcionalizadas para ese mundo occidental y europeo, la muerte del héroe entraña, en las ficciones de

Oesterheld, dos sentidos posibles y mutuamente excluyentes: puede tratarse de una muerte justa, es decir, adecuada al carácter de la situación y, sobre todo, de los personajes; o bien, puede resultar una muerte trágica, inadecuada, en curioso contraste con la situación y carácter de sus protagonistas.

Muchas veces, los personajes de Oesterheld parecen ocupados en procurarse una muerte adecuada a su naturaleza, al trayecto de su historia o a la forma de su “alma” (cf. Bajtín); preocupados por el riesgo de una muerte ajena a ellos, o por el acaso de un final “equivocado”.

Veamos un ejemplo. En una historieta de 1959, el primer episodio de *Doctor Morgue* [4], Oesterheld presenta el último acto en la vida de un criminal perseguido por la justicia (un “enemigo público nº 1”): este criminal finge su suicidio para proteger a otras personas. El médico forense, protagonista de la historieta, desbarata la treta del criminal cuando hace la autopsia de su cadáver; pero, inmediatamente, decide sostener y continuar la mentira, al tiempo que hace público y da testimonio (para su ayudante y para el lector) acerca del sentido verdadero de ese gesto, capaz de redimir o resignificar la totalidad de una vida condenada (cf. Breccia - Oesterheld, 1985:134).

Es decir, y como vemos, las ficciones de Oesterheld ponen en obra, como pocas otras, la naturaleza conflictual de las relaciones entre carácter y destino; o bien, la naturaleza *irónica* de ciertos destinos individuales.

III. La muerte del “hombre blanco”

En varias narraciones de Oesterheld, especialmente de la década del sesenta, hay una suerte de conciencia lúcida y exasperada de la tensión entre un itinerario personal (una biografía) y su destino histórico: entre un carácter *subjetivo* y su sentido *objetivo*.

“Herida mortal”, de 1963 (con dibujos de Leopoldo Durañona), es un buen ejemplo de esa tensión problemática. Se trata simplemente, y como en muchos otros lugares, de la narración de una muerte “equivocada”: una muerte terrible porque toma a los protagonistas *por la espalda*; o bien porque es una muerte que, en un último gesto, *les da la espalda* para siempre.

Hay dos hombres blancos, perdidos en el desierto del Oeste norteamericano, en algún lugar de la frontera con el indio. Uno de ellos -el *buen ladrón*, digamos- agoniza, ya que tiene una flecha comanche clavada en el pecho. Junto a su compañero, les han vendido whisky adulterado a los indios y él, a último momento, se arrepintió e intentó advertirles del peligro. Sin embargo, a pesar de todo, el “buen ladrón” Jim Barney muere, consumido por la fiebre de una herida mortal.

El otro, Pat Mulligan -el *mal ladrón*, digamos-, ha quedado maniatado y, tras ver llegar a “Luna Rota”, el chamán comanche (su cómplice entre los indios, aquél que los ayudó a vender el whisky), cree que finalmente podrá salvarse. Sin embargo, Luna Rota ha bebido también del whisky adulterado y, sin saber lo que hace, se abalanza sobre él y lo sacrifica impiadosamente (Durañona - Oesterheld, 1985:178-179).

A diferencia del primer argumento que comentamos (del *Doctor Morgue*), en este relato no hay moraleja. Aunque sí hay *tragedia*: una mirada distanciada, irónica, sobrevuela el desierto y toma nota de dos absurdas formas de morir, sin importar cuál sea la índole moral de los que mueren.

Lo mismo sucede en un brevísimo momento de la continuación novelada de *El Eternauta*, de 1962, donde la narración de Juan Salvo anota como al pasar, e indiferente a cualquier sentido que se le pueda asignar, la cercana muerte de un hombre encerrado en la caja metálica de un ascensor -la primera muerte que anuncia para los protagonistas la destrucción de Nueva York: “La caja del ascensor estaba inclinada. Toda una pared había quedado abollada hacia adentro. Junto a mí, podía tocarlo, estaba el sargento ascensorista. Era tan absurda la inclinación de la cabeza con respecto a los hombros que no necesité preguntar para saber que estaba muerto, con el cuello roto” (Oesterheld, 1995: 99).

Por esa época, entrados los años sesenta, Oesterheld empieza a ser capaz de tramar argumentos así: donde la muerte se desentiende del bien y del mal, y donde el destino se burla cruelmente del carácter que lo quiere moldear -en esos años, escribe los guiones de *Mort Cinder* también.

Me gustaría citar aquí, aún, otros dos intertextos, acerca de las variadas formas o modelos de la muerte en Oesterheld.

El primero es un episodio del *Ernie Pike*, dibujado por Breccia y titulado “La ejecución” [5]. El relato presenta la historia de un joven soldado alemán que va a ser fusilado injustamente por su propio ejército, acusado de haber sacrificado a un compañero herido que le pedía a gritos que lo matase. Pero lo que interesa son las relaciones que se establecen entre el hecho y su contexto.

La ejecución tiene lugar durante el amanecer, en las afueras de la prisión militar, y los rayos del sol, la brisa y el canto de un pájaro cercano establecen un curioso diálogo de contrastes con lo que va a suceder. El protagonista, un hombre joven y atlético, no puede evitar percibir su muerte inminente (e inevitable) como un acontecimiento ajeno al sentimiento que tiene de su propio cuerpo, pleno de vida.

Para el soldado Kurt Bäumer -narra la voz en off-, son los últimos pasos en este mundo. Se sorprende pensando que su paso es elástico, como de animal joven. Que su cuerpo todo es una maravillosa creación... un armónico conjunto de músculos, nervios, huesos, que reúne en sí, toda la grandeza, todo el misterio de la vida. Y piensa que no es a él a quien van a matar... que no es posible que otros hombres lo maten así, fríamente, y destruyan con cuatro balazos esa maravilla que es su vida joven (Breccia - Oesterheld, 2002) [6].

Los actos y los hechos, entonces, e incluso los gestos de la muerte, tanto como las frases dichas, pueden cambiar notoriamente su sentido en función del contexto. Y una buena imagen de esta historietita lo muestra: la misma frase que el protagonista usaba para alentar a su amigo durante los juegos de la infancia -“¡Apura, Alfred! Ya falta poco...”-, es la que usará el amigo en el medio del fragor de la batalla, poco antes de que una explosión le arranque las piernas y lo deje agonizante: “¡Apura, Kurt! ¡Ya falta poco!”. Después, ya sin piernas y desangrándose, vendrán las súplicas para que lo mate allí mismo, lleno de terror ante la agonía.

[Imagen 1 - Secuencia de “La ejecución”, con dibujos de Alberto Breccia]

El segundo intertexto es más notable aún.

“Indiferencia”, publicada en diciembre de 1960 en *Hora Cero* N° 44 (con dibujos de Gisela Dester), es una historietita sin globos donde la voz del narrador acompaña a la imagen en la descripción parsimoniosa de un alegre día de primavera en el bosque, celebrando el despertar de la naturaleza y la vida (“vida por todas partes... vida impetuosa, hecha de alegría, de amor, de movimiento, de color...”), hasta detenerse en el inquieto vuelo de una mariposa entre las flores.

En este contexto, la aparición de una “gota roja, brillante, que desde una hoja se alarga hacia el suelo” (Dester - Oesterheld, 2007:47); y luego, a vuelta de página, la revelación en primer plano del cuerpo muerto de un joven soldado tirado en la hierba, posee el efecto dramático de una peripecia, una disonancia que hiere el paisaje y obliga a la mariposa a volar de nuevo: “más rápido, como asustada, como si de pronto hubiese comprendido y escapara de la muerte” (op.cit.:49).

El relato se cierra enfatizando patéticamente la distancia entre uno y otro avatar (la primavera de las flores / la muerte del soldado): la “tremenda indiferencia” de las cosas vivas y de la naturaleza riente, “como si allí no hubiese sucedido nada, como si allí no hubiese muerto un muchacho...” (ibíd.) [7].

[Imagen 2 - Dos viñetas de “Indiferencia”, con dibujos de Gisela Dester]

Así, pues, en el mundo “blanco” del hombre occidental o europeo -digamos, para simplificar-, el destino del sujeto, la forma de su muerte, constituye un problema a resolver. Ya es momento, por lo tanto, de adentrarnos en el mundo aventurero de *Watami*.

IV. El destino de *Watami*: más allá de la tragedia

La saga dibujada por Jorge Moliterni comenzó a publicarse en agosto de 1962 en la revista *SuperMisterix*, de Editorial Yago, y se inicia como algunas otras historietas de Oesterheld (especialmente, recordemos ahora el *Ticonderoga Flint*, realizado por Hugo Pratt para la revista *Frontera*): como una *historia de iniciación*.

Un joven de la tribu norteamericana de los “cheyennes”, *Watami*, vuelve a su aldea luego de vagar un mes por el bosque y la montaña, como parte de su experiencia en el “rito de pasaje” que le franqueará el acceso al mundo de los adultos. Sin embargo, a su regreso *Watami* descubre que su pueblo ha sido

arrasado por los “kiowas”, enemigos mortales de los cheyennes, y que todos sus familiares han sido asesinados.

Imbuidos del deseo y del mandato de la venganza, Watami y unos pocos sobrevivientes caen a su vez sobre el campamento de los kiowas; pero la sorpresa se ve frustrada y el ataque fracasa por completo: el muchacho es herido en una pierna, aunque alcanza a escapar hacia el bosque.

Ahora bien, esta secuencia de eventos terribles se verá jalonada por una serie de sucesivos encuentros fortuitos entre el adolescente protagonista y una joven muchacha kiowa (“Laila”), de la que aquél se enamora repentinamente. Una vez herido y en el bosque helado, antes de caer desvanecido presa de la fiebre y el delirio, Watami alcanza a percibir la silueta de un jinete enemigo que lo ha perseguido y, con las pocas fuerzas que le quedan, realiza *un último disparo*.

Luego, pasan semanas de nevadas e intenso frío, donde el protagonista bebe el agua de la nieve, mata a su caballo para poder comer y alucina repetidamente con la imagen de la joven que ama. Poco a poco, el Cheyenne se recupera y, con el final del invierno, puede salir de su refugio. A escasos metros, sin embargo, descubre en un gigantesco pedazo de hielo el cuerpo muerto de la muchacha kiowa, Laila: era ella el jinete que había ido en su busca, y él la ha matado de un disparo de escopeta.

La muerte de la chica es trágica, injusta e inadecuada: murió por ir tras el hombre que amaba, y el responsable de su muerte fue ese mismo hombre que también la amaba. Pero Watami no se detiene en esto y, más interesante aún, la narración tampoco lo hace: el indio toma el collar de la muchacha para que le sirva de “medicina” y comienza a caminar, con el objeto de recuperar a los suyos.

Una viñeta alargada cierra así la peripecia del primer episodio: “Con paso firme avanzó Watami. Piaba algún pájaro, la brisa traía una tibieza nueva, era la primavera que se anunciaba. También para él era la primavera. Atrás quedaba el invierno de la muerte, de la tragedia. Adelante esperaba el verano potente de la hazaña, de la aventura...” (Moliterni - Oesterheld, 1976:16).

[Imagen 3 - Viñeta apertura de *Watami* (2º episodio), de Moliterni y Oesterheld]

Esta escena terrible, de la muerte absurda e injusta, se repite en el segundo episodio de serie, de septiembre de 1962. En el final del invierno, Watami ha quedado solo y está desesperado de hambre. De pronto, encuentra un oso malherido y se decide a rematarlo para poder alimentarse de él. Sin embargo, cuando se inclina sobre el cuerpo del animal para degollarlo y beber su sangre, una flecha casi se clava en su pierna. Desde algún escondite entre los árboles, un enemigo kiowa parece estar disputándole la presa.

Watami se aleja, da un rodeo y descubre a un sujeto apostado en la espesura; sin pensarlo demasiado, cegado por la rabia y por el hambre, dispara y la bala atraviesa limpiamente el pecho del desconocido. Al punto, el héroe oye voces en torno del muerto y se da cuenta del error que ha cometido: son voces de los suyos, voces cheyennes, y aquellos a quienes ha atacado son sus propios amigos, que lo habían confundido a él, a su vez, con un indio de la tribu de los arapahos.

El muchacho muerto se llamaba Ciervo Hambriento; cuando oye ese nombre, Watami sale de su refugio y se presenta al resto de los cheyennes:

-Los creí kiowas... por las flechas que me dispararon... Tenían las plumas recortadas en las puntas.

-Sí, usamos flechas kiowas... Las robó Toro Grande cuando asaltamos el campo kiowa...

-¿Por qué me atacaron?

-Te vimos mal. Creímos que eras un arapaho (op.cit.:24).

“El que hablaba era Agua Quieta” -aclara el narrador. “Las explicaciones fueron cambiadas sin reproches... La vida del salvaje está llena de accidentes. ¡Por qué pensar en culpa donde no la había!”.

La repetición del motivo instala una recurrencia temática, deja una marca que señala hacia la novedad poética del relato de Oesterheld y Moliterni. En el mundo “salvaje” del indígena americano, tal como lo imaginan los autores de *Watami*, la muerte es un accidente: un suceso que puede ser “terrible”, pero que de ningún modo será el corolario de un carácter, una cualidad, o el resultado de un proceso moral.

La muerte será aquí un acontecimiento que existe “en la naturaleza de las cosas”, independientemente de las cualidades morales del individuo que la sufre o la padece. A la vez, esta situación modificará

también la concepción del tiempo biográfico de los sujetos (el *tiempo de una vida*) y la percepción de ese tiempo por parte del mismo sujeto. Si la muerte representa puramente un “corte” en el tiempo biográfico, indiferente a cualquier moral de las acciones o del carácter, entonces dicha muerte no puede ser vista como *culminación* de ningún itinerario, o de ningún progreso: nadie llega finalmente a su muerte; simplemente *se muere*, más allá de los procesos por los que responde con (en) su vida.

En este punto aflora algo que ya se ha visto aparecer en otros textos de Oesterheld: una *conciencia irónica* del devenir histórico (Berone, 2010); ya que la muerte no sanciona el éxito o el fracaso de una vida, solamente le pone “fin”, la termina [8].

Pero si la peripecia de *Watami* no representa la línea de un destino; sí ilumina, en cambio, el espesor resistente de un *carácter*, de una existencia individual. El protagonista de la saga, antes que un destino ineluctablemente trágico -símbolo de una raza y una historia *truncadas* por la conquista y la masacre de los blancos-, es la realización plena y definitiva de un carácter; ajeno, sobre todo, a la idea occidental de la culpa y el castigo.

Como lo termina señalando Benjamin, respecto de los personajes de la comedia, la idea del carácter es el *reverso* exacto de la noción trágica de destino:

... el carácter del personaje cómico -razona Benjamin- no es el fanteche de los deterministas, sino el fanal bajo cuyo rayo aparece visiblemente la libertad de sus actos. Al dogma de la natural culpabilidad de la vida humana, de la culpa originaria, (...) el genio opone la visión de la natural inocencia del hombre (...). Pero la visión del carácter es liberadora bajo todas las formas: está en relación con la libertad (como no es posible mostrar aquí) a través de su afinidad con la lógica. El rasgo de carácter no es por lo tanto el nudo de la red, sino el sol del individuo en el cielo incoloro (anónimo) del hombre (Benjamin, 1971:209).

V. El lugar de *Watami* en la literatura, o la ficción del otro *en libertad*

Acerca del campo de la historieta, el lugar de *Watami* puede definirse: por un lado, en contraste con las andanzas del cacique *Patoruzú*, de Dante Quintero -especie de paradójica culminación y reducción al absurdo de los motivos ideológicos de la gauchesca decimonónica-, y, por otro lado, respecto de las imágenes cristalizadas por las “historias del Far West” publicadas en las revistas de Editorial Columba y otras -cf., a modo de ejemplo, el *Jackaroe*, de Robin Wood y Juan Dalfiume-, con sus héroes solitarios, desencantados y un poco invulnerables.

Sin embargo, en esta tentativa por medir el valor de una historieta rara como *Watami*, tal vez sería útil inscribir los *western* de Oesterheld en el sistema más amplio de la literatura argentina y leerlos, especialmente, contra el mapa trazado por la tradición gauchesca del siglo XIX.

Es famosa la anécdota según la cual Oesterheld, hacia 1953, estaba interesado en escribir el guión de una historieta que reconstruyera la vida de los gauchos en la frontera con los indios durante el siglo XIX, al modo del *Martín Fierro*. Sin embargo, su editor, Césare Civita (responsable de las revistas de Editorial Abril), le había pedido “una historieta del Lejano Oeste, con indios y vaqueros”. Entonces, el guionista escribió *Sargento Kirk*, soldado del Séptimo Regimiento de Caballería de los Estados Unidos que, hastiado de la guerra en la frontera, deserta y se va a vivir entre los indios.

En el centro de la épica del *Far West*, y a su modo, Oesterheld volvió a plantear el dilema sarmientino de la “civilización” vs. la “barbarie”, que había alimentado toda la tradición gauchesca de intención política en nuestra literatura. Es decir, frente a la gauchesca, frente a la figura del *gaucho* como condensación de una poética y como clave o emblema de los proyectos político-culturales que se disputaron la “organización nacional” durante la segunda mitad del siglo XIX en Argentina, el historietista abjura en primer lugar del *documentalismo*, propiedad de todas las historietas gauchescas que se publicaban hasta el momento (hace “una de vaqueros”) [9], y se acerca a observar los “vestigios” de la cultura nacional desde una posición descentrada, desfasada, extraña, como si fuera *extranjero*; o en todo caso, desde las coordenadas de un género extranjero.

Por lo mismo, sería absurdo intentar valorar el *Watami* por su fidelidad documental.

Puesto junto a *Kirk*, y considerando el héroe que construye la saga de Oesterheld y Moliterni, es imposible no pensar simultáneamente en la curiosa construcción ficcional del gaucho *Martín Fierro*. En especial, en la construcción del gaucho como carácter novelesco, como individuo que abandona los ranchos y se va a vivir con los indios porque debe varias muertes (antes que como el destino épico y edificante tramado por Hernández en la *Vuelta*, de 1879).

Esto es, y prestando atención a las incongruencias que supo leer Borges en el mayor poema de nuestra literatura nacional, habría que decir que el horizonte semántico-valorativo de la ficción de Oesterheld y Moliterni, contra el que se recorta la imagen heroica de *Watami*, se abre y se orienta en la misma dirección hacia la que señalaba el héroe hernandiano en el preciso momento de decidir su partida (no después, no en el “final”).

Como dice Borges: “Martín Fierro fue quizá concebido por Hernández como personaje genérico, pero, afortunadamente, priman en él los rasgos individuales. Su historia no es acaso la historia de todos los gauchos; sin embargo, cuando la leemos, nos parece verosímil, necesaria y, aun, inevitable” (Bioy Casares - Borges, 1955: XX).

Y es también en este punto donde radica la originalidad en la apropiación del western norteamericano, la marca que la *escritura del autor* deja en el cuerpo del género. En *Watami*, el western ya no es la celebración épica de una conquista y la constitución de una narrativa nacional; pero tampoco se transforma en su reverso más obvio: el lamento elegíaco por el fracaso de una gesta colectiva y el acabamiento o el ocaso de una historia comunitaria. Aquí, Oesterheld y Moliterni se distancian de su “fuente” más evidente y declarada: *El último mohicano*, de James Fenimore Cooper.

Mientras que la obra de Cooper presenta la cultura de los indígenas americanos desde un enfoque o un tono marcadamente *crepuscular* [10], como asistiendo al acabamiento de un mundo que ya no puede volver a ser; el universo ficcional de *Watami*, antes bien, constituye el espacio propicio para la revelación de un carácter individual, humano. Un carácter que nace de la destrucción del hogar y estará completamente volcado hacia su futuro, ocupado por la *voluntad de ser reconocido por los otros*: por la voluntad de pasar de ser “esclavo” a gran “saquem”, a gran señor de los diferentes pueblos (kiowas, cheyennes, “pies negros”, “cuervos”, arapahos).

En efecto, todo el juego de engaños y confusión de identidades que se despliega en las peripecias posteriores de la saga, en los episodios publicados de octubre de 1962 a marzo de 1963, no arrastrará consigo ninguno de los enunciados ideológicos propios de las problemáticas relaciones postuladas entre un héroe individual y el destino final de su pueblo.

El carácter de *Watami*, entonces, su total impasibilidad ante la muerte como destino, es lo que funda la diferencia del mundo indígena en la ficción de Oesterheld. Se trata de una ficción que, en la instancia de la autoría, no se deja dominar por el destino de la cultura indígena en tanto mundo terminado, en tanto imagen trágica de un pueblo derrotado. El autor se zafa del lugar de una conciencia elegíaca respecto de algo así como las “raíces” soterradas de la americanidad y toma distancia de los *enunciados de la redención*, como proyecto poético-ideológico en relación al “otro” [11].

En la representación del mundo de *Watami*, en la conciencia autoral que lo despliega frente a sus lectores, el relato del destino histórico del indio americano -un destino de derrota y humillación- no tiene ya ningún peso específico. Frente a esto, y por el desvío de un género extranjero y estereotipado, Oesterheld y Moliterni ponen en escena el paisaje de un mundo *ajeno a la culpa* y crean un carácter libre, *ajeno a la idea de destino*; cuya visión puede llegar a ser, como le gustaría a Benjamin, “liberadora bajo todas las formas”.

[Imagen 4 - Viñeta final del 4º episodio de la saga de *Watami*]

Notas

[1] Sobre la noción de “mundo posible”, ver Eco (1981), especialmente el capítulo: “Estructuras de mundos”.

[2] En el vol. 43 de la *Historia de los cómics*, editada por Toutain, la escritura crítica de Steimberg hace retroceder la poética narrativa de Oesterheld incluso hasta el siglo XIX: “Los guiones de Oesterheld fueron algo así como novelas de aventuras y anticipación de un victorianismo tardío -algo así como si las utopías y

novelas 'de ideas' de H. G. Wells hubieran sido escritas después de la Segunda Guerra. O como si Tolstoi hubiera aceptado trasladarse a otro tiempo y otro género, el de la ciencia-ficción. Tolstoi, y no Jules Verne; porque el pacifismo y el humanismo son, en Oesterheld, más importantes que la aventura (y no es que no la incluya, sino que la trae allí *para simbolizar*)" (Steimberg, 1982: 1178). Despojado del matiz negativo que conlleva, el juicio crítico de Steimberg puede ayudarnos bastante a reflexionar sobre la rara posición que ocupa la producción de Oesterheld en la historieta y la literatura argentinas, como desfasada, como instalada en la frontera entre dominios culturales e, incluso, entre épocas diferentes.

[3] "El destino aparece por lo tanto cuando se considera una vida como condenada, y en realidad se trata de que primero ha sido condenada y sólo a continuación se ha convertido en culpable. (...) Por lo tanto, no es el hombre el que tiene un destino, sino que el sujeto del destino es indeterminable. El juez puede ver el destino donde quiere; en cada pena debe infligir ciegamente destino" (Benjamin, 1971: 205-206). Curiosamente, una serie de películas de Hollywood (conocidas en Argentina como *Destino final*) va a retomar, banalizar y pervertir este enunciado filosófico fundamental, asignándole a la muerte, último juez, una suerte de "intencionalidad" culpable.

[4] La saga de *Doctor Morgue* no fue más allá de ese episodio inicial y único: apareció en el nº 10 de *Hora Cero Extra*, revista de la Editorial Frontera, en junio de 1959 y con dibujos de Alberto Breccia.

[5] La historieta apareció en mayo de 1959, en el nº 25 de *Hora Cero*, con guión firmado por "Jorge Mora", seudónimo de Jorge Oesterheld, hermano y socio de Héctor. La edición que consulto, de Ancares Editora (Breccia - Oesterheld, 2002), aclara que el guión fue escrito por Jorge Oesterheld "sobre una idea de su hermano Héctor". En su *Historia de la historieta argentina*, Trillo y Saccomanno transcriben "la parte literaria del guión" de esta historieta, guión cuya autoría le atribuyen a Héctor Oesterheld (Sacomanno - Trillo, 1980:98-99). En última instancia, hay que afirmar que en este caso la autoría constituye un problema a resolver.

[6] Esto, claro está, debe leerse como alegoría del lugar que le asigna Oesterheld a la *aventura de la guerra* en la vida de los hombres. Como afirma Juan Sasturain, "la guerra es, por definición de *Ernie Pike-Oesterheld*, la aventura que no tiene sentido" (Sasturain, 1995a:124; cf. también Sasturain, 1995b).

[7] Desde una mirada atenta al juego de los intertextos o las posibles influencias, podríamos señalar la presencia de una escena similar en el centro de la nouvelle *La roja insignia del valor* (cf. caps. IX y X), del escritor norteamericano Stephen Crane, publicada en 1896 y señalada por Oesterheld como una de sus lecturas importantes (cf. Ferreiro et al, 2005:18).

[8] Es por esta razón que, en otros argumentos (como en "La ejecución"), la muerte se vive como un *retorno a lo ya vivido* (apurado muchas veces, fuera del tiempo siempre). En la conciencia del que muere, la vida no termina, sino que vuelve irónicamente (distanciada): la "película de su vida" pasa por delante del alma que recuerda y los acontecimientos vividos transmutan en signos, dolorosos o dichosos (no la muerte, que nada significa para el que se muere).

[9] Por su parte, la historieta gauchesca había tenido auge en nuestro país en las décadas del cuarenta y cincuenta, y su circuito de publicación había pasado especialmente por las páginas de los principales matutinos de la Capital Federal: *Cirilo el Audaz*, en *La Razón*, y *El Huinca*, en *La Prensa*, ambas de Enrique Rapela; *Lindor Covas*, de Walter Ciocca, y *Cabo Savino*, de Carlos Casalla y Julio Álvarez Cao, también en *La Razón*; además de las adaptaciones y viñetas gauchescas que Raúl Roux hacía para el diario *Crítica* y la revista *Patoruzito*, de Dante Quintero (cf. Rivera, 1992).

[10] Cf. el enunciado que concluye el relato, puesto en boca de un cacique indio: "-Ya basta -dijo-. Marchaos, hijos de los lenape; el enojo del Manitto no ha terminado. ¿Por qué habría de permanecer Tamenund? Los rostros pálidos son los dueños de la tierra, y la hora del piel roja aún no ha vuelto. Mi día ha sido demasiado largo. Por la mañana he visto a los hijos de Unamis fuertes y felices; y aun así, antes de caer la noche, he vivido para ver al último guerrero de la raza sabia de los mohicanos" (Cooper, 1997:398).

[11] Desde este punto de vista, *Watami* se ubica casi en la línea de la *Excursión a los indios ranqueles* (otro texto extraño de nuestra literatura nacional); aunque olvidándose de las exigencias y las restricciones de la autobiografía (y, consecuentemente, de la veracidad), que cercaban y cerraban la obra y el estilo de Mansilla.

Bibliografía

- Bajtín, Mijail, 1982. "Autor y personaje en la actividad estética", en *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI: 13-190.
- Benjamin, Walter, 1971. "Destino y carácter", en *Angelus Novus*. Barcelona: Edhasa: 201-210.
- Berone, Lucas, 2010. "El humanismo de Oesterheld. Notas sobre el tiempo abierto de la historia", en Roberto Von Sprecher y F. Reggiani (eds.), *Héctor Germán Oesterheld: de El Eternauta a Montoneros*. Córdoba: Escuela de Ciencias de la Información-UNC: 18-30.
- Bioy Casares, Adolfo - Jorge L. Borges, 1955. "Prólogo", en *Poesía gauchesca*. México: Fondo de Cultura Económica: VII-XXV.
- Breccia, Alberto - Héctor G. Oesterheld, 1985. "Doctor Morgue", en *El Libro de Fierro/1. Especial Oesterheld*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca: 126-135.
2002. *El otro Ernie Pike, vol. 1*. Buenos Aires, Ancares Editora.
- Cooper, James F., 1997. *El último mohicano*. Madrid, Cátedra.
- Crane, Stephen, 1981. *La roja insignia del valor*. Barcelona, Bruguera.
- Dester, Gisela - H. Oesterheld, 2007. "Indiferencia", en Mariano Chinelli (coord.), *50/30. 50 años con El Eternauta, 30 años sin Oesterheld*. Buenos Aires: Ministerio de Educación: 46-49.
- Durañona, Leopoldo - H. Oesterheld, 1985. "Herida mortal", en *El Libro de Fierro/1. Especial Oesterheld*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca: 173-179.
- Eco, Umberto, 1981. *Lector in fabula*. Barcelona, Lumen.
- Ferreiro, Andrés et al., 2005. *Oesterheld en primera persona*. Buenos Aires, La Bañadera del Cómic.
- Moliterni, Jorge - H. Oesterheld, 1976. *Watami. Tomo 1*. Buenos Aires, Récord.
- Oesterheld, Héctor, 1995. *El Eternauta y otros cuentos de ciencia ficción*. Buenos Aires, Colihue.
- Rivera, Jorge B., 1992. *Panorama de la historieta en Argentina*. Bs. As., Libros del Quirquincho.
- Sasturain, Juan, 1995a. *El domicilio de la aventura*. Buenos Aires, Colihue.
1995b. "Ernie Pike: la guerra es una herida absurda", en Héctor Oesterheld, *Ernie Pike. Relatos de la guerra del Pacífico*. Buenos Aires: Colihue: 175-180.
- Saccomanno, Guillermo - Carlos Trillo, 1980. *Historia de la historieta argentina*. Buenos Aires, Récord.
- Steimberg, Oscar, 1982. "La historieta argentina desde 1960", en: Javier Coma (dir.), *Historia de los Cómics*. Barcelona: Toutain: 1177-1185.