

UNIVERSIDAD NACIONAL DE MISIONES
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES
SECRETARIA DE INVESTIGACION Y POSTGRADO

INFORME FINAL

PROYECTO:

**Autores de la región misionera: las producciones literarias de los años
noventa a la actualidad. 16/H211**

Ferrari Silvia Esther: Directora
Figueroa, Javier Horacio: Co-director
Kabut Gisel: Auxiliar – Inicial de Investigación
Solís Rossana: Ayudante Ad-Honorem
Albrecht, Noelia K. Ayudante Ad Honorem
Mojsieczuk, Débora E. Ayudante Ad Honorem
Cribb, Guillermo E: Ayudante Ad Honorem
Ruiz Marcela: Ayudante Ad Honorem
Mogensen Tamara: Ayudante Ad Honorem

27 de julio de 2009

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	5
APROXIMACIONES	6
ANÁLISIS DEL DISCURSO	10
CAP. 1: RECONOCIMIENTO Y LEGITIMACIÓN DE UNA LITERATURA LOCAL: UNA FUNCIÓN DE LAS ANTOLOGÍAS.	
por Tamara M. Mogensen	16
Bibliografía	25
CAP. 2: LAS TRADICIONES Y LA MEMORIA COLECTIVA EN LA LITERATURA MISIONERA	
por Gisel Kabut	26
Consideraciones preliminares	27
La tradicional paternidad	26
Lo tradicional en los aspectos históricos y políticos	31
Los mitos en la tradición literaria	38
Consideraciones finales	40
Bibliografía	43
CAP. 3: SOBRE LA VIDA Y EL MOVIMIENTO EN LA LITERATURA MISIONERA: INMIGRANTES Y CRONISTAS.	
por Noelia Albrecht	44
El viaje como experiencia familiar	45
El viaje como autodescubrimiento	47
El viaje en la ficción	53
El viaje corporal	57
El viaje virtual	61
El viaje infinito	65
Bibliografía	69
Cap. 4: LOS JUEGOS DE LA MEMORIA EN LA LITERATURA MISIONERA	
por Mgtr. Javier Figueroa	71

Introducción	71
El testimonio y el dinamismo literario	71
Los cuestionamientos de la memoria	74
Literatura y nueva significación	79
La subjetividad al descubierto	81
Conclusión	83
Bibliografía	84
CAP. 5: AVATARES DEL SUJETO: UN ACERCAMIENTO A LA PROBLEMÁTICA DE LA INDETERMINACIÓN Y LA INCERTIDUMBRE por Marcela Ruiz	85
Avatares del sujeto	86
El lugar de la escritura y el conocimiento	93
Bibliografía	99
CAP. 6: AUTORES DE LA REGIÓN ¿LITERATURA DE LOS DESPLAZADOS? por Rosanna Solís	101
Introducción	101
Desarrollo: Novau, Raúl. (1993) <i>Diadema de Metacarpos</i>	102
Lavalle, Jorge Luis. (2005) <i>Sarita. Una historia posadeña</i>	104
<i>Che Mitaí</i> de Jorge Luis Lavalle	106
<i>Andresito y la Melchora</i> de Jorge Luis Lavalle	107
La voz femenina, la voz silenciada	110
Desplazamiento del género femenino en la ficción literaria	112
El personaje femenino en <i>Andresito y la Melchora</i>	112
Una mujer con lenguaje propio	112
La representación literaria de lo femenino	113
Melchora, varias mujeres en una.	115
La condición dual	115
Conclusión.	116
<i>Relatos sencillos</i> de Olga Zamboni	117
Conclusiones	118
Bibliografía	120

CAP. 7: DISTINTAS FORMAS DE TRANSGRESIÓN DESDE LA REGIÓN MISIONERA	
por Débora E. Mojsiejczuk	121
Introducción	121
La transgresión de la autora en la elección del espacio y del personaje protagonista en <i>Paíto</i> de Rosita Escalada Salvo	122
La transgresión del autor en la elección del género elegido en <i>Panfletos en la Noche y Antología Final</i> de Alberto Szretter	
Fusión de géneros: poesías en panfletos	129
Conclusión: Dos modos de referir sobre la realidad	143
Bibliografía	145
CAP. 8: LA MODELIZACIÓN DEL DISCURSO: LAS POLÍTICAS DE ESCRITURA. EL TRATAMIENTO ESTRATÉGICO DE LOS DISCURSOS DE LA LITERATURA MISIONERA.	
por Mgr. Silvia Esther Ferrari de Zink	146
Hugo Amable y Lidia Lagrost, un diálogo de amor entre líneas	151
Lidia Bischoff, sueños de inmigrantes, desajustes y desplazamientos	153
Isidoro Lewicky, simulacros en la ciudad	154
La poesía de Daniel Larrea. La mirada creadora, de un mundo interior a otro exterior	156
Conclusión	158
Bibliografía	159
CAP. 9: ARGUMENTACIONES (AUTO) BIOGRÁFICAS EN LA NARRATIVA REGIONAL. LAS SEGUNDAS INTENSIONES.	
por Guillermo E. Cribb	160
Resumen	160
Introducción	161
Metodología	162
Análisis de datos	164
Colofón	185
Bibliografía	186
ANEXO: Mapa de Grupos de Escritores misioneros	186

PRESENTACIÓN

Este proyecto estuvo encaminado a analizar los textos literarios y de la literatura misionera, editados desde 1990 hasta la actualidad. La investigación ha sido posible por la existencia de una numerosa producción literaria durante el período mencionado.

En una primera etapa se incursionó en conceptos teóricos que hicieron inteligibles ciertas particularidades de los textos considerados. En primer término, hemos postulado un concepto de *región* construido desde la *diferencia*, con el que se intentó considerar los matices de heterogeneidad e hibridez, característicos de la población en estudio. Su aplicación permitió superar o mantener en suspenso el tratamiento de los estereotipos de la tradición así como los temas y los personajes propios del marco geográfico, para considerar, en cambio, las reglas de la práctica discursiva, así como los procedimientos empleados en la modelización de los textos.

Uno de los criterios seguidos fue considerar el *tiempo* como factor a tener en cuenta en la constitución del corpus. Si bien, toda producción literaria no irrumpe repentinamente sino que se necesitan décadas para que ella adquiera vigencia en la mente de los lectores, lo cierto es que hemos inventariado más de cien obras de diferentes momentos de los 90 hasta la actualidad. La lectura arrojó una gran variación respecto de las manifestaciones literarias y las posiciones de los escritores de los años 80 y 70, descriptos en investigaciones anteriores como más apegados a la escritura individual y al rescate de los valores tradicionales, en el terreno literario.

Otro criterio fue considerar en los lugares de producción periférica la presencia de una *literatura menor* con visibles marcas de desterritorialización. Fue preciso estudiar las relaciones discontinuas así como las relaciones de fuerza en las articulaciones o agenciamientos singulares de discursos de diversos espacios de modelización.

En sentido general, durante el período analizado en esta investigación, la literatura de Misiones muestra una desordenada dispersión de sus recorridos, en ciertos aspectos despojada de los lugares comunes propios del canon tradicional. Esto hizo posible indagar en variadas producciones estéticas del imaginario local.

Aproximaciones

Una *aproximación externa*, referida al contexto de producción, nos ubicó en un espacio de referencia atravesado por un entramado complejo, en el que los escritores producen textos y están inmersos en una diversidad cultural y política.

Fue nueva la relación de la literatura con su lugar de producción; de modo que los espacios son móviles y las estrategias erráticas.

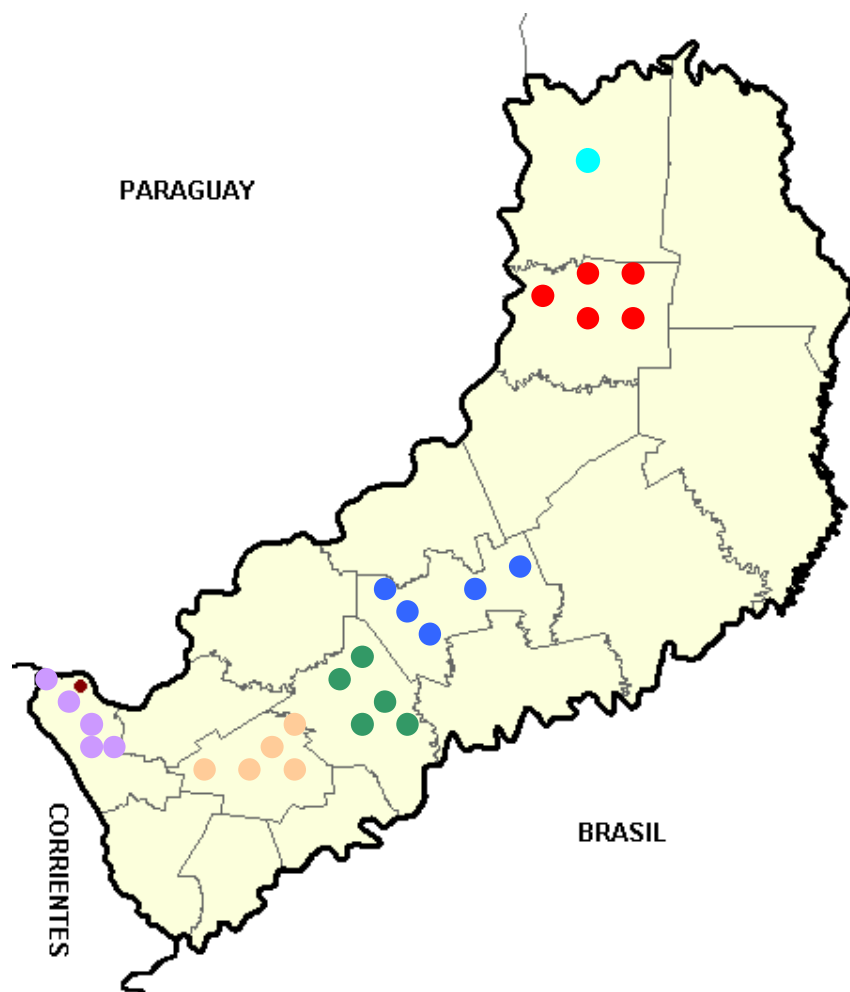
Por otro lado, la procedencia de las obras y sus formas de difusión colocaron a la tarea investigativa, ante espacios y marcos socioculturales novedosos, con una dinámica social basada en la interacción y en distintos niveles de intercambio entre escritores, instituciones y lectores. Un ejemplo de esa innovación es el fenómeno de la emergencia, en distintos puntos geográficos de la Provincia de Misiones, de autores organizados en grupos literarios con denominaciones propias: *Misioletras*, *Araucaria*, *Ave*, entre otros, los cuales, periódicamente, realizan encuentros de lectura, discusión y reflexión de sus producciones, fuera o en sus lugares de origen.

En el campo artístico se visibilizó un espacio de mayor complejidad ocasionado por la dispersión de las actividades específicas.

Ello despertó el interés investigativo por indagar en el fenómeno de transformación de una literatura marcada por la pluralidad del mercado, y en la situación particular de los escritores del interior de la provincia, en cuanto al lugar que ocupan en ella frente a un organismo centralizado (SADEM) existente en Posadas, la ciudad capital. Se comprobó que surgidos en los últimos años en diversos espacios, como (Eldorado, Puerto Rico, etc), los *grupos literarios* ensayan heterogéneas formas de promoción e institucionalización de una producción literaria propia.

Los grupos *constituidos* proliferan, no precisamente por afinidad ideológica o estética, sino por su condición de integrantes de zonas de influencia o de lectura, de espacios de modelización o bordes.

Esta particularidad podría despertar el interés por indagar, en una investigación futura, en el fenómeno de la transformación y de la evolución de las producciones locales, sea por la pluralidad del mercado, o por la situación de los escritores regionales en cuanto al lugar que ocupan en la Provincia frente a los organismos oficiales; y sumado a ello, su trascendencia más allá de sus límites, a provincias del NEA, a países adyacentes (Brasil, Paraguay) hasta centros culturales europeos.



●	028 Capital	Grupo Misioltras
●	070 Leandro N. Alem	Grupo Ala
●	091 Oberá	Grupo In- visible
●	014 Cainguás	Grupo Ave
●	042 Eldorado	Grupo Dementezul
●	063 Iguazú:	Grupo Araucaria

Grupos de escritores misioneros- Año 2008

Fuente: Proyecto: Autores de la región misionera: las producciones literarias de los años noventa a la actualidad. 16/H211

Del mismo modo, hemos observado las acciones de las editoriales, sus motivaciones, caprichos, oscilaciones políticas de las ediciones de autor, etc., estrategias que son fundamentales a la hora de establecer el estado de una literatura dada. En forma gradual se ha ido instalando y asimilando las propuestas de una nueva generación de escritores que estimulan el establecimiento de nuevas editoriales (Creativa, Dunke, etc) que menos atraídos por la adquisición de libros de un solo precio de mercado, manifiestan su preferencia por obras donde el interés preponderante subraye la novedad, la identificación afectiva y la necesidad de presentar materiales literarios, valiosos en más de un oportunidad, para el desarrollo de planes de trabajo planificados sobre literatura regional, sea en el orden educativo o investigativo.

Las editoriales nuevas son verdaderas exploradoras de márgenes estéticos y culturales inéditos. Realizan una acción de conservación y promoción que el estado no hace y al mismo tiempo sirven de instrumento de registro y estímulo en el comportamiento de los nuevos mercados y sus alternativas. (Ver el contexto del MERCOSUR).

Una *aproximación interna* privilegió el análisis discursivo de los textos, desde un concepto de “región”, entendido como el lugar de enunciación y fijación de notas singulares (tono, música, temática, etc.) de los discursos.

Esto implicó considerar los espacios de producción literaria como lugares en los que fuera posible indagar, descubrir y analizar las *diferencias*, entendidas como “contigüidades”, por los cuales los textos emergen en una zona y son lo suficientemente singulares como para ser distintos. Y es eso lo que da sentido a una literatura regional. Como dice Homi Bhabha: “Es en la emergencia de los intersticios (el solapamiento y el desplazamiento de los dominios de la diferencia) donde se negocian las experiencias intersubjetivas y colectivas de nacionalidad, interés comunitario o valor cultural.

Tradicionalmente, la región ha sido definida exclusivamente desde un punto de vista geográfico. En la actualidad y con el aporte de nuevas teorías sociológicas, filosóficas, etc. se considera la región como un entramado complejo, un espacio de movilidad, donde los *flujos* son más fuertes que los lugares. Hay una lucha por el *territorio* muy importante y de ahí la necesidad de pensar o habitar los espacios donde entrar y también salir. La superficie de emergencia, en tanto algo nombrable y describible, se constituye a partir de lo que M. Foucault denomina “campo perceptivo”. En su interior se fijan las condiciones de visibilidad de un objeto, su trascripción a un

código de formalización a partir del cual el objeto “emerge” bajo ciertas condiciones lógicas que lo hacen “visible”.

Según Deleuze y Guattari, la forma del contenido de los textos culturales efectúa modificaciones del mundo exterior, en tanto, la forma de la expresión deviene lingüística, es decir, actúa mediante símbolos comprensibles, transmisibles y modificables desde afuera; no se reduce a palabras, sino a un conjunto de enunciados que surgen en el campo social considerado como estrato. La forma de contenido no se reduce a una cosa, sino a un estado de cosas complejo como formación de *potencia*. La literatura, pensada dentro del conjunto de prácticas significantes, tiene la capacidad de hacer visibles aquellas cosas que de por sí son invisibles.

El imaginario es un lugar estratégico de gran importancia para el conocimiento de una sociedad. Como dice R. Barthes, es ese registro del sujeto en que uno se pega a una imagen, en un movimiento de identificación y se apoya sobre todo en la coalescencia del significante y del significado. El sujeto va siempre de significante en significante a través del sentido, sin cerrarlo jamás y, de esa manera, tiene la capacidad de encontrar y organizar nuevas descripciones de la experiencia y de transmitir las, como dice María Elisa Cevalco sobre el pensamiento de Raymond Williams partiendo de relaciones realmente vividas y deseadas, más allá de las fáciles etiquetas de radicalismo que hoy imponen las instituciones dominantes.

En el continuo de la semiosis las conexiones entre los sujetos producen en continuidad ciertos textos y procesos comunicativos.

En una segunda etapa, se postuló la complejidad del texto, inmersa en la problemática general de la *crisis* del discurso literario y artístico. La investigación pretende participar del debate posmoderno como una reflexión que cuestiona el discurso hegemónico. Al igual que otros enfoques que buscan superar el eurocentrismo dominante en los estudios literarios, el presente proyecto pretendió hacerlo desde los propios lugares de enunciación de los textos de la literatura misionera. De ahí que los esfuerzos investigativos se encaminaran a rescatar la representación de lo “propio”, en un discurso que parte de una concepción de la identidad del “Otro”, para reafirmar la suya propia.

En este sentido, la mirada asumida tuvo en cuenta los desplazamientos históricos que hacen anacrónico referirse en términos dualistas, para incorporar en cambio otros conceptos elaborados en los debates actuales, sobre los procesos de la *globalización* y la

influencia de la *comunicación*. Desde ese punto de vista, los márgenes ya no se concentran en un territorio bien definido, sino que son omnipresentes y están centrados en la lucha.

La posmodernidad introduce la posibilidad de globalización, pero al mismo tiempo, la posibilidad de lo local. Dice Fernando de Toro (2002):“Nunca antes lo local, la voz individual, solitaria, ha tenido tanto que decir y habitar”.

Desde su perspectiva, el crítico citado vislumbra una nueva forma de organización y una variedad de puntos de vistas como réplica de la uniformidad. No hay una homogeneidad de los sistemas de pensamiento y de expresión, sino que el mundo está relacionado socialmente. El cierre de la posibilidad misma de la supremacía de una cultura sobre otras, abre la posibilidad productiva y penetrante de los nuevos desplazamientos, capaces de producir cultura independientemente de un canon, identidad o tradición dados.

Como corolario de la investigación desarrollamos tres ejes problemáticos en el análisis de los textos literarios.

- I- Complejidad y Globalización. El espacio de lo cotidiano.
- II- Memoria: desplazamientos, tradiciones e identidades.
- III- Incertidumbre, indeterminación y pérdida de certeza.

ANÁLISIS DEL DISCURSO

Resúmenes

En el Capítulo 1, Tamara Mogensen presenta su trabajo titulado *Reconocimiento y legitimización de una literatura local: una función de las antologías*

Se analiza el rol de las Antologías en la difusión, conocimiento y estudio de la literatura local. La consideración de este tipo de publicaciones literarias acarrea una enorme responsabilidad pues son testimonios de las luchas que los escritores tuvieron y tienen en los avatares de la institucionalización de la literatura. En cierto modo, ejercen la función de resguardar las producciones literarias del olvido.

El Capítulo 2 de este Informe Final introduce el tema denominado, *Las tradiciones y la memoria colectiva en la literatura misionera*, a cargo de Gisel Kabut.

Un aspecto susceptible de ser analizado en la Literatura que conforma nuestro corpus de trabajo, es la presencia de tópicos, problemáticas y estilos que –por su considerable permanencia a lo largo del tiempo- son estimados pertenecientes a la tradición literaria y social de la región misionera.

La tradición es entendida como un conjunto de ritos, costumbres, creencias, composiciones literarias, doctrinas, que pertenecen y caracterizan a una determinada sociedad y son transmitidas de generación en generación. Por la gran variedad de manifestaciones que presenta, es posible abordarla desde diferentes puntos de vista en cuanto a su presencia en la literatura escrita.

En el presente abordaje, se tomarán tres formas de acercamiento a lo tradicional – en tanto permanencia pero también posibilidad de cambio- en la literatura: lo tradicional como ‘paternidad’ textual, lo tradicional desde el mito y finalmente como forma de interpretación y crítica hacia la historia, la política y la sociedad en general.

En el Capítulo 3 encontramos el trabajo de Noelia Albrecht titulado *Sobre la vida y el movimiento en la literatura misionera: inmigrantes y cronistas*.

El viaje es el eje elegido para organizar las diversas obras que combinan experiencias propias o ajenas y las narran desde un discurso realista. En ocasiones, nos encontraremos con crónicas, autobiografías, memorias, biografías o simplemente relatos que intentan reflejar modos de habitar y vivir en la región misionera.

El viaje se justifica por motivos económicos, laborales, placer y por supuesto, supervivencia. Gracias a ellos el hombre pone en movimiento sus valores, creencias y conocimientos que al vincularse con los otros adquieren nuevos sentidos. El viajero, el inmigrante y quien va de expedición aprende a perderse y encontrarse. Recorre caminos establecidos e inaugura otros. En ellos se visualiza su naturaleza nómada pero también el deseo de establecer un lugar al que se pueda llamar hogar. Quienes optan por la virtualidad gozan del beneficio de la errancia sin desplazamiento físico.

Misiones debe a su carácter fronterizo la posibilidad de interactuar con los otros sin que sean percibidos como ajenos sino, por el contrario, como parte de uno mismo.

Los términos lejanía/cercanía adquieren en la frontera nuevos sentidos que enriquecen a quienes la habitan otorgándole una identidad múltiple y por que no cosmopolita.

Los protagonistas de estas narraciones reivindican la libertad de elegir su territorio y establecerse en él. En la contraposición ciudad-selva la segunda es observada como una madre, fuente de aventuras y conocimiento. El hombre es atraído por ella, en ella se descubre y se funde.

En el Capítulo 4 Javier Figueroa desarrolla el trabajo titulado *Los juegos de la memoria en la literatura misionera*.

La memoria en la literatura de la región misionera pone en juego un discurso dinámico que provoca una ruptura con las propuestas literarias tradicionales ligadas a lo histórico.

En este contexto, el trabajo de la literatura traza un nuevo mapa en el campo estético de la provincia de Misiones. Los desplazamientos literarios abordados en este capítulo incursionan fuera de un centro discursivo estereotipado y delinear otros discursos que exteriorizan nuevas territorialidades.

Las narraciones seleccionadas manifiestan diferentes líneas de lectura y provocan desde la recepción una visión alternativa. Es así que los tópicos sobre la corrupción de los gobernantes y administraciones, crecientes subjetividades sobre los héroes misioneros, indeterminación sobre los sistemas ideológicos y tecnológicos, etc. ubican a la literatura misionera actual en una posición reflexiva.

En el Capítulo 5, bajo el título “*Avatares del sujeto: Un acercamiento a la problemática de la indeterminación y la incertidumbre*”, Marcela Ruiz analiza textos donde es posible reconocer la preocupación y la reflexión en torno a la crisis de sentido que afecta al sujeto y a la sociedad contemporáneos. La pérdida de certezas, la soledad, los cambios propios de un mundo “globalizado”, el lugar de la escritura y el conocimiento, son algunos de los temas abordados, cuyo tratamiento literario atestigua una creciente conciencia de la complejidad en los autores de la región misionera.

En el capítulo 6, Rosanna Solís desarrolla el tema *Autores de la región ¿Literatura de los desplazados?* El abordaje literario problematiza el discurso de las producciones regionales seleccionadas a partir de las ideas de desterritorialización,

desplazamiento, nomadismo y exilio. Se indagará en la caracterización de los personajes, la incidencia de la frontera, los procedimientos de ficcionalización de la violencia y la resignificación de las identidades como producto de los movimientos migratorios dentro del texto.

Desde esta perspectiva socio-discursiva, el aspecto contextual y social que sostiene a la obra de arte ocupa un lugar central en el análisis literario ya que relaciona el texto con el afuera de manera inseparable; de este modo los espacios adquieren relevancia en relación a la macroestructura global del texto y a las condiciones de producción -recepción.

El Capítulo 7 se presenta el trabajo de Débora Mojsiecszuk titulado *Distintas formas de transgresión desde la región misionera*.

Se pretende indagar aquellos nuevos signos de identidad, pertenecientes al campo intelectual de la región misionera, que aparecen en el texto sea, mediante el entrecruzamiento de lo estético y lo sociológico o el uso de un género discursivo “panfletista” que es causa de tensiones en la búsqueda de la “verdad” y la “belleza”.

En una región en la que aún no se definen las fronteras culturales, lingüísticas, sociales que la separa de los otros, la literatura se convierte en un medio de transgresión para distintos autores. La transgresión es entendida como un desacato a la orden preexistente a lo determinado por un poder oficial en lo que concierne a lo político, lo literario o lo social o a estos tres simultáneamente. Así se encuentra en la región misionera a dos autores que transgreden con sus obras publicadas. Ellos son: Rosita Escalada Salvo, con su novela “*Paíto*” y Alberto Szretter, con su obra poesías panfletarias titulada “*Panfletos en la Noche y Antología Final*”.

Silvia Ferrari de Zink desarrolla en el Capítulo 8 el tema: *Las políticas de escritura: el tratamiento estratégico de los discursos de la literatura misionera*.

En los textos literarios regionales el lugar se hace centro de interés, se convierte en el espacio de *afectos* y *preceptos* (Deleuze) que, originados en un afuera, se cristalizan luego en un interior desde donde se los narra y describe, en compuestos de sensaciones. El estilo de los escritores posibilita seguir ese movimiento que se proyecta

de un espacio a otro en un continuo vaivén, reorganiza la realidad y la re-descubre con la repetición de hechos protagonizados por gentes con intereses distintos.

En el marco de la cultura actual, las políticas de escritura se organizan por *estrategias narrativas* desdobladas en los últimos tiempos bajo las formas de la parodia, la paradoja, el mimetismo acelerado de la técnicas transnarrativas. (N. Rosa)

Desde nuestro lugar de lectores percibimos los mecanismos de producción de sentido, por lo cuales los lugares del Yo y del Tú son movilizados por lo que Homi Bhaba denomina Tercer espacio o espacio del acontecimiento, un lugar a partir del cual los símbolos y los signos de la cultura pueden ser apropiados, traducidos, re-historizados y vueltos a leer.

Nuestra intención en este trabajo es explorar las estrategias discursivas, desplegar las formas de funcionamiento de los discursos y sus efectos de sustituciones, emplazamientos, desplazamientos, conquistas disfrazadas (Foucault), para derivar luego la cuestión de la *fabulación* creadora, en textos de diversos géneros de la literatura misionera.

El tratamiento estratégico de los discursos locales actuales permite incorporar al discurso crítico las nociones de ambivalencia y discontinuidad, cuyas consideraciones pueden llevarnos al conocimiento y al despliegue de los juegos del lenguaje, en el devenir de las interpretaciones.

El Capítulo 9 incluye el trabajo de Guillermo E. Cribb titulado *Argumentaciones (auto) biográficas en la narrativa regional. Las segundas intenciones*.

La temática y los conceptos teóricos empleados responden a un ejercicio de transferencia realizado por los miembros del equipo en el marco de un Curso de Capacitación y Perfeccionamiento Docente (Secretaría General de Extensión de la UNAM y Secretaría de Políticas Universitarias), denominado “Teatro escolar para el agenciamiento juvenil”, destinado a docentes y alumnos del nivel medio de la ciudad de Posadas y desarrollado durante el año lectivo 2008.

El propósito de este trabajo es poner en valor las argumentaciones contextuales biográficas, en doce cuentos de autores de la región misionera, a través de un proceso de reconstrucción argumentativa. Como intento demostrar a continuación, la argumentación biográfica articula diversos modos de enunciación con la manipulación de la materia narrativa, en un proceso poiético no exento de tensiones. Lo narrado,

entonces, resulta un acontecimiento comunicativo potencial, porque materializa en un texto un sinfín de subjetividades -rescatadas de la vida- a través de un proceso de imaginación, con el objeto de ponerlas en relación con otros discursos -sociales y personales-. Este discurso recién adquiere la completud de su estado en el contexto de actuación, en la instancia de la lectura -en cada una de las lecturas-, cuando el lector se vincula al mismo y ejerce su propio rol en la representación.

Esta estrategia discursiva y este abordaje interpretativo establecen una relación quiasmática; la función autor dispone en el haz una anécdota con propósitos diegéticos, pero en el envés, lo expuesto opera con intenciones extradiegéticas; desde el lector, en el haz se repone la retórica autorial; en el envés, se argumenta la interpretación.

CAPÍTULO 1

Reconocimiento y legitimación de una literatura local: una función de las antologías

por Tamara M. Mogensen

“La antología es una forma colectiva intratextual que supone la reescritura o reelaboración, por parte de un lector, de textos ya existentes mediante su inserción en conjuntos nuevos. La lectura es su arranque y su destino, puesto que el autor es un lector que se arroga la facultad de dirigir las lecturas de los demás, interviniendo en la recepción de múltiples poetas, modificando el horizonte de expectativas de sus contemporáneos”. (Ibáñez, 2004:48)

Las antologías en la región misionera funcionan como herramientas de difusión de escritores. Estas obras son publicadas por diversos grupos literarios o por entes gubernamentales que apoyan la actividad literaria y cultural de la provincia. En la mayoría de los casos están dirigidas a las escuelas de nivel medio, razón por la cual cuentan con propuestas para los docentes. Tal es el caso de *“Antologías. Cuentos”* cuyo objetivo es *“... realizar un acercamiento a los docentes a alumnos de todos los niveles de la enseñanza para ponerlos en contacto con este material gráfico, una suma de formas discursivas que articulan historias con sus peculiaridades semánticas, un juego de focalizaciones alternantes o superpuestas, recursos con los que los autores buscan hacer placentero hablar de literatura.”* (AA.VV, 2006: 4)

“Cuentos Misioneros. Antología de Relatos breves de la Provincia de Misiones” está dirigida al nivel primario de educación, perteneciente al Plan Leemos del Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación. También dentro de las obras dirigidas a las escuelas encontramos la antología *“Cinco Escritores Cuentan”* sugerida para las escuelas nocturnas.

Los escritores suelen producir sus obras dentro de las diversas agrupaciones a las que pertenecen. Misiones cuenta con grupos literarios establecidos a lo largo de toda la provincia, algunos de ellos son Demente Azul de la ciudad de Eldorado y AVE de Aristóbulo del Valle quienes han editado antologías con obras de sus escritores afiliados, *“5to. Encuentro de Escritores- Eldorado 2007 “Identidad” ”* (2007) y *“Poesías y Poetas Antología 2001”* (2001) respectivamente.

Incluso se realizan encuentros regionales e internacionales que generan sus frutos, tal es el caso de “*Poetas de cara al siglo*” (2007)¹.

El autor regional se encuentra con diversas problemáticas como ser los mecanismos de publicación y difusión de su obra. Existe entre las antologías analizadas un caso particular, “*Cocina de Taller*” fue publicada por la editorial paraguaya El Augur. Esto podría mostrar la situación que viven los productores de cultura en la región fronteriza, en donde se observan tanto fronteras móviles, como así también puede esto deberse a una situación económica, por los bajos costos que se deben conseguir en el país vecino debido al cambio de moneda. Aunque esta solución presentaría un problema a la hora de difusión de la obra impresa porque la editorial se encuentra en Asunción, lugar físicamente distante de Misiones.

Constantemente se dictan talleres formadores e incentivadores que dan espacio a nuevos escritores y a nuevas publicaciones como el caso del taller dictado por Olga Zamboni en Posadas. Fruto de este taller es la publicación comentada anteriormente.

Estas obras presentan una variedad de estilos y géneros, aunque el predominante es el narrativo porque posee cierta tradición en la literatura de Misiones. Las antologías continúan con esta práctica iniciada por Horacio Quiroga al contar dentro de sus narraciones con personajes estereotipados como ser animales, gente del campo: el peón de la chacra, la maestra rural. También en algunos casos los espacios son comunes: el monte, las plantaciones, la naturaleza desbordada.

En estas compilaciones encontramos escritores que pertenecen al interior de la provincia quienes forman parte de una sociedad que está fuertemente marcada por la agricultura, la diversificación de cultivos, la tecnificación y la desaparición de la selva, unido a las numerosas etnias en contacto, lo que origina una realidad patente en los cuentos. Los escritores actúan como zonas de influencia o de lectura, espacios de mediación o bordes. Distintos planos de un espacio imaginario que están así convocados produciendo un tipo de cooperación, o de solidaridad, que funciona por irradiación espacial, según criterios de contigüidad temática como ser el tema de lo marginal, la mendicidad, lo estereotipado.

Otro punto tenido en cuenta dentro del análisis de las antologías es que hay obras repetidas en varias de ellas e incluso algunos autores presentan capítulos dispersos

¹La presente antología fue publicada a partir del Encuentro Literario Internacional realizado en Puerto Iguazú, con la presencia de escritores de Argentina, Brasil, Paraguay, Chile, Perú, Colombia, Puerto Rico, México y España.

de obras no editadas. Esto plantearía varios interrogantes. ¿Existe una necesidad de perpetuar una obra en particular? ¿Los autores tienen una necesidad de perpetuarse con una sola obra? ¿Hay una falta de producción en los autores? Los altos costos que se manejan en las editoriales imposibilitan a los escritores publicar constantemente, es por esta razón que los autores adecuan sus obras a los requisitos de las antologías. Las editoriales se mueven en los tiempos donde predominan la masividad y la tecnología y los libros son considerados como bienes de consumo que deben estar listos a corto plazo debido al tiempo en que se mueve el mercado. Es por esta razón que los textos son corregidos con poca anticipación a su impresión lo cual lleva a errores tipográficos, de redacción y de edición debido a la celeridad y poca minuciosidad con la que se trabajaría en las revisiones.

Cabe destacar las figuras de Daniel Stéfani, Marcelo Moreyra y Aurora Bitón, propulsores de las antologías: “*Recopilación de Poetas y Escritores del Interior de Misiones*” (s./a.), “*5to. Encuentro de Escritores- Eldorado 2007 "Identidad"*” (2007) y las diversas antologías publicadas bajo el auspicio de la Subsecretaría de Cultura de la provincia respectivamente. Estos promotores de cultura son de gran importancia para la defensa y el apoyo de los escritores que se encuentran a lo largo de toda la provincia ya que son quienes les brindan la posibilidad de publicación y difusión de sus obras

Actualmente las antologías se encuentran en un buen momento porque están en proceso de edición dos antologías, una de género narrativo y otra de poético. Este año también se presentó una antología sobre anécdotas y los participantes de la misma ya cuentan con los requisitos para la convocatoria del año que viene. Todas estas obras están auspiciadas por la Subsecretaría de Cultura de la provincia.

A continuación se procederá a analizar las antologías de las convocatorias de los años 2007 y 2008.

Las antologías 2007 y 2008 reúnen trabajos de escritores, participantes del concurso de narrativa, de toda la provincia de Misiones. Estos autores, *afiliados* a grupos literarios zonales, presentan entrecruzamientos temáticos y estéticos que conviven en los diferentes discursos tanto individuales como grupales.

En el presente trabajo se abordarán los textos literarios como fenómeno dinámico, función ligada a la memoria de la cultura. Teniendo en cuenta que el pasado es un mecanismo generador de identidad que cumple una función relevante en los procesos de *comunalización* y que el sentido de pertenencia se basa en el hecho de compartir ese pasado, vemos en las presentes publicaciones la búsqueda de posiciones y

fundamentos estéticos que presentan problemáticas específicas y dan indicios para hallar una *identidad* común.

La creación literaria vincula el texto al entorno histórico cultural característico que presenta la provincia de Misiones, razón por la cual existen en la escritura fórmulas y lugares comunes, pasajes idénticos o similares, producto de la cultura heredada de los antepasados que cantaban a los seres mitológicos de nuestra región y es aquí donde la *memoria* interviene como organizadora del *imaginario*, valoriza los lugares y espacios propicios para la *invención literaria* y la *expresión de identidad*.

En dichas antologías hallamos el parentesco de la escritura con la muerte. En la selección del 2008, en “...*Dos tardes en la vida de Luisa*” de Silvia Barberini, el narrador plantea: *La muerte nos moviliza y al tiempo, por unas horas, días, nos deja inmóviles, perdidos en el recuerdo, pensando unos, cómo van a sobrellevarse, otros, hasta cuándo durará*” (AA.VV.; 2008; 181). La muerte como movilizadora, capaz de generar reacciones en las personas ante la idea de la ausencia temprana o la espera de su llegada.

En la antología del 2007 encontramos distintas visiones. En “*Enigma*”, de Alba Leiva, la muerte es la liberadora del espíritu. El narrador decide suicidarse porque existía un enigma que lo había atormentado toda su vida. Pero en el momento en que concreta el disparo dice: “*Sé que grité ¡Carajo! Al dilucidar por fin el ominoso enigma*” (AA.VV.; 2007; 166). La violencia fue la solución.

Esto mismo se repite en “*Segundo nacimiento*” de Elisabet Dolores Villavicencio, pero el suicidio se produce en el río, por ahogamiento. “*Hay un segundo nacimiento; en el agua, elemento de purificación*” (AA.VV.; 2008; 91). El personaje en este caso buscaba terminar su vida agobiante para pasar a otra, la del más allá.

“*Amasijándonos*” (AA.VV.; 2007; 150), de Luis Alberto Zovich, también tiene a la muerte como liberadora, pero esta vez el personaje es un ser marginal que encontró la muerte por robar comida para alimentarse. Es un hombre que llegó a la ciudad en búsqueda de progreso, pero a falta de un trabajo y sin medios para subsistir es que se dedicó a la mendicidad y aprovechó un descuido para saciar su hambre con un pedazo de queso que robó de un camión proveedor, sin notar que un policía lo vio y comenzó a dispararle hasta dejarlo tendido muerto. La muerte lo liberó del hambre y la pobreza.

En cambio, en “*Los mellizos asesinos*” de Alberto Szretter (hijo), contrariamente a lo anterior, la violencia es la generadora del caos en la narración. A un escritor, que comúnmente escribe cuentos de amor, le asalta la inspiración una noche y

trama un cuento basado en asesinatos, violencia y sexo. Pero recibe visitas intimidatorias de dos hombres de trajes oscuros que le hacen repensar el argumento hasta que decide cambiar la historia y la transforma en un cuento tradicional. “*Juan esperó a los hombres de negro. Pero ellos no volvieron*” (AA.VV.; 2007; 164). Una vez que reina el orden todo vuelve a la normalidad.

Otra temática común en ambas antologías es la figura del escritor. Existen diversas visiones acerca de esta profesión. En “*Los mellizos asesinos*” podemos encontrarnos con la idea de un escritor que escribe para su auditorio. Teniendo en cuenta la definición de Lotman de que “...*todo texto, y en especial, el artístico contiene una imagen del auditorio y de que esta imagen del auditorio influye activamente sobre el auditorio real deviniendo para él cierto código normador*” (Lotman; 1996; 110-111) es que podemos entender el por qué de la preocupación del narrador de si “*¿era la historia una apología de la violencia? ¿Qué mensaje guardaba el relato?*” (AA.VV.; 2007; 164) y de por qué la decisión de cambiar el argumento y convertirla en una narración liviana, sin demasiados artilugios.

En “*Alegato*” Carina Ruggiero nos presenta un escritor que se defiende por apropiarse “*del esfuerzo del labriego, de la inocencia de los niños y del cansancio dichoso de los amantes*” sin poder evitarlo “*simplemente la magia fluye y mis dedos danzan sobre el papel al compás de la letras*”, todo por ser “*sencillamente escritor*” (AA.VV.; 2007; 154).

En cuanto a la antología 2008, podemos encontrar la figura del escritor, como representante de los sin voz, de la naturaleza y de los marginales. Canta las injusticias que ve y siente que ocurren en la sociedad que habita. En “*Preámbulo*” de Theodosio Barrios podemos relacionar este título con el de nuestra constitución argentina, sobre todo cuando hallamos dentro del texto la fórmula: “*Nos, los representantes del pueblo...*” (AA.VV.; 2008; 104). En este caso, el autor se manifiesta representante de los animales y de la naturaleza destruida por las acciones del hombre. Su compromiso está patente cuando declara: “*La voz de los sin voz debe tomar fuerza como fuente de toda razón y justicia aunque nos cueste la muerte lenta y el silencio eterno...*” (AA.VV.; 2008; 106).

Las antologías 2007 y 2008, publicadas por la Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Misiones, tienen por objetivo la difusión de escritores de la región, quienes de otro modo no podrían editar libros por los altos costos que esto requiere. La Subsecretaría, en su papel de patronazgo, es la encargada de resguardar del olvido, esas

publicaciones y brindar un lugar de difusión a los lectores; y es mediante este intercambio que podemos observar una dinámica social entre los escritores y la institución provincial.

La antología, como portadora de cultura, representa una memoria colectiva y es por eso que en las publicaciones analizadas podemos encontrar representados personajes arquetípicos de nuestra zona, tanto reales como mitológicos.

En el volumen editado en el 2007 vemos caracterizados a la Caá-Yarí, protectora de la yerba mate, a los inmigrantes y a la pasera, vendedora callejera que recorre con bolsos las casas posadeñas o que se instala en algún sitio céntrico de la ciudad a ofrecer los productos que trae para la venta.

En la narración “*Señora de ajuera*” de Nelly Silva Debat (AA.VV.; 2007; 49) encontramos a la vendedora de “yuyos”, hierbas medicinales y milagreras de la región muy conocidas por esta mujer. Esta vendedora es una de las figuras típicas que ilustra la ciudad de Posadas, suele ser de origen paraguayo y cruza todos los días el río Paraná en lancha o en colectivo por el puente internacional que une a Posadas con Encarnación (Paraguay). Diariamente recorren la ciudad con canastos llenos de frutas, verduras y las hierbas. En muchos casos suelen tomar pedidos de las amas de casas y traen lo solicitado en la próxima visita.

Otros personajes que pueblan nuestra tierra misionera y que han hecho que nuestra provincia sea reconocida como un crisol de razas son los inmigrantes. Han venido hace muchos años con la ilusión del progreso, escapando de las miserias de la guerra y el hambre. Debido a que en su mayoría eran alemanes es que hoy las figuras importantes de esta colectividad son la Oma, la abuela y el Opa, el abuelo, plasmados en “*Olor a tiempo*”, de Juan Carlos Hobus (AA. VV.; 2008; 47). Narración *autobiográfica* que rescata el pasado común de aquellos que trabajaron arduamente en la chacra.

Como ya hemos dicho anteriormente, el pasado es un mecanismo generador de identidad que cumple una función central en los procesos de comunalización ya que el sentido de pertenencia se basa en el hecho de compartir ese pasado y un origen; ambos hacen que los miembros de una comunidad establezcan lazos a partir de este doble reconocimiento. Para esto es que se debe rescatar del pasado, la historia y la mitología, formadores de identidad.

A modo de ejemplo, pensemos en los ancestros desde los cuales los grupos humanos buscan forjar lazos comunitarios. En este caso el parentesco no busca afirmar

sólo un origen común sino que reclama identidades substanciales en el presente, como es el caso de la colectividad alemana en la provincia de Misiones.

En el apartado “Concurso Amigos de las Letras Horacio Quiroga” de la Antología 2007, se rescata la herencia quiroguiana en la literatura misionera. La temática propuesta por el escritor uruguayo es retomada por un grupo de escritores y de este modo es que aparecen personajes emblemáticos como por ejemplo *Anaconda* y el *Loro pelado*, los flamencos con sus medias y la muerte trágica.

Dice Lotman (1996) “*La cultura es una intrasferencia colectiva y una memoria colectiva, un mecanismo superindividual de condensación y transmisión en ciertas comunidades (textos) y de elaboración en otros nuevos. En este sentido al espacio de una cultura podría ser definido como el espacio en cierta memoria común, esto es, un espacio, dentro de cuyos límites algunos textos comunes pueden conservarse y ser actualizados*” (Lotman; 1996; pg. 157)

En las antologías las míticas leyendas contadas de manera oral son recuperadas y actualizadas porque están ambientadas en el mundo actual, tal es el caso del hombre lobo en “*Del otro lado del mar*” de Abigail Zovich. La historia se inicia en un viaje de colectivo urbano, la narradora nos describe a un personaje “*joven, albino, los cabellos grises y blancos le caían hasta las orejas y formaban pequeñas ondulaciones, los ojos también grises eran como dos lunas, mientras una crecía la otra menguaba*” (AA.VV.; 2008; pg. 78). Con esa descripción este personaje parecería ser como cualquier persona rubia, habitante de nuestra tierra. Es al final del cuento que descubrimos el cambio físico en el muchacho porque el personaje femenino de la historia oye aullidos y decide averiguar de qué se trata y es aquí cuando lo ve y lo reconoce porque el lobo “*...era blanco y los ojos grises eran como dos lunas, mientras una crecía la otra menguaba*” (AA.VV.; 2008; pg. 81).

A pesar de ser obras auspiciadas por la Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Misiones, podemos hallar obras con tono de protesta por la realidad social que atraviesa el ser humano. El principal caso es el problema de las represas y la deforestación de la selva misionera. En la antología del 2007, el “*Lamento montaraz*” de Thay Morgenstern, plantea la ausencia de especies animales y vegetales nativas a causa de la plantación de pinos para la explotación maderera y de la construcción de represas en la zona. “*Los agresores vienen de otras tierras (...) con miles de espinas y ninguna flor. El Paraná fue atrapado y torturado en Itaipú y asesinado en Yacyretá*” (AA.VV.; 2007; 20).

“*Aquella bendita ley forestal*” de José Regino Villalba es una narración acerca de la situación vivida por los chacareros cuando, confiados en la ley forestal propuesta hace unos años por el gobierno de turno, decidieron rentar sus campos para la explotación forestal. Una vez que la tierra fue devastada por los pesticidas, la explotación sin límites, la degradación del suelo fue inminente y “*las grandes empresas forestadoras, como así también las celulósicas, perdieron el interés y se fueron, dejando todo abandonado, total; no era su tierra*” (AA.VV.; 2007; 192). Ya la destrucción estaba hecha.

La “*Sinfonía inconclusa*” de Gloria Torres de Novaresio, también presenta un discurso de protesta. Al pensar en su título, la sinfonía es un conjunto de voces o instrumentos que suenan acordes a la vez. Sin embargo, esta obra nos muestra que hay dos tipos de voces en la sociedad: la de quienes ocupan el poder y la del pueblo que exige sus derechos.

Esta composición canta la transformación ocasionada en Posadas (Argentina) y Encarnación (Paraguay) a causa de la construcción de la represa de Yacypetá. La falta de construcción de las obras complementarias hace que los que habitan estas ciudades se encuentren con cambios a sortear que antes no tenían. Para describir estos problemas es que la autora decide dividir según los sentidos de percepción. Mediante esta representación, al estilo de las diferentes partes de una sinfonía, realiza una lista en donde observamos contaminación, playas en mal estado, pescadores y oleros sin trabajo, barrios de las riberas que fueron trasladados para construir mega-emprendimientos al estilo Puerto Madero, edificios antiguos derribados, los pájaros que frecuentaban la vera del río ya no trinan por esos lados. Una geografía que cambió y que seguirá cambiando mientras haya dos voces, una sosteniendo el estandarte del progreso y repitiendo siempre el mismo discurso. Y la otra diciendo:” *¡Los actores debemos descubrir el derecho a vivir dignamente en esta ciudad. Interviniendo y defendiendo la cultura que nos han legado a fin de alcanzar el éxito en la obra sinfónica inconclusa!*” (AA.VV.; 2008; 144-145).

Concluyendo con este trabajo, podemos apreciar que la literatura misionera en la actualidad, si bien aún conserva los estereotipos literarios de las leyendas que hacen al imaginario colectivo, al igual que el estilo heredado de Horacio Quiroga, se encuentra en una etapa de cambios. La temática ya no es de total contenido regional, se plantean problemáticas mundiales que atañen a todos los seres humanos como por ejemplo la

muerte, la pobreza y la ecología. Cuestiones que igualan a todos los seres humanos en la vorágine del mundo actual.

El primer concurso de prosa y el segundo, editados en 2007 y 2008 respectivamente, muestran el trabajo de escritores que aún no han tenido la posibilidad de editar un material, salvo algunos casos aislados que presentaron algún libro de edición de autor. Podría ser esta razón la inclusión del tópico de la figura del escritor en las selecciones. La necesidad de defender su trabajo como escritores, aunque ninguno viva de esta profesión.

El apoyo de la Subsecretaría de Cultura de la Provincia es importante ya que genera un movimiento literario significativo en Misiones y motiva a los escritores a seguir trabajando. La particularidad de estas antologías, a pesar de ser auspiciadas por una organización gubernamental, es que dentro de ellas podemos encontrar un discurso de protesta, una crítica a los gobernantes que por impulsar medidas erradas llevaron a la miseria y al caos a los ciudadanos que confiaron en ellos, otra problemática mundial de la actualidad.

Bibliografía

Crítica y Teórica

- Ibáñez, M. Ofelia (2004): “La canonización de los textos literarios. Un proceso sociodiscursivo”. En: *La Literatura de Salta. Espacios de Reconocimiento y Formas del Olvido*. (Coord. Beatriz Elisa Moyano). Salta. s./e.
- Said, Edward (1996): *Representaciones del Intelectual*. Bs. As. Paidós.
- Williams, Raymond (1982): “Instituciones” “Formaciones” y “Organización”. En: *Cultura. Sociología de la Comunicación y del Arte*. Barcelona. Paidós.

Literaria

- AA.VV. (2007): *I Concurso de Prosa. Por el Libro de “Oro y Plata”*. Antología 2007. Posadas, Unigraf.
- AA.VV. (2008): *II Concurso de Prosa. Por el Libro de “Oro y Plata”*. Antología 2008. Posadas, Unigraf.
- AA.VV.(2007): *5to Encuentro de Escritores-Eldorado 2007 “Identidad”*. Eldorado. Th barrios rocha ediciones. 2007
- AA.VV. (2006): *Antologías. Cuentos*. Posadas. Creativa.
- AA.VV. (2007): *Cinco Escritores Cuentan*. Posadas. Ediciones del Yasí.
- AA.VV. (1994): *Cocina de Taller. Poemas, prosas y otras yerbas*. Asunción. Vía Gráfica S.R.L.
- AA.VV. (2004): *Cuentos Misioneros. Antología de Relatos Breves de la Provincia de Misiones*. Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la República Argentina.
- AA.VV. (2006): *Letras Obereñas. Poesías, Cuentos y Leyendas*. Oberá. s./e.
- AA.VV. (2001): *Poesías y Poetas. Antología 2001*. Aristóbulo del Valle. El Ciprés.
- AA.VV. (2007): *Poetas de Cara al Siglo*. Taller la Araucaria. Posadas. Creativa.
- Stéfani, Daniel: *Recopilación de Poetas y Escritores del Interior de Misiones*. Puerto Iguazú. Ediciones AEM. s./a.

CAPÍTULO 2

Las tradiciones y la memoria colectiva en la literatura misionera

por Gisel Kabut

Consideraciones preliminares

Cada pueblo, cada sociedad, conforma un corpus -más o menos amplio, más o menos dinámico- de historias, ritos, composiciones literarias, costumbres, doctrinas, valores, que se transmiten de generación en generación y constituyen lo que se conoce como *tradición*.

Foucault postula (según la lectura de Albano) que la tradición “provee soporte temporal al conjunto de sucesos, eventos y fenómenos supuestamente similares, herederos de un origen que permite recortar toda novedad o singularidad sobre el fondo de una permanencia y asignar su ocurrencia al genio o a la creatividad. El concepto de tradición muestra una estricta coherencia entre el origen y lo actual.” (Albano, 2004:33).

La conservación de las tradiciones colabora con el mantenimiento del *status quo* de la vida social y, a su vez, afirma los sentimientos de identidad grupal que ‘amalgaman’ a los sujetos que comparten un espacio y un tiempo determinados.

El arte es uno de los fenómenos que van conformando tradiciones en cuanto a las formas que adopta, pero, al mismo tiempo, sirve como “vehículo” o como “visibilizador” de otras tradiciones que están presentes en la sociedad y que -muchas veces- ni siquiera son identificadas como tales hasta el momento en que alguna manifestación artística se encargue de ponerlas “a la vista” del público receptor.

Las tradiciones se sustentan en la memoria colectiva y, como ésta, tienen una naturaleza dual: por una parte, conservan el pasado, los recuerdos del pueblo sobre todo aquello que es considerado relevante pero, por otro lado, al re-actualizarse en cada nueva generación -y en el hecho mismo de ser transmitidas- se adaptan a las nuevas circunstancias, adoptando pequeños o grandes cambios, necesarios para que sigan teniendo sentido en la contemporaneidad.

En la literatura misionera -a pesar de su estadio aun incipiente- es posible rastrear lo tradicional y lo ‘memorable’ desde diferentes enfoques: por una parte, se hace presente la adscripción (Said), por parte de algunos escritores, a ciertas tradiciones literarias, basadas en obras y estilos de autores que han dejado una profunda huella en la historia de la literatura.

En segundo lugar, es posible cotejar la permanencia de la memoria colectiva en las actualizaciones literarias que se realizan de algunos mitos y leyendas, elementos sumamente significativos de las tradiciones del Noroeste argentino y -en particular- de la cultura misionera.

Finalmente -aunque sin agotar las posibilidades de acceso al objeto de estudio- es posible realizar un recorrido por temas y problemas de orden histórico y político que se han convertido en tradiciones susceptibles de ser ficcionalizadas y criticadas desde los diferentes tipos de manifestaciones literarias (léase: géneros).

Un punto conflictivo que surge al momento de analizar la presencia de lo tradicional en la literatura, es el “color local”, el pintoresquismo que caracterizó a cierta corriente literaria y que -en alguna medida- se afianzó como estrategia adoptada por los escritores misioneros (Borges). Sin embargo, en el presente trabajo abordaremos textos que exponen lo tradicional sin centrarse en lo nativo, o bien, mostrándolo desde ángulos particulares.

La ‘tradicional’ paternidad

Si tomamos la presencia de lo tradicional desde el punto de vista literario, nos encontramos con el problema del “fantasma de la paternidad del texto” (Rosa). Cada vez que un sujeto -un escritor- toma la palabra, la está actualizando; no es -parafraseando a Benveniste- un ‘primer’ hombre encargado de nombrar originariamente las cosas que lo rodean, sino que cuenta con todo el bagaje de lo ya-dicho, lo ya-escrito y, a partir de ello, debe utilizar su creatividad para decirlo de una manera más o menos original.

En la escritura literaria, particularmente, se es muy consciente de que existen otros escritores que son los *predecesores* de los actuales, y a los cuales se les debe ciertos modos, estilos, tópicos, giros, en mayor o menor medida fácilmente identificables.

Borges (1989: 89-90) admite que al hablar de literatura es inevitable referirse a la cuestión de los “precursores” de un texto; pero sugiere que debería dejarse de lado las connotaciones polémicas o de rivalidad, ya que -en realidad- cada escritor *crea* a sus precursores, al afiliarse (consciente o inconscientemente) a una u otra tradición estética y literaria.

H. Harding Stricker, en su obra *Enigmas al descubierto*, se afilia a la corriente estética vanguardista de Latinoamérica, fijando sus antecedentes en poetas reconocidos, como Pablo Neruda y Oliverio Girondo. Esta afiliación (Said) a lo que ya constituye

una tradición estética dentro de la literatura, resulta muy particular en el contexto de la literatura de Misiones.

En general, los poetas de nuestra región siguen una corriente más clásica y formal: en cuanto al aspecto estructural de las poesías, hay profusión de rimas consonantes (muchas veces forzadas a despecho del sentido y del ritmo), estructuras métricas regulares, algunas hibridaciones del soneto, que -en la obra de Stricker- se observan en contadas ocasiones.

Este escritor opta, en lo estructural y formal, por versos de rima blanca, de métrica irregular y ritmos complejos al momento de la lectura. Puede decirse que sus poemas son fieles “retratos” de la fragmentariedad (De Toro) y la fluidez (Baumann) que caracterizan la vida contemporánea: *“Hoy pesa prohibición / sobre mi escritura. // (...) // Sin embargo, / es placentero / saber que no es / preciso / decir / una / sola / palabra más.”* (Contrasilencio).

Lo fragmentario se presenta no sólo como apreciación del yo poético sobre la vida y el mundo, sino que, como se evidencia en el ejemplo precedente, se manifiesta como una forma de expresión: la estructura poética se fracciona hasta los límites mínimos y eso refuerza el sentido de las palabras, las potencia semánticamente.

La afiliación a la corriente vanguardista se hace presente también en el aspecto temático: uno de los tópicos transversales en las poesías de Stricker es el “espacio”; realiza -teniendo como referencia la obra la de Gironde- una poética no sólo de la ciudad, sino también de los suburbios, de los pueblos olvidados, de los ‘no-lugares’ (Augé) y de los continentes todos. El yo poético es un ‘flanêur’ (Benjamin) que debe recorrer y poetizar los diferentes espacios y lugares del mundo para luego -siempre- regresar, tal como lo postula en *“Hodie”, “Al pueblo que me recuerda y a la calle / que me conoce, / en algún lugar de Misiones, / Argentina, / América / del / Sur.”*

Así como Oliverio Gironde convirtió en poesía la cotidianeidad de la vida urbanizada, del tranvía, del café, de la plaza; y como Borges tomó el suburbio que se volvía inabarcable y cada vez más alejado de las imágenes del recuerdo, Stricker conjuga las impresiones de las grandes capitales, de los puertos y murallas, con los espacios devastados por catástrofes y pobreza, pero siempre utilizando como referencia el lugar de origen que -en muchas ocasiones- se vuelve utópico e idílico: *“No nos unieron los cuerpos. / Solo la lluvia / mansa / y el río / de mi patria a medianoche.”* (Gipsy Maiden).

Además, la fuente inspiradora de sus poesías desde el punto de vista de los precursores, es puesta en un primer plano por el poeta, quien da cuenta –en varios poemas- de la tradición que lo sustenta: “*Tú decías Gironde, y yo / tal vez Neruda / o Paz; nombres / sonando a destino. Canto /...*” (Stricker: “Gipsy Maiden” en op cit.: 74).

Otro novel escritor que plantea claramente la tradición literaria de la cual parte su escritura es Manuel Borga en su obra *La isla del zurcidor*. Tal como se puede deducir desde el título, la obra constituye una serie de relatos “zurcidos”, hilvanados mediante tópicos y un estilo narrativo fluido y ameno, pero no por ello ingenuo.

Al principio, el autor agradece y dedica sus relatos a sus “padres textuales”, quienes, según afirma, le mostraron un camino. Entre ellos están: Borges, Cortázar, Kafka, Maupassant, Benedetti, Vasconcelos, Arlt, Roa Bastos, Quiroga, entre muchos otros. Lo llamativo es que -tal como si fuesen íntimos- sólo los nombra con sus nombres de pila y su nacionalidad: con ello, apela a un lector con un bagaje de lecturas lo suficientemente amplio como para comprender la dedicatoria, a la vez que expone el origen variado -y por ello rico- de las lecturas que lo influenciaron.

Sin embargo, sus relatos pueden ser leídos tranquilamente por un lector inexperto: la intertextualidad está dada sobre todo a nivel estilístico y no temático, por lo cual poco interfiere en la comprensión del sentido de los textos.

A nivel semántico son evidentes, también, ciertas intertextualidades. Hay una presencia permanente en los relatos, que puede ser percibida muy fácilmente porque constituye la base “tradicional” de la literatura *de* Misiones y *sobre* Misiones. Se trata de la obra de Horacio Quiroga.

Este escritor uruguayo fue quien dio el punto inicial desde el que surgiría una literatura regional muy ‘paisajística’ al comienzo, pero a partir de la cual van emergiendo obras únicas y originales.

Quiroga con sus “Cuentos de la Selva” y “Cuentos de amor, de locura y de muerte”, ha establecido a Misiones como espacio propicio para la creación estética y los escritores que lo sucedieron no pudieron, en su mayoría, sustraerse a la base por él creada. Lo mismo sucede con Borga, pero él, a diferencia de otros narradores, logra dar un giro a la mirada costumbrista para llevar sus relatos hasta un punto en el cual el “genio creador” (Foucault) logra una innovación sobre la base de la tradición y de la memoria colectiva.

La simbología de la muerte -tópico 'quirogueano'- recorre gran parte de los relatos, pero adoptando formas asombrosas y des-sacralizadas.

Es que la memoria se activa a través de lo simbólico, del mecanismo del símbolo. Según Lotman (1996:146), a diferencia de otros signos, el símbolo tiene la particularidad de mantener un vínculo indefinido entre la expresión y el contenido: la expresión sólo alude al contenido, sin cubrirlo totalmente, no hay una correspondencia directa con el referente.

Esta característica permite que el símbolo pueda adoptar numerosas expresiones, pueda modificar sus relaciones y ser utilizado de diferentes maneras. Los símbolos, así como la memoria en general, tienen un carácter bivalente: por una parte, poseen una esencia invariable que conforma su base tradicional, estable; por otra, es transformable y transformante, se adapta a nuevos contextos y, a su vez, los modifica.

Como dijimos anteriormente, la simbología más constante en la obra de Borga tiene que ver con la muerte: brujería con velas negras e invocación a los espíritus, armas, venenos, el frío, determinados lugares como clínicas, cárceles, manicomios; todo ello genera un ambiente de expectativas relacionadas con la presencia de lo mortuario, o bien sorprenden estableciendo relaciones insospechadas con el tópico de la muerte.

Ésta carece de un sentido trágico o sentimental, tanto personajes como narradores la asumen con total naturalidad e -incluso- desinterés. Así, por ejemplo, en el cuento "Las fieras", los personajes planifican el asesinato de dos pacientes de un manicomio, porque una de ellas había quedado embarazada:

— *Eso sí me gusta. El viernes lo hacemos entonces. Pero lo hacemos los dos. Yo mato a la Maya y vos a la Yamila.*
— *Bueno.*” (p.101).

En este cuento, como en varios, el tópico de la muerte se cruza con el de la locura. Los personajes se refieren a las 'locas' de tal manera que el lector -influenciado también por el título- recién hacia el final descubre que no se está hablando de animales sino de personas. Es esa "animalización" la que ayuda a la des-sacralización de la vida y de la muerte: no reviste mayor importancia matar, puesto que las víctimas han perdido -para los protagonistas- categoría de 'humanos'; los 'locos' son vistos como peligrosos, dañinos, como "fieras".

Sin embargo, es evidente que la intencionalidad del autor es generar en el lector una actitud crítica y reflexiva, por el párrafo final, que tiene connotaciones "reales":

“— *Pero otra vez que embaraces a una loca no le decís nada al director del manicomio.*

— *Mirá, el viene los fines de semana que a mí me toca turno noche y yo le baño y le preparo alguna de las que están en los pabellones de arriba. Así que no puede decir nada.*” (p. 101).

La influencia de sus “padres textuales” es evidente en el estilo de Borga: prepara una ambientación que finalmente es desmentida por los acontecimientos: el lector casi siempre termina sorprendido e incluso confundido por los giros finales que toman los relatos.

Lo tradicional en los aspectos históricos y políticos

Olga Zamboni, con sus *Mitominas* realiza un recorrido histórico que parte de las mujeres mitológicas, diosas, brujas, heroínas, para adentrarse en el mundo de las mujeres ‘reales’ que han quedado en la memoria colectiva y también de la mujer anónima, la que conjuga la estirpe de diosa y bruja en su más elemental cotidianeidad.

El recorrido temporal va acompañado del territorial: parte desde las culturas clásicas -la griega y la romana- para desplazarse hacia historias y mitologías sobre mujeres -féminas- más cercanas a nuestro entorno.

Es así que la mujer mitológica más representativa de la región misionera tiene su lugar correspondiente entre las poesías de Zamboni. Se trata de la *Ca’á- Yará*, la diosa protectora de la yerba mate y de su trabajador: el mensú.

La segunda parte de la obra se compone de poemas que exaltan el “difícil arte” de ser mujer, de ‘ser arte’ y de ser artista. Aquí tienen su lugar mujeres ‘rescatadas’ del mundo real y otras surgidas del bagaje ficcional colectivo: Safo, Scherezada, Alfonsina o Thelma y Louise.

Finalmente -y es la parte que más interés reviste para nuestros objetivos- Zamboni se aboca a considerar y presentarnos a las mujeres “de la propia casa”: desde Evita, hasta la ‘mujer-futura’, sugerente, del siglo XXI.

Para la presente aproximación a las tradiciones que tienen lugar en la escritura de los autores misioneros, tomaremos de Olga Zamboni particularmente cuatro poemas: “Ca’á- Yará”; “Anónima india guaraní luchó en defensa de la reducción de Jesús María” y “La Tía María”.

En la obra de Zamboni se entrecruzan dos aspectos de lo tradicional que tienen mucho peso en la memoria colectiva: por una parte, la autora presenta diversos mitos,

de los cuales nos interesa particularmente el que se relaciona con la región misionera: el mito de la Caá Yará. Pero por otra parte, entre sus poesías dedicadas a las féminas, es posible encontrar lo tradicional relacionado con acontecimientos históricos y políticos que han dejado una marca profunda en la memoria del pueblo. De este aspecto nos ocuparemos en el presente apartado.

En la tercera parte de la obra, titulada “De la propia casa...”, la escritora introduce una poesía que -ya a partir del título- nos ubica en un tiempo remoto y nos trae reminiscencias de un estilo barroco: “*Anónima india guaraní luchó en defensa de la reducción de Jesús María.*”

La fuente de la cual extrae la historia es la crónica de Diego de Boroa, con quien establece una intertextualidad citándolo en un verso y en el epígrafe introductorio.

La aun recordada temática de las luchas establecidas contra los bandeirantes hace trescientos años, toma -con la poesía de Zamboni- una nueva perspectiva: se rescata una olvidada anécdota sobre una mujer guaraní, para ponerla en un primer plano.

Es importante este gesto, puesto que ilustra claramente cómo funciona el mecanismo de la memoria colectiva. Tanto Lotman (1996:160) como Foucault (1983: 72,73) afirman que en la sociedad existen ciertos paradigmas que establecen qué se puede (y debe) recordar, y qué debe ser echado al olvido.

Pero este ‘olvido’ no representa la pérdida total, sino que funciona como una ‘reserva’, ya que, aunque para la sociedad lo olvidado sería como “no existente”, en realidad con el paso del tiempo y de la propia sociedad, también cambia “*el sistema de códigos culturales, y cambia el paradigma memoria-olvido. Lo que se declaraba verdaderamente existente puede resultar “como si inexistente” y ha de ser olvidado, y lo que no existió puede volverse existente y significativo.*” (Lotman, op. cit.).

La poesía de Zamboni pone de manifiesto un cambio de paradigma en cuanto a la tradicional selección de los acontecimientos que quedan en la Historia (oficial), cuya orientación, cuya mirada sobre los hechos -hasta los tiempos recientes- fue particularmente ‘masculina’. Sin embargo, tal como lo expresa el yo poético, esta perspectiva se ha ido modificando: “*¿Que las mujeres no osan armas tomar? / Alguien, en masculino, urdió la / Historia / que se desdice de a poco / hasta que al fin va aclarando (...)*” (p.59).

Retomando a la obra de Olga Zamboni, otro aspecto poetizado en ella tiene que ver con un suceso que ha marcado la historia y la ideología del pueblo argentino y, particularmente, del misionero: la llegada y permanencia de los inmigrantes europeos,

quienes arribaron desde países de climas y recursos muy diferentes de los que hallaron aquí, y debieron adaptarse para seguir adelante.

“La tía María” es una poesía de verso libre -como todas las de esta obra- con un ritmo atrevido y muy pocas rimas, que posee especial riqueza en las imágenes que presenta, tanto del lugar y del tiempo revivido: “*La tía nos habría una puerta del monte*”, “*Cruzar el martín-chico era llegar / al otro lado de mi infancia*”; como de la anciana: “*su vocecita cantarina algunas noches / y la revivo / con su energía intacta / y su fe / de campesina incommovible*”. Pero sobre todo, la imagen que nos deja de la vida en estas tierras es lo que remite a las historias, las tradiciones, las quejas, que a los lectores de nuestra región nos traen reminiscencias propias: “*con su acento francés / ancló en un tópicico selvático / en medio de dolores y nietos y miserias.*”

De manera similar, el escritor Isidoro Lewicky² aborda la cuestión de las raíces extranjeras de gran parte de del pueblo misionero. La memoria de sus personajes trae a colación tradiciones familiares relacionadas tanto con el origen étnico como con las orientaciones religiosas.

Paul Ricoeur (2004: 96-110) postula que la situación de duelo -tanto individual como colectiva- implica un “trabajo” de la memoria que es necesario para superar el trance: se rememora³ a fin de asimilar la situación y poder sobrellevarla para continuar con el ritmo de la vida. Esto es posible identificar en el cuento “Botones y moños”, en el cual el protagonista narrador, David, visita el cementerio y trata de encontrar la tumba de su abuela. En ese lugar halla “lo insólito”: un antiguo disco de vinilo, ya deformado por el sol y la humedad. Este objeto -símbolo de una época juvenil- desencadena el mecanismo de la memoria y David comienza a rememorar su adolescencia y el papel que cumplió en ella la determinación y las tradiciones instauradas por su abuela.

El trabajo del duelo, en este caso, no tiene que ver con superar la muerte de la anciana, sino la pérdida de su amor adolescente por culpa de la prohibición de la abuela a que se relacionara con una chica a la cual denominaba “negrita”.

Es interesante ver cómo se entrecruzan los estereotipos y las fobias sociales que son corrientes en la sociedad misionera, sobre todo si se tiene en cuenta el origen tan variado de esta sociedad: las pujas, luchas, y discriminaciones sociales se filtran en la

² Lewicky, Isidoro: *Botones y moños*, Ed. del Autor.

³ [existe] “por una parte, el recuerdo como algo que aparece, algo pasivo, en definitiva, hasta el punto de caracterizar como afección -pathos- su llegada a la mente, y por otra parte, el recuerdo como objeto de una búsqueda llamada de ordinario, rememoración, recolección. El recuerdo, encontrado y buscado de modo alternativo, se sitúa así en la encrucijada de la semántica y de la pragmática.” (Ricoeur, op. cit.: 20).

literatura como un modo de ser visibilizadas ya que solo a partir de su identificación, de la toma de consciencia de que existen, pueden llegar a ser superadas.

En la obra de Lewicky, la memoria actúa en diversas oportunidades como modos de recuperación de un acontecimiento pasado que ha marcado la identidad colectiva que está representada por sus personajes; el escritor, de origen judío, opta por referirse a las tradiciones de su grupo religioso desde una postura no ‘tradicionalista’: en algunos casos, se refiere a ciertas costumbres en tercera persona y como una digresión: “(entre los judíos, el culto a los muertos, aunque tiene otro significado, es casi tan obsesivo me parece, como en el antiguo Egipto)”. (“Botones y moños”, p. 113).

En otras ocasiones, los personajes aluden a ciertos miedos y rechazos supuestamente originados en la memoria colectiva sobre el holocausto: “Evidentemente, a mí como a tantos otros le brota el judaísmo cuando se sienten perseguidos. Y bueno che. Así debe ser. El inconsciente colectivo funciona y las cámaras de gas no laburaron al pedo.” (Lewicky, “Isolda”, p. 103).

Por otra parte, en el cuento “Homofonía”, el narrador –un muerto-, a partir del enunciado “Sepulcro”, retoma la historia de su vida desde un ángulo peculiar: la obsesiva educación de la limpieza y el orden que recibió desde su niñez y los beneficios que ello le deparó. Pero finalmente, recurriendo a la ironía, deja claro cuál es su postura y cuál es el fin último de todas las acciones que uno realiza: la homofonía anunciada en el título es resuelta al final, donde se cierra el cuento de manera cíclica con la primera palabra:

“Sé- aseado
Sé- ordenado
Sé- limpio
Sé- pulcro
Sepulcro.” (Lewicky: “Homofonía”, p. 34).

Esta mirada crítica hacia la sociedad y la educación es una de las notas características de la escritura de Lewicky. Pero su tono irónico e incluso mordaz hacia ciertos aspectos de “los otros” también es utilizado con respecto al propio rol del escritor, en el cuento titulado “Por ejemplo”.

En el mismo, se desarrolla un diálogo entre madre e hijo sobre los tópicos de la escritura. Él argumenta que desde los griegos ya todo está escrito, pero la madre visibiliza lo que aun no ha sido escrito: la pobreza de los niños que mendigan en “Mitre y Rademacher”.

Se ponen en cuestión varios aspectos en este sucinto relato: por un lado, la orientación tradicionalista o canónica sobre los temas pasibles de ser escritos; pero de ello se desprende otra problematización: ¿por qué no escribir sobre lo cotidiano, sobre lo que vemos pero ignoramos cada día? Lewicky eleva a un primer plano, mediante las preguntas retóricas de la madre, el rol del escritor en la sociedad: él es quien debe ver y hacer ver lo que el común del pueblo pasa por alto, debe visibilizar lo que se mantiene oculto por las prácticas sociales y políticas.

Las tradiciones –históricas, políticas, educativas- que se retoman en estos escritores, permiten hacer un recorrido por el imaginario social y la cultura de nuestra provincia, dejando entrever los cambios que se van sucediendo con el paso del tiempo.

Otro escritor reconocido del medio artístico misionero es Raúl Novau. En el año 2006 publicó, en una antología, la obra teatral “NN Griselda”⁴, que fue estrenada en la Sala Tempo de Posadas en el año 2004.

Como el nombre lleva a suponer, se trata de una historia centrada en la última dictadura militar sufrida en Argentina. Esta problemática ha sido tema de numerosos textos, profundos y críticos, a lo largo y ancho de la Argentina, pero primordialmente en la región porteña, puesto que fue allí donde la actuación militar fue más explícita y dañina.

Este tema-problema ya tradicional a partir de la restauración del orden democrático, es retomado por el escritor misionero, pero adaptándolo a la realidad del público de nuestra región. Griselda es una joven del interior que fue a estudiar a Buenos Aires, conociendo allí una realidad distinta, que le abrió los ojos, le mostró ese poder oculto y tenebroso que manipula al pueblo sin que éste se percate.

Pero la estrategia de Novau no consiste en hacernos saber eso a través de las palabras de la joven, sino que juega con el saber del lector-público: el que nos habla es el padre, quien comenta con la tía lo poco que comprende las cartas que envía su hija, el nuevo ‘vocabulario’ que utiliza, el espíritu de rebeldía que descubre en su escritura:

CASIANO (Haciendo memoria): ¿Te dice algo estas cosas: el proletariado, el subdesarrollo, dependencia, conciencia de clase?

JUANA: No, y eso ¿cómo se come?

CASIANO: Y... no sé... ¿Vos no entendés?... Yo tampoco. Lo que pasa es que ella ya tiene una forma de hablar y decir de dotora... porque así hablan lo grande doctores de la ley, digo yo, la gente letrada que le dicen. (Novau, Op. Cit.: 20)

⁴ Novau, Raúl: “NN Griselda”, en AA.VV. *Antología Teatral. Obras Breves*. Posadas, EdUNaM, 2006.

El conflicto se va desencadenando a través de la preocupación del padre por la interrupción de la correspondencia; tampoco los familiares comprenden la presencia de extraños personajes en el pueblo, de los interrogatorios y del sutil control que comienza a haber sobre el humilde pueblerino. En un segundo plano, mientras los ancianos hablan, ingresa Griselda, espectral, y se esconde; ‘Risitas’, el representante del poder, irrumpe en la casa: entonces, se desencadena la violencia, la confusión.

Es particularmente profunda la impresión que produce el cuadro final, ya que la acción trágica sucede *en off*; son los efectos de sonido los que completan el sentido y los personajes que están en escena comprenden lo que sucede, aunque para ellos en ningún momento queda clara la razón de la persecución que sufre Griselda, puesto que no tienen ningún momento para aclararla:

JUANA: ¿Estás bien, Casiano? (Casiano solloza levantándose con dificultad). No te muevas. Quedate acá. Yo iré a buscar a Tobías y a la gente para encontrar a Griselda. (Se dirige hacia la puerta. Se oyen gritos de Griselda, un tiro y luego fuertes ruidos de neumáticos y un rudo pique de motor acelerando y perdiéndose). (Novau, Op. Cit.: 22).

En una tragedia breve, el dramaturgo logra que el lector (y en una instancia posterior el espectador) se involucre con una situación que es parte de nuestro pasado, pero que muchas veces en el interior del país se suele pasar por alto, como si “aquí nada hubiese sucedido”.

En esta obra se pone en tela de juicio las acciones militares desde variadas estrategias: por un lado, la ubicación de la trama en un pueblo del interior -presumiblemente de Misiones- no es ingenua, puesto que la distancia física con el lugar donde ocurrieron los mayores secuestros y torturas permite notar la falta de información de las personas y su ingenuidad (que particularmente está presente en la sospecha de que ‘Risitas’ es un “inspector de dulces”, ya que Casiano se dedicaba a la producción de dulces caseros de guayaba). Por ello el estupor ante el ingreso abrupto y brutal a la casa deja paralizados a los personajes, quienes no atisban a defender a Griselda e incluso piensan que ella está actuando mal al insultar a Risitas.

Por otra parte, el nombre sarcástico que el autor atribuye al antagonista es otra estrategia para exponer su punto de vista ideológico, que sólo es notado por el lector y no por el espectador, puesto que en ningún momento los demás personajes lo nombran como ‘Risitas’.

La novedad que se recorta sobre la intertextualidad de esta obra con otras -de diversos géneros- sobre la temática de la Dictadura militar, reside justamente en esa mirada ingenua de los personajes del interior sobre los acontecimientos que se daban en el país. Aunque los personajes están preocupados por el silencio epistolar de Griselda, en ningún momento sospechan que ello tendría que ver con los sucesos políticos; se presenta al interior como un espacio deslindado del centro de poder, la periferia en todos los sentidos, pero -en definitiva- no exenta de los mismos destinos para los que pensaban diferente.

Isidoro Lewicky también realiza un acercamiento a esa temática en el cuento “Escondiendo al ruso (1978)” (en Op. Cit.). En el mismo, la estrategia consiste en jugar con la ambigüedad del nombre “Ruso”, puesto que en contexto misionero -debido a la inmigración- el referente parece ser un hombre, además de que el narrador recurre a la personificación como estrategia discursiva que refuerza la convicción de que se busca un lugar donde esconder a un hombre que “era un problema” (Lewicky, op. Cit.: 63). Desde el comienzo el texto da pistas sobre el motivo del escondite: primero, el título, que nos ubica temporalmente en el año 1978, en pleno proceso militar. En segundo lugar, con un giro irónico característico, se afirma la necesidad urgente de “hacer desaparecer todo lo que signifique atentar contra el modo de vivir occidental y cristiano de un pueblo que se supone derecho y humano” (Lewicky, op. Cit.). Las palabras que quedan resonando, “derecho”, “humano”, constituyen una de las claves de la crítica hacia los hechos de la época. Pero el giro final nos presenta otra faceta del conflicto y -a diferencia de lo que sucede en la obra de Novau- el relato queda suspendido en un tiempo presente que transcurre sin que conozcamos el final de la historia, pero permite la suposición de que el “ruso” se salvó:

“Afortunadamente el ruso no pesaba mucho. Facundo lo trajo, yo apreté el botón y se acabó.

Entre pañales, sábanas con olor a naftalina y escarpines de la abuela se oculta el libro de Dostoiewsky “Crimen y Castigo”.” (Op. Cit.)

Las voces de la minoría, de los bordes, se hacen presentes en estas obras que toman como punto de partida un hecho histórico traumático. Como tópico literario, la Dictadura militar ha sido encarada desde muchos lugares -casi siempre desde la crítica ideológica y el rechazo hacia los crímenes cometidos- pero la singularidad de estas obras de autores misioneros radica en el hecho de relatar su crítica desde el contexto de

la periferia, visibilizando el problema desde la alusión y no por la muestra directa de los crímenes que se denuncian.

Los mitos en la tradición literaria

Otro aspecto que es posible abordar desde las tradiciones como punto de partida para nuevas manifestaciones artísticas es el de la mitología de la región. Uno de los mitos particulares de Misiones y sus alrededores es el de la Ca'á- Yará⁵, divinidad protectora de la yerba mate y del mensú, que exige la fidelidad del hombre a cambio de su ayuda. Zamboni, en la obra antes mencionada, despliega una poesía sobre esta diosa. En ella, sintetiza la leyenda en un contrapunto polifónico, da voz al mensú enamorado, quien se dirige a la diosa ofreciendo paulatinamente su pasión, cuerpo, trabajo y finalmente su vida y su muerte; mientras por otro lado, una voz narradora de tipo omnisciente va relatando las virtudes y los peligros de esta relación divina:

“Dolor de los yerbales reverbera / y sangra mensual, mensualero / miserable mendigo // *No olvides mi pasión / solo tuya ha de ser.*” (Zamboni, Op. Cit.: 32)

Esta perspectiva fiel a la leyenda es modificada en el relato de Roberto Abínzano titulado “A la huelga sí”⁶. La historia se enmarca en un contexto actual: los seres mitológicos de la región se reúnen una noche de luna llena en un claro del monte a debatir sobre una convocatoria de la CGT a un paro general.

En esta reunión, los personajes asumen una personalidad peculiar que es posible relacionar con tipos presentes en nuestra sociedad; así, la Ca'á-Yará es presentada como una vieja quisquillosa, de acuerdo a la visión de los demás personajes mitológicos masculinos de la narración. En el discurso de la Ca'á-Yará, el narrador utiliza el recurso de la acumulación por conjunción para configurar su estado anímico y dar pie al *Yaguareté-avá* para que la interrumpa:

“- Cuando hay una huelga los peones no van a los yerbales y yo me quedo sin candidatos para seducir y esto es fatal para mi, porque cada vez me hacen menos caso y andan con unos lentes ahumados... ¡especiales para no verme!, y en la selva ya casi no hay nadie buscando yerba silvestre y...”⁷(Abínzano, 2000: 112)

En una obra que se caracteriza por la incertidumbre y la falta de direccionalidad específica en las acciones de sus personajes, Abínzano introduce un relato que tiene un

⁵ “Ca'á-Yará: del guaraní: *ca'á* (árbol) y *yará* (reina de la yerba mate).” (Abínzano, 2000:115)

⁶ Abínzano, Roberto: “A la huelga sí”, en *Esquirlas y perdigones*, Posadas, EdUNaM, 2000. pp. 111-116.

⁷ La cursiva es nuestra.

fondo crítico hacia lo social, y en el que recurre a la parodia del ser humano a través de los seres míticos. “A la huelga sí” se sustenta en lo más típico de las tradiciones del nordeste -sus mitos y leyendas de seres fantásticos- pero relacionándolos con una problemática actual del ámbito laboral en Argentina: las huelgas.

Los personajes mitológicos, como el Yaci yateré, el Pombero, la Ca’á- Yará, el Póra y otros seres caracterizados mínimamente con rasgos sustentados en el saber popular, se reúnen al anochecer en un claro del monte para deliberar qué harán frente a una convocatoria de la CGT a un paro general.

Constantemente a lo largo del relato, se entrecruzan dos mundos disímiles: el de la creación mítica y el de la compleja cotidianeidad laboral; con ello, el escritor logra una identificación -a través de los roles- entre los personajes míticos y los seres humanos, con sus ideales, sus contradicciones, sus egoísmos y solidaridades.

Lotman en su artículo “Mito y literatura” plantea dos formas de interrelación entre literatura y mitología: a la primera, directa, la llama “la forma transvase”, mediante la cual el mito ingresa a la literatura, como tema, o como forma. A la inversa, puede ocurrir que la literatura ingrese al mito, lo modifique o inmovilice (básicamente a través de su fijación por medio de la escritura). La otra forma, “mediática”, es la relación intermediada por las artes plásticas, los rituales, las concepciones científicas o filosóficas de la mitología, las doctrinas estéticas o el folclore.

En el texto de Abínzano encontramos al mito en la literatura (que ha ingresado de manera mediática) en un primer plano como tema, ya que los personajes mitológicos se presentan con una función estética y ya no como sabiduría y medio de control social. Pero mediante una observación más profunda es posible distinguir la presencia de lo mitológico en la organización temporal del relato: el tiempo mítico es cíclico, toda muerte permite a su vez el renacimiento, la regeneración. El ciclo nunca acaba, y todos los sujetos pueden ser tomados -en una posición ya extrema- como el mismo sujeto.

En “A la huelga sí”, el nacimiento del día dispersa a los personajes, y la reunión se abandona en un punto inconcluso; esa falta de certidumbre genera la expectativa de una próxima reunión -planificada además por los personajes- luego de un ciclo lunar. Esta construcción temporal es paralela a la actividad de los parodiados: los humanos, quienes rutinariamente vuelven a reunirse en asambleas, normalmente sin llegar a los acuerdos previstos.

Finalmente, el autor opta por una conclusión a modo de fábula, ya que es posible encontrar la moraleja: el viento arrastró un papel con las conclusiones de la comisión, que cito a continuación:

“Cada vez nuestras huelgas hacen menos efecto. El mundo moderno no nos quiere, ni cree en nosotros; ahora existen otros monstruos y seres terroríficos con mayor poder y eficacia y, lo que es peor para nosotros, son reales, habitan el mismo mundo que los hombres y forman parte de ellos. Son indistinguibles...” (Abínzano, 2000:115).

El paralelismo constante entre los seres mitológicos y los humanos logra también que nuestros conocimientos sobre los mitos se modifiquen; el acercamiento de los mismos a nuestra cotidianeidad los re-significa y actualiza; y su función social, ya casi olvidada, vuelve a hacerse presente en el mundo del lector, pero a través de la modelización estética que configura la escritura literaria.

Consideraciones Finales

En el corpus analizado es posible notar la presencia de tópicos, problemáticas y estilos que pertenecen a diferentes tradiciones de la vida social y de la Literatura. La manifestación de la tradición -entendida como un conjunto de saberes, historias, ritos, doctrinas y costumbres que pertenecen a una determinada sociedad y que perduran a través del tiempo- es uno de los aspectos que se pueden rastrear en la Literatura de Misiones.

La tradición se presenta de diferentes maneras y en distintos grados: desde los aspectos más costumbristas y con ‘color local’, hasta esas leves reminiscencias a elementos, hechos, ideas y fenómenos que conforman el conjunto de conocimientos y recuerdos colectivos que caracterizan los aspectos identitarios de una sociedad.

Una forma de apreciar la presencia de la tradición en los textos literarios analizados es abordarla desde la delimitación -realizada por los escritores- a una determinada orientación estética que se basa en la elección de los ‘padres textuales’: las lecturas que realizan los autores les marcan opciones discursivas y estéticas que estos optan por seguir o rechazar. En algunos casos, las referencias a los precursores son explícitas, como en la obra de Borga, y en otros es necesario que el lector apele a su bagaje propio de lecturas para identificar los ‘guiños’ que deja el texto sobre las líneas estéticas seguidas por el autor, como sucede en la poesía de Stricker.

En cada nueva obra están presentes como marcas intertextuales las tradiciones estéticas -géneros propuestos, estilos de escritura, tópicos abordados- de las cuales los escritores se apropian como punto de partida para que, gracias a su propia genialidad, se recorte 'lo nuevo' sobre la base de lo ya-dicho.

Otra expresión de la tradición en la literatura son los tópicos abordados por los escritores. De la amplísima -por no decir infinita- gama de temas pasibles de ser analizados, en el presente trabajo se recortó la semiosfera de los tópicos políticos, históricos y educativos.

Muchos escritores misioneros utilizan la Literatura como herramienta para presentar críticas ideológicas, problematizar la realidad social y política, plantear alternativas de acción y reflexionar sobre el propio rol del escritor como agente social. Sin embargo, no todos logran congeniar el tratamiento de tópicos tradicionales con la crítica de manera tal que el aspecto propiamente literario no se vea debilitado.

Los escritores aquí abordados sí logran una riqueza literaria en su escritura al abordar temáticas históricas y políticas desde perspectivas particulares, recurriendo a recursos discursivos apropiados, como la ironía, las metáforas e imágenes, las estructuras dialógicas, además de la exposición directa de sus posturas ideológicas.

Desde los diferentes géneros literarios recorridos -Zamboni con poesía, Lewicky con narrativa, Novau con dramaturgia- se visibiliza que, a pesar de que los temas sean tradicionales, siempre es posible darles un giro original y estéticamente adecuado, logrando el distanciamiento que hace posible la contemplación estética.

Finalmente, se ha abordado una faceta de la tradición que está sumamente ligada a la literatura: los mitos. La región misionera cuenta con una variedad mitológica sumamente interesante, puesto que en ella se conjugan mitos de origen guaraní con otros -como el del Lobizón- que son compartidos con otras mitologías, pero que adquieren en este contexto características particulares.

En el mito de la Ca'á- Yará seleccionado para el presente abordaje, se conjugan dos aspectos: la tradición mitológica propiamente dicha por un lado, con la crítica social por el otro, puesto que -tanto desde el enfoque de Zamboni (más aferrado al mito) como en el de Abíznano- la figura del trabajador explotado es elevada a un primer plano.

Ambos escritores utilizan estrategias literarias que aportan nuevas posibilidades de abordaje tanto del mito como de la realidad social referencial que se pone en tela de juicio.

Estas formas de abordaje de lo tradicional en la Literatura de la Región Misionera son solo un recorte posible de ser ampliado y profundizado. La tradición, en sus múltiples facetas, no presenta solo una cara: si bien tiene un aspecto invariable que permite la identificación de ciertos problemas, temas, costumbres que en una sociedad perduran en el tiempo, también permite la innovación y el establecimiento de otras tradiciones que -como en la estructuración mítica del tiempo- volverán a permitir el surgimiento de lo nuevo, enriqueciendo así el bagaje cultural y literario de la región.

Bibliografía

Literaria

- Abínzano, Roberto: “A la huelga sí”, en: *Esquirlas y perdigones*. Posadas, EdUNaM, 2000.
- Borga, Manuel: *La isla del Zurcidor*, Posadas, EdUNaM, 2001.
- Lewicky, Isidoro: *Botones y moños*, Ed. del Autor, S/f.
- Novau, Raúl: “NN Griselda”, en: *Antología Teatral. Obras breves*. 1º convocatoria de la región del NEA, 2005. Posadas, EdUNaM, 2006.
- Stricker, H. Harding: *Enigmas al Descubierta*, Buenos Aires, Akadia, 2004.
- Zamboni, Olga: *Mitominas*. Bs. As., Ed. Santiago Rueda, 2003.

Teórica y Crítica

- Albano, Sergio: *Michel Foucault. Glosario Epistemológico*. Bs. As., Ed. Quadrata, 2004.
- Barthes, Roland: “La imaginación del signo” en *Ensayos Literarios*, Ed. Seix Barral S. A., 1964.
- Bhabha, Homi, B: *El lugar de la cultura*. 1º ed., Bs. As., Manantial, 2002.
- Borges, J. L.: “El escritor argentino y la tradición” en *Discusión* (1932). En obras completas. T. I, Barcelona, Ed. Emecé, 1989.
- Borges, J. L.: “Kafka y sus precursores” en *Otras inquisiciones*. En obras completas. T. II, Barcelona, Ed. Emecé, 1989.
- De Toro, Fernando: *El desplazamiento de la literatura y la literatura del desplazamiento y la problemática de la identidad*. Buenos Aires, Galerna, 2002.
- Foucault, Michel: “Respuesta a *Espirit*”, en: *El discurso del poder*, México, Folios Ediciones, 1983.
- Foucault, Michael: “El cambio y las transformaciones”, en: *Arqueología del saber*, Siglo XXI, 1984.
- Lotman, Iuri: “El símbolo en el sistema de la cultura”, en *La Semiosfera I*, Madrid, Desiderio Navarro - Ediciones Cátedra, 1996.
- Lotman, Iuri: “La memoria a la luz de la culturología”, en *La Semiosfera I*, Madrid, Desiderio Navarro - Ediciones Cátedra, 1996.
- Lotman, Iuri: “Mito y literatura”, en: *La Semiosfera I*, Madrid, Desiderio Navarro - Ediciones Cátedra, 1996.
- Lozano, Jorge: “Prólogo” en Lotman, I.: *Cultura y explosión*. Barcelona, Gedisa, 1999. [1º ed. en italiano, 1993]
- Ricoeur, Paul: *La Memoria, La Historia, El Olvido*. Bs. As., FCE, 2000.
- Rosa, Nicolás: *El arte del olvido*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2004.
- Said, Edgard: “El mundo, el texto y el crítico”, en: *El mundo, el texto y el crítico*, Buenos Aires, Debate, 2004. Trad.: Ricardo García Pérez.

CAPÍTULO 3

Sobre la vida y el movimiento en la literatura misionera: inmigrantes y cronistas

por Noelia Albrecht

La literatura regional se constituye con un elevado componente de realismo que se puede verificar en las problemáticas que se abordan y los tratamientos que se hacen de las mismas. Bajtin, Deleuze, entre otros señalan la relación fundamental que existe entre la literatura y la vida. El hombre necesita compartir sus experiencias y para ello se vale del lenguaje como forma de comunicación. De esta manera, se comunica haciendo uso de un medio que le es natural. El cual le sirve para transmitir lo que desean compartir.

La narración suele analizarse como la unión de elementos de la imaginación y de las experiencias personales. Textos biográficos, autobiográficos, memorias, testimonios, entre otros dan cuenta de algunas de las variantes posibles con las que cuenta un sujeto cuando desea escribir. Sin embargo, se podría señalar que el componente individual se halla presente en toda obra aunque se habla de otros, pero ¿De quién o quiénes habla el poeta o el autor? sin duda que de sí mismo y del hombre.

Los cronistas, biógrafos, etc. son escritores concientes de que nuestras existencias son simbólicas y están mediadas por el lenguaje. La narración forma parte de la vida, al punto que es el hábito que brinda compañía. Lo que nos sucede, pensamos o sentimos posee valor cuando lo compartimos. Ante la ausencia de oyentes o lectores la voz calla porque no hay nada para decir. De este modo, el ser humano reivindica su sociabilidad cuando comparte con otros sus experiencias incluso las más íntimas que se creen no serán difundidas. Él o ella saben que el otro podrá sentir placer al escuchar lo que le voy a contar y por eso, lo comparten. Toda narración es, en consecuencia, social puesto que necesita de otro para constituirse como tal. La lectura es definida, generalmente, como un acto solitario pero ¿Estamos realmente solos? ¿No podría decirse que nos acompañan el narrador y los personajes o el poeta y sus imágenes?

El viaje aparece como un tema que se relata desde diversos géneros mencionados y se relaciona con experiencias distintas. Cada uno de los libros abordados nos muestra el movimiento desde distintas perspectivas. En un mundo que tiende al nomadismo y desde un continente que se forjó con extranjeros, el viaje forma parte del pasado y del presente. Viajar puede convertirnos en inmigrantes, desplazados, nómades, etc. Ante la pérdida la narración se presenta como un refugio necesario para no olvidar y de esta manera, reivindicar lo que se dejó atrás.

El viaje como experiencia familiar

Dentro de la gran variedad de libros producidos en relación a estos géneros nos encontramos con textos que reconstruyen la historia de la inmigración familiar. Lidia Bischoff escribe “La tierra elegida” y documenta con fotografías la llegada de sus abuelos búlgaros a Brasil y posteriormente, a Misiones. Sus memorias, pese a que son particulares, señalan un ejemplo del pasado latente que se reivindica en su gesto de preservación. De esta manera, logra la identificación de sus lectores que ven en su obra el relato de su propia familia. Pese a que las generaciones han pasado y se han afianzado en el país, ella recupera costumbres y hábitos de la lejana Bulgaria. A través de comidas, vestimentas, músicas y fiestas que re-escenifican tradiciones que no desean olvidarse.

La autora dedico gran parte de su vida a la docencia, específicamente, a la enseñanza de bordados y costura. Incluso señala ser una de las pocas extranjeras que pudo aprender los secretos del bordado aopoi, característico de la zona. Entre la atención de su familia, los quehaceres de la chacra y en algún momento, la atención del bar familiar oscilaban sus días. Luego de jubilarse continúa trabajando desde el centro que los nuclea proponiendo múltiples actividades. En la obra se relata la formación de la sede y los primeros viajes logrados en su gestión.⁸

El libro es producto de esa nostalgia que considera que sus experiencias no pueden olvidarse y que es preciso difundirlas. Bischoff elige un orden cronológico para su narración. Primero, los abuelos, luego sus padres, ella y finalmente sus hijos. Con ellos se continúa el nomadismo de la familia que vive mudándose de países, localidades e incluso casas. Las razones varían en cada etapa. Podríamos considerar a sus abuelos búlgaros seres desplazados por la violencia de la guerra. Posteriormente el deseo de mejores condiciones de vida hace que el peregrinar continúe. Su hijo forma parte de las inmigraciones del 90 que llevo a numerosos argentinos a Estados Unidos en búsqueda de un futuro mejor. La tierra escogida no es la de sus ancestros pero el espíritu aventurero guía sus pasos. Las incertidumbres respecto al futuro llevan a los sujetos a tomar decisiones trascendentes. Fernando De Toro señala la razón económica como una de las múltiples maneras de desplazamiento.

El carácter progresista y trabajador de la familia se conserva a través de las generaciones y no se modifica en la adultez. Lidia expone las distintas actividades de la

⁸ En el anexo del informe se adjuntan las biografías de los autores abordados en el trabajo.

que formo parte para que su ciudad creciera como tal. Desde una escuela de labores al club de jubilados. El miedo parece no existir en los protagonistas y si existe es cubierto por la obligación de seguir luchando. Para conseguirlo realizan actividades poco recomendables. Albino, su marido, se dedica a la venta ilegal de diversos productos traídos de ciudades vecinas de la república de Paraguay. Bischoff escribe: "...él realizaba contrabando de combustible a Paraguay, (...) con ayuda de otro paisano lo realizaban de noche en canoas arrastrando tambores de nafta a flote a la orilla paraguaya donde lo vendían al doble precio."(79/Bischoff/2006) este tipo de negocios suele ser usual en la zona. De acuerdo a las necesidades del país vecino se produce un intercambio que une aunque desde la ilegalidad. La valentía es un valor que forma parte de la familia. Sus padres, hermanos, tíos y esposo se dedicaron a la caza mayor y ella misma debió aprender a matar animales, cuidar de sus hijos sola e incluso aprender a conducir sin guías.

El libro se conforma mediante la elección de ciertas anécdotas que dan cuenta de experiencias propias o ajenas. En ocasiones, se trata de un yo testigo y en otras de un yo protagonista. Desde su obra remite a la historia del país logrando un testimonio que propone otra versión. Los desplazamientos se dan desde adentro y desde afuera. Bischoff relata: "En junio de 1945, a mi padre se le ocurre vender la granja en Monte Carlo y comprar para cada hijo, (...) un lote de treinta hectáreas en una colonización nueva llamada Piray, en plena selva virgen de Misiones." (81/Bischoff/2006) de esta manera se demuestra que el movimiento no siempre es producto de una decisión personal sino, que puede ser el fruto de la obediencia.

La obra finaliza con el relato del viaje a su añorada Europa y la fiesta de sus 70 años. La identidad narrativa se construye según Ricoeur con lo igual y lo diferente. Bischoff menciona, en escasas ocasiones, a otras personas y se ciñe a la historia de su familia. Ellos siguen sintiéndose extranjeros, pero reconocen haberse adaptado a la provincia que escogieron para vivir. Esta imposibilidad de definir un lugar de origen se halla en la mayoría de los argentinos por ende, el lector logra identificarse con su obra. De toro reflexiona sobre las identidades múltiples y sobre la imposibilidad de determinar un origen único. Él asegura: Las identidades entran en un diálogo, son confrontadas, intercambiadas, y, por lo tanto, están siempre en proceso de ser contaminadas en relación a un origen dado." (6/De Toro/2002) la imposibilidad de establecerlas ayuda o debería ayudar a una convivencia armónica puesto que, todos estamos conformados de fragmentos.

Las memorias de inmigrantes constituyen uno de los géneros que ha alcanzado un auge en los noventa. Quien posea abuelos pioneros se ve en la obligación moral de relatar sus aventuras. Los anecdotarios se conforman, entonces, con historias particulares de miembros que componen una ciudad y que solían compartir una nacionalidad. Pocos búlgaros escogieron Misiones para vivir por lo tanto, Bischoff forma parte de una minoría étnica aunque por su experiencia se asimile al resto de los inmigrantes europeos. Homi Bhabha señala: “La cultura como estrategia de supervivencia es a la vez transnacional y traduccional.”(212/Bhabha/2002) En su mayoría quienes poblaron estas tierras llegaron de Alemania, Polonia, Suiza y Ucrania luego de haber habitado suelo Brasileiro. Cruzar la frontera comprendía cambiar de lenguaje por lo tanto, se organizaban grupos familiares o de colectividades que escogían un territorio y lo habitaban. Tanto Caraguatáy, como Montecarlo o Puerto Rico se constituyeron con la presencia de estas familias que erigían una iglesia y posteriormente, escuelas para sus niños. Mencionamos sólo estas ciudades porque por ella ha pasado la existencia errante de la autora. De este modo, la literatura relata la historia de la población de la provincia y de allí deriva su importancia socio-histórica. Quizás, detrás de todas estas anotaciones halla una sola certeza. Todo acontecimiento es social aunque el relato que de él pueda poseer matices particulares. El texto pertenece a una serie de obras que la Editorial Universitaria de Misiones clasificó como Libros de la memoria.

El viaje como autodescubrimiento

Las publicaciones que los comprenden se perciben como una reivindicación de la lucha de sus protagonistas. Forma parte de la colección “El coqui” de Juan Antonio Galuppo. El autor elige relatar la vida de su hermano desaparecido en la dictadura militar de 1974. Este acontecimiento histórico queda excluido de la literatura o aparece minimizado. La reconstrucción se realiza en retrospectiva a través de anécdotas, cartas y fotos que ayudan a conocer al protagonista desde su infancia a su casamiento. En ellas se puede observar su postura ideológica y su deseo de cambiar al mundo. En la Introducción y agradecimientos, Galuppo reconoce varias razones que lo llevaron a relatar la vida de su hermano. Él afirma: “Porque aún persiste el resabio temeroso de hablar franca y distanciadamente sobre los setenta y sobre los que se fueron.” (19/Galuppo/2005) dos elementos se destacan en sus palabras el miedo y la sinceridad. Los diversos testimonios de la época conservan en sí una visión deformada de lo que sucedía porque lo que se ignoraba o deseaba ignorar no hallaba las palabras para ser comunicado. Sin embargo,

el autor no elige la narración solo como un método de denuncia sino, como señalaría Deleuze una empresa de salud. Galuppo dice: “Pero me aburre mucho más guardarme reservas morales sobre una temática tan cara a los sentimientos y me remito al derecho de hacer mi propia catarsis, terapéutica y depuradora.” (22/Galuppo/2005) La ausencia de su hermano determina un vacío que mediante el recuerdo se percibe menor.

El primer capítulo de la obra aclara que el ingeniero electricista Mario Oreste Galuppo encuentra la muerte en un enfrentamiento con las fuerzas del orden. Una carta posterior confirma esta versión a los padres del protagonista. Al momento de su muerte el caqui y su esposa se hallaban viviendo en clandestinidad. Su hijo Felipe había sido enviado con su abuela materna a Córdoba. En dos cartas anteriores a su muerte, el Coqui argumenta sobre su lucha y aconseja a sus padres y suegros ser cautelosos. La última carta aparece reproducida en el Epílogo y posee como fecha diez de noviembre de mil novecientos setenta y seis. Sus palabras son contundentes: “¡Qué quede bien en claro! Nadie me amenaza ni me va a matar por irme, el único que decide pelear hasta el final soy yo.”(311/Galuppo/2005) tanto el protagonista como su esposa Graciela pertenecían en un principio al partido comunista y luego a montoneros. En la carta el Coqui recuerda a su hijo y cree que él sabrá valorar la lucha que sus padres habían iniciado.

El libro se constituye de anécdotas de la vida de los hermanos o del protagonista. a través del recorrido se reconstruye como fue naciendo en el Coqui la utopía. Los títulos son indicativos, por ejemplo: “Acerca el Tío narigón con los tantos y hermosos libros”. Luego llegaron los títeres, las lecturas de Salgari y Verne, el ajedrez, las mujeres, los Beatles, Love Store, James Bond y la exclusión del Liceo Militar. Un capítulo aparte lo conforman sus viajes. Gracias a ellos se contacta con una realidad distinta que lo moviliza y lo lleva a participar. En Rosario trabajara en el barrio Casiano Casas con el padre Agustín.

El Rosariazo (1969), la masacre de Ezeiza (1973) son dos acontecimientos históricos que confirman su postura ideológica. Ante las injusticias de la vida, la escritura es el refugio y el medio que encuentra para expresar sus sentimientos. Ensayos, reflexiones y poesías se intercalan en el libro. En el poema “Pesadillas” leemos: “Cuando un tipo pierde su sentido/ y le pasan las cosas que me pasan a mí/ en las noches.../ donde no hay almohada que resista a mi llanto; / mi desesperado llanto; de gritos guturales y de exclamaciones frenéticas.” (115/Galuppo/2005) sin embargo, la tristeza no lo vence y sigue en pos de sus ideales.

Luego de su casamiento, la pareja se muda a San Nicolás. Allí el trabajaba en la fabrica de Acindar. Su hijo nace durante esos momentos de paz.

Otro orden asume la obra luego de desaparición física. El autor y hermano del protagonista elige realizar un collage de textos escritos por el Coqui, testimonios de quienes fueron sus compañeros de lucha e incluso familiares. La fragmentación condice con la incertidumbre de su paradero, ellas son versiones que tratan de forjar un todo aunque se sepa por anticipado que no podrá lográrselo. Un antes y un después se determinan luego de su muerte. El pasado se conforma con sus ideales y el presente es la vida de su hijo. El autor finaliza diciendo que contar la vida de su hermano es una manera de revivirlo pero también de denunciar lo que todos sabían pero nadie decía. Lo memorable aparece en cada producción para rescatar del olvido experiencias diversas que se consideran únicas y fundamentales para el futuro.

En un titular del diario La capital de Rosario del día dieciséis de agosto del dos mil tres se lee: “Restituyeron el diploma a los padres de un joven asesinado en el proceso” (278/Galuppo/2005) la apertura del Museo de la Memoria de Rosario sirve como marco a la entrega del diploma robado por la policía a Mario Galuppo. En el acto el autor se reencuentra con el pasado y sus representantes. La ocasión motiva los pedidos de colaboraciones para el libro, con poemas y ensayos del Coqui termina la obra. La preocupación por el otro, por su bienestar y por construir juntos un mundo mejor son los mensajes y deseos que la obra trasmite.

Similar a “La tierra elegida” es la producción que Andrea de Mestas Núñez pública bajo el título “Puñado de Nostalgias. Relatos del ayer”. Antes de iniciar la obra, la autora aclara que para ella escribir es: “un modo de revivir nostálgicamente el tiempo ido.” (7/Mestas Núñez/ 2003) posteriormente reconoce que, al poner sus memorias por escrito, eterniza sus experiencias. Al igual que Bischoff ambas se dedicaron a la docencia y descubrieron en la escritura una compañía y una forma de compartir saberes. Cada anécdota posee un título y forma parte de un capítulo. Ellos llevan el nombre del sitio donde han ocurrido: “Desde Posadas, Desde Bernardo de Irigoyen,” etc. Las cuatro ciudades que forman parte de su recorrido respetan un orden cronológico preciso que ella determina con el nombre del lugar, a veces la estación y la fecha en la que ha sucedido. Andrea elige compartir con nosotros experiencias que van desde 1939 al invierno del 2000. Relatos de sus hijos, alumnos, amigas, e incluso su marido constituyen la obra. En ocasiones su profesión justifica la mudanza, en otras la labor

medica de su esposo. Él se consolida como una figura importante en su vida y en sus obras. “Una excursión a Perú” es la crónica del viaje realizado a la tierra de origen de su compañero. En “Memorias de un camino” el género y la estructura se repiten, aunque en esta ocasión la mayoría de las anécdotas son autobiografías. Por ello, se permite incluir poesías que alternan con la prosa modificando el ejercicio de la lectura.

La descripción de los paisajes típicos de los lugares que visitan ocupa un rol didáctico que ayuda al extranjero a imaginarlos. Ella se detiene en ellos e incluso acompaña el texto con fotografías de los mismos. En la portada de “Puñado de Nostalgias. Relatos del ayer” vemos un sendero de tierra roja que se pierde en el horizonte. Hacia ambos lados autóctonas araucarias permanecen de pie.

Asimismo, el retrato de los habitantes de la región es tradicionalista y conservador. Leamos la descripción de uno de ellos: “Angelino T. era un colono de Villa Unión, (...) en sus años mozos salió perdedor de un entrevero en una fiesta, ya que de un machetazo le volaron la nariz.”(107/Mestas Nuñez/2003) un carácter rudimentario y grotesco suele unificar a los personajes que habitan las colonias. La caracterización de los mismos se consolida en la unión de los países vecinos, nos describen sujetos de narices chatas o rasgos aborígenes que dan cuenta de un origen mestizo. La híbridez cultural se observa en los físicos y los nombres. Señalemos como ejemplo a Siete cantigas, un boxeador protagonista de “Pobres, ausentes y reciénvenidos” de Rodolfo Nicolás Capaccio. El viaje fronterizo forma parte de la rutina y por ende, se consolida como la identidad de los sujetos.

Otro elemento que acompaña la caracterización es el lenguaje. El carácter fronterizo de la provincia hace que el guaraní y el portugués formen parte de la vida cotidiana. Incluso, distintas lenguas europeas pueden oírse. De este modo, se conservan pero también se mezclan en combinaciones nuevas. La autora las incluye en su memorial tratando de reproducirlas con exactitud. En “Viaje accidentado” escuchamos: “Oía seor: voce casi está perto de Clevelandia.” (98/Mestas Nuñez/2003) La inclusión de la palabra ajena se reproduce como se la escucha por ende, el portuñol o el yopará pueden aparecer como formas naturales de comunicación. Por medio del lenguaje se conserva o se olvida el origen. Olvidar la lengua del país de origen fue una estrategia de adaptación de muchos inmigrantes. Bischoff relata el dialogo mantenido con un empresario alemán que realizo una donación a su escuela de oficios haciendo referencia a que ella se dirigió a él en su lengua natal. De este modo, capta la atención del sujeto y por ende mayores beneficios. La autora habla con este sujeto en su lengua natal. El libro recoge el suceso:

“Sindt are deuche (eres alemana) -No, señor, soy argentina de varias generaciones atrás, pero conservo la estirpe.”(163/Bischoff/2002) Existe en su declaración una mezcla de nacionalidades que testimonia sobre la heterogeneidad cultural de la provincia puesto que, ella se identifica y se comunica mediante una lengua que no es la propia pero que da cuenta de su origen europeo. Su respuesta resulta interesante porque ella no desconoce su pasado pero tampoco su presente, es más lo establece como algo consolidado en el tiempo. Las identidades no son puras y las oposiciones posibles contradicen la hibridez que los compone.

El deseo de reflejar lo real hace que no se supere la mirada naturalista. El prestigio señalado por Barthes del “Ha ocurrido” aun se busca como parte de la obra literaria. Los moviliza la necesidad de testimoniar con la mayor fidelidad posible sobre las anécdotas propias o ajenas. La transcodificación artística permite poco espacio para la ficción.

La cotidianidad se presenta como el momento generador de historias. Lo que le sucede a los personajes se destaca del continuo y por ello, se torna memorable. Una pelea con la pareja, la enfermedad de un hijo u la descripción de sus juegos consolida un relato. Alicia Lindon señala tomando a Lefreve que la cotidianidad se conforma con el espacio, el tiempo, las pluralidades de sentido y lo simbólico. El primero de los elementos conforma con los sujetos un lazo único que se vincula con la propiedad pero también establece lo desconocido. Traspasar los límites de lo conocido genera incertidumbre y temor. Estos sentimientos surgen pese a las necesidades que los movilizan para hacerlo. Luego de transitarlo el territorio se vuelve propio y forma parte de los mapas mentales del sujeto.

Los gendarmes forman parte de ese paisaje habitual y son descriptos como quienes hacen cumplir las normas aunque suelen conceder excepciones. Ellos son los personajes que señalan los límites, determinan las fronteras e indican nacionalidades. Ellos quiebran la continuidad que perciben quienes viven en esos parajes. Su presencia se relaciona con la figura de la patria y es a ella a la que le son útiles. Sin embargo, las leyes se modifican de acuerdo al dependiente a cargo. Angelino, el personaje de Mestas Núñez anteriormente citado, reclama la posibilidad de cruzar mercaderías que provienen de Brasil pero no consigue hacerlo. Entonces le recuerda que en años posteriores esa ilegalidad estaba permitida. El cruce de animales da pie a una anécdota contada por la autora. Un chanco brasilero es alquilado para servir a unas chanchas de la vecina orilla

sin embargo, cuando es descubierto queda confiscado en la aduana y su paradero se desconoce.

La manera en que se difunde la publicación se relaciona con los vínculos que el propio escritor gesta dentro del campo de la cultura. Mestas Nuñez publica su obra como una edición de autor. Olga Zamboni, autora reconocida, lo prologa y de esta manera, logra el apoyo de la Academia Argentina de Letras. La elección de una escritora o escritor reconocido que comente el libro forma parte de una estrategia por alcanzar un sitio en las bibliotecas y por ende, en la memoria de los lectores.

Fanffani y Manzini señalan la dialéctica lejanía/cercanía para referirse a quienes vuelven de habitar otras tierras y sienten que el extranjero ha viajado con ellos. Esta indeterminación lo hace sentirse extraño en cada lugar que visita puesto que, siempre se está cerca pero también lejos. Bischoff regresa a Europa y describe su viaje con fervor. La nostalgia persigue al individuo que no encuentra su lugar. Quizás la solución sea escapar a la búsqueda de encontrar un lugar en el mundo y consolidar el hogar allí donde se pueda ser feliz, aunque sea momentáneamente. Ambas mujeres relacionan sus obras con la historia de la provincia. Ellas se sienten pioneras en las actividades que realizaron y por ende, el relato pretende dar cuenta del origen de estos. El pasado necesita conservarse para no olvidar el lugar de donde venimos. En consecuencia, la mirada idealizada del mismo se erige como una versión que se constituye de fragmentos con los que se desea dar una visión totalizadora. Lindon asegura: “El tiempo cotidiano es el de las prácticas de los personajes, el del transcurrir constante, pero simultáneamente está dentro de un cierto tiempo histórico, que a su vez está inserto en un devenir histórico.” (11/Lindon/2003) Los relatos particulares adquieren importancia porque desde ellas puede observarse la historia de la provincia.

Hasta aquí hemos abordado obras que comprenden el viaje como experiencia personal en pos de conseguir trabajo, escapar del peligro u construirse un hogar. Ellos son inmigrantes y desplazados que posteriormente se reubican en el mundo de acuerdo a sus posibilidades. La literatura producida por ellas varía de la que es producto de las experiencias de las autoras y sus protagonistas. Tanto Bischoff como Mestas Nuñez especifican que no hacen ficción pero ¿Quién podrá distinguirlas fácilmente? Sin embargo para la mayoría de los lectores e incluso para las escritoras el hecho de que hayan ocurrido consta como un respaldo ineludible. El libro es, en consecuencia, una prueba que se consolida a través de cada lectura y poseerá mayor valor histórico que literario de acuerdo a la lectura de cada uno. Lo cotidiano no se consolida solo en

hábitos sino también, en el uso de la imaginación. La distinción literatura- ficción e historia-realidad se percibe en las autoras aunque la visión idílica demuestre la ficcionalización.

El viaje en la ficción

El viaje hace que las personas dispongan de tiempo libre y en ocasiones, lo dediquen a describir aquello que ven o experimentan. En la mayoría de los casos, luego de la experiencia llega la anécdota. De manera diferente sucede cuando el viaje es abordado por la ficción, la imaginación se sirve de la libertad que se posee para elegir protagonistas que, en esta ocasión, no deben cumplir el requisito de existir o haber existido. Ellos no precisan pruebas, datos topográficos, ni temporales para asegurar el acontecimiento como un hecho histórico por lo tanto; otros elementos cobran relevancia. Para analizarlo nos serviremos de dos obras de Nicolás Capaccio.

En “Pobres, ausentes y reciénvenidos” el narrador adquiere el lenguaje de un cronista que observa desde la distancia temporal lo que sucedió pero también, lo que sucede. Su testimonio no busca la objetividad sino, simplemente mostrar los personajes que forman parte de la tierra colorada. Si bien se cita ciertos parajes o ciudades (San Carlos, Puerto Alicia, entre otros) su importancia es anexa en relación con la historia que se lee. El topónimo acompaña pero no determina. El realismo practicado por el autor se diferencia de las obras anteriores, no sólo porque sus relatos sean ficcionales sino también porque se prioriza la acción a los personajes. De este modo, lo que les acontece podría suceder en cualquier espacio. Las particularidades del contexto en escasas ocasiones delimitan la trama. Ellas acompañan como un paisaje de fondo. En “Canastos” una maestra rural se encuentra con un guaraní, en la ruta, de regreso a su casa. A la mujer le interesa comprar uno de los canastos para decorar su casa pero como había gastado su dinero acuerdan volver a verse allí el miércoles próximo por la tarde. Al cumplirse el tiempo, la docente acude a la cita pero el guaraní, no. La descripción que hace el narrador del aborigen prioriza su lentitud y el desinterés económico pero con una explicación, aún la selva es el espacio madre que provee. Los guaraníes son los personajes de “Asiento de fogones”. En la relación del paí Antonio con sus hijos y nietos es relatada desde las diferencias. El anciano se preocupa por la escasa atención que se brinda a los niños de la tribu que no pueden dormir por el frío. Su queja apunta a los hombres que son incapaces de ir a buscar leña porque se han habituado a las costumbres del blanco. Si bien la primera persona es producto de un artificio del autor,

se pueden percibir ciertas preocupaciones en las que cada quien posee un poco de responsabilidad.

En la contratapa leemos: “guía bizarra para que entendamos la geografía humana de Misiones”. Los cuentos incluyen aborígenes, orientales, europeos, brasileros, paraguayos e incluso a los padres jesuitas que habitaron Misiones. Asimismo, el título enumera a través de adjetivos la condición de los personajes que pueblan sus relatos. La relación es fácil de hacer. Los ausentes son los aborígenes, los reciénvenidos los inmigrantes y los pobres todos.

Las carencias son el nexo que los une a través de las diversas generaciones que se relatan. De este modo, encontramos personajes que cruzan las fronteras en busca de trabajo legal o ilegal. Son numerosos los cruces fronterizos para trabajar temporalmente en el vecino país. La razón del movimiento que percibíamos en las obras anteriores es el mismo que se justifica estos viajes: sobrevivir. Carlitos es el protagonista de “Frontera” y de las narraciones de Walter Pfeiffer. Su paradero es un misterio que da pie a la imaginación popular. Algunos dicen que murió en Paraguay donde trabajaba en la construcción, otros que huyó a Brasil. Las versiones se cruzan y entretienen a quienes beben con Pfeiffer. A los desplazados por razones económicas los mueve la necesidad y no el prejuicio que establece divisiones. La mezcla aparece como un contenido transversal que se relaciona con los hombres y las mujeres a través de su nacionalidad. La mirada del autor concilia las diferencias y destaca lo híbrido. En “A posadas ida y vuelta” se relata la relación conflictiva que lleva una mujer de origen alemán y su esposo japonés. Sus viajes constantes a la ciudad son la excusa para escapar de las golpizas de su marido sin embargo, dan pie a las habladurías del pueblo.

El componente de lo popular aparece no solo a través del chisme, si no en las compañías que brindan los medios. En el cuento “La guerra del agua” dos vecinas, que viven calle de por medio, salen a lavar sus veredas y a conversar. De fondo, puede escucharse un programa radial popular que se trasmite por la mañana. El dato no es inocente si consideramos que Capaccio es docente universitario en la carrera de Comunicación Social. Los medios forman parte de las escenas de la vida cotidiana que el narrador nos cuenta. La fotografía y el cine surgen en “Vidrio Bombé”, “Los desvelos del padre Basilio Estanislao” y “Domingo en el salto”. En la última obra, la niña que toma las fotografías descubre, al mirarlas, la infidelidad de su tío Saltke con la esposa de su hermano. El relato se conforma con la descripción de las secuencias de imágenes

que van confirmando las sospechas. Como resultado, la pareja emigra a San Pedro y Noltke jura seguirlos y matarlos aunque, la promesa no se cumple.

En ocasiones, lo cotidiano es abordado con humor y en otras favoreciendo a la reflexión. Ese es el caso de la pareja de cartoneros de “De noche” que perdidos en la noche y aturcidos por los ladridos de los perros vuelve a su casa cuando la ciudad comienza a despertarse. El cuento encubre una denuncia social que critica las diferencias y sus discriminaciones.

Capaccio establece un narrador omnisciente que, desde su punto de vista, reescribe acontecimientos que forman parte de la historia misionera. En su versión el orden cronológico se pierde haciendo que el pasado y el presente interactúen. Este tipo de relatos comprende un concepto de historia diferente, es decir, como un proceso discontinuo y en constante formación.

La posibilidad de que los personajes no sean prototipos ayuda a reconocer y reivindicar identidades diversas que se registran por medio del nombre propio. Walter Pfeiffer o Eugenio Benítez son algunos de los ejemplos. Sin embargo, son sus experiencias las que provocan la identificación del lector.

El viaje puede llevarlos, en ocasiones, a la ciudad pero ella no ejerce fascinación sobre los personajes sino, que se sienten desterritorializados y extrañan la selva. La falta de vínculo justifica la distancia y la melancolía por el terruño. Es necesario concederle sentidos que gesten entre si recuerdos y de esta manera, pueda sentirse parte de uno.

El narrador describe los miedos y las incertidumbres que generan en uno de los protagonistas el recorrido en un colectivo urbano. La selva es el lugar de la protección y el misterio. El cuento “Trasmutado” refiere la metamorfosis de un sujeto que interesado en escuchar las voces del pasado visita todas las noches las ruinas de San Ignacio Mini. Su esposa y el pueblo cree que sus ausencias se relacionan con infidelidades por ello, cuando se funde en la misión nadie puede explicar su paradero. Él logra cruzar el umbral y de esa manera, une pasado y presente. Desde ese espacio indefinido afirma: “presente en el follaje y en las ramas (...) aunque no los vean, siguen estando quienes construyeron y habitaron el lugar” (36/Capaccio/1998) percibirlos es una manera de practicar la memoria.

Los personajes que eligen perderse en la selva no temen porque sabrán como volver, pero la ciudad lo acobarda porque la desconoce. Como espacio intermedio se plantea el pueblo, por ellos se circulan como un lugar de paso y ellas se consolidan como un espacio de entretenimiento.

Fofanni y Mancini señalan que la visión romántica colaboro con la idealización del terruño. En la literatura de nuestra región puede notarse descripciones que apuntan a una visión costumbrista o tradicional. Los pares opuestos como nativo/inmigrante, argentino/paraguayo, argentino/brasileño pretenden mantenerse inalterables aunque las excepciones demuestren otras posibilidades. Cuando el lugar donde se vive es descrito con artificio se establece una distancia que puede mantener alejado al lector. Es necesario que el paisaje acompañe a la acción sin predeterminarla. El afán de pintar la aldea puede tornarla irreconocible.

En los relatos de inmigrantes existe un contraste entre el país de origen y la Argentina. El sentido de pertenencia se halla dividido en ambos sitios otorgándoles una identidad múltiple y fragmentaria. Si a ellos le sumamos la cercanía de otros países provoca una incertidumbre mayor. Las comparaciones se plantean en relación con los otros y quizás nadie pueda establecer un origen único. El propio Capaccio nació en Mercedes, Corrientes pero se declara misionero. De todos modos, su mirada no pretende el prototipo.

El último cuento de la obra, “Carta al amigo”, es un reconocimiento a la influencia de Quiroga en su obra y en su vida. Capaccio realizó diversas producciones audiovisuales y libros que relatan acerca de los quehaceres y actividades del escritor modernista en la provincia. A través de la ficción, imagina al escritor uruguayo sentado ante la maquina. Una declaración sobre su modo de mirar enuncia su manera de entender el realismo, leemos: “Todo está allí y sin embargo siente esa realidad como algo remoto, como si cada cosa ya no estuviera delante de sus ojos y evocara ese paisaje saturado de agua desde un lugar lejano” (155/Capaccio/1998) la posibilidad de alejarse de aquello que se ve permite y reconoce una narración basada en la memoria y no en el deseo de capturar y plasmar.

La identidad de los personajes e incluso de quienes escriben su testimonio, que se plantea en relación con quien es el receptor en cada momento. Las posibilidades son: inmigrante europeo u asiático, argentino, brasileño, paraguayo, etc. Recordemos el ejemplo de Bischoff y su charla con el empresario alemán. Como resultado, la identidad se torna un rol intercambiable, múltiple, que se sabe producto de una construcción. En ocasiones, somos lo que imaginamos ser y es allí cuando la ficción cobra un rol protagonista porque nos permite vernos y analizarnos como otros.

El escritor necesita del lenguaje para poder ejercer jugar ese juego. Solo así se da el gusto de anteponer el umbral para inventar e inventarse. Son las palabras las que le

dan la libertad de construir su relato, pero también de construirse a sí mismo. Leonor Arfuch define este procedimiento como autoficción. Autor y personaje se van configurando en la práctica de la escritura y gracias a ella. Numerosos son los géneros que se constituyen con esta técnica. Como texto literario, ellos tratan de conquistar la simpatía del otro y para ello se apela a diversas estrategias que pretenden persuadir y capturar su atención. Sin embargo, no dejan de lado la importancia de señalar que lo que allí se relata forma parte de lo real aunque sea producto de recortes y elecciones estéticas. Por el contrario, Cappacio no debe preocuparse por crear un discurso de lo real, le basta con que sea creíble.

El viaje corporal

En “El libro sumido en un verde temblor” de Nicolás Capaccio otros tipos de viajes son posibles. Alvar Núñez, cabeza de vaca, es tomado prisionero por un grupo de guaraníes. El plan inicial es engordarlo para posteriormente, comerlo. Si bien ellos no eran carnívoros oficiaban ceremonias rituales en las que estaba permitido este tipo de manjares. La estrategia del conquistador es rechazar los alimentos para no resultar apetitoso al paladar guaraní.

Capaccio juega con la ambigüedad de ciertos términos para relacionarnos con otros sentidos posibles. Cabeza de vaca es un conquistador de territorios geográficos y en la obra, de mujeres nativas. Gracias a su relato nos conectamos con un cronista de aventuras amorosas que se halla más cercano a Giovanni Casanova que a la figura de un expedicionario. Son, en definitiva, las memorias de un conquistador de territorios y cuerpos.

En su libro “Los no lugares” Augé relaciona al viajero con el paisaje. Antiguamente el vínculo que se establecía entre ambos comprendía cierta cercanía mientras que, en la actualidad, existe un distanciamiento del individuo respecto de lo que ve. Su recorrido comprende un tránsito y no, necesariamente, se realiza un alto a su viaje para gozar de aquello que sólo la vista, en ocasiones, disfruta. La cultura fast abandona el viaje como fuente de placer. La prioridad es llegar. Augé lee “La invención de lo cotidiano” de Michel de Certeau y lo relaciona con sus reflexiones. Sobre el relato y el viaje asegura: “Certeau quiere hablar a la vez de los relatos que “atravesar y organizan” los lugares (...) y del lugar que constituye la escritura del relato (...). Pero el libro se escribe antes de leerse; pasa por diferentes lugares antes de constituirse en uno de ellos: como el viaje, el relato que habla de él atraviesa varios lugares.” (89/Augé/2007) es el escritor quien

delimita pasajes, recorre ciudades, ríos, etc. para compartirlos a través de la ficción con el lector.

En la obra se intercalan fragmentos que parecieran ser las observaciones que el expedicionario realizó antes de ser tomado prisionero. Incluso la novela inicia con un epígrafe que pertenece a “Naufragios y comentarios” del mismo Alvar Núñez Cabeza de Vaca. En las anotaciones que el narrador otorga al personaje el lenguaje es altamente descriptivo sin abandonar la ambigüedad característica de su discurso. Esta presente en ellos la voz del valiente expedicionario que se adentra en los terrenos desconocidos con la curiosidad de aquel que va en búsqueda de nuevas experiencias.

El protagonista se muestra como un investigador de placeres, tanto a nivel sexual como gastronómico. Él se mofa de haberles enseñado a cocinar a los guaraníes sus alimentos básicos de otro modo. Por este medio, civiliza los paladares de los aldeanos sin embargo, ello es posible gracias a la presencia de Doña Índice y su sabiduría sobre hierbas aromáticas y curativas. En ella se combinan dos placeres: la comida y el sexo. Sobre ella dice: “Como un Lazarillo me ha guiado por los vericuetos de cada misterio. Juntos exploramos la tierra, el agua y el aire, y en ellos me ha señalado lo que da sabor, lo que da dolor, lo que envenena y lo que colorea.”(70/Capaccio/1998) La relación del conquistador con la naturaleza cambia constantemente. Alvar se halla dispuesto a aprender de ella todo lo que pueda. Al punto de que le extranjero se confunde y funde en el paisaje. Doña Índice es la fuente de sabiduría de la que él se apropia. Su maestra de herboristería le enseña desde el silencio y de ese modo, reivindica otros lenguajes.

Los nombres de las mujeres se hallan en estrecha relación con la función que ellas cumplen en la vida del protagonista. Doña Índice le enseña sobre las hierbas. Su relación con ella es de sumisión y de aprendizaje. Ella lo ordena y dirige. Doña pulgar recibe su nombre por su fogosidad, Doña Meñique por sus “breves amenidades” (70), Doña Anular por “sus adormilados encantos” y Doña Mayor por sus “arrestos de yeguarizo”. La ambigüedad de los nombres favorece la libre interpretación de cada lector.

El sexo es visto y analizado como un viaje. El cuerpo del otro demanda un recorrido por parte de Alvar que siente que conquista esos territorios salvajes de otra manera. Como si se tratará de un continente o una localidad, el protagonista recorre, conoce e incluso se puede decir que funda una ciudad a través de su recorrido seminal.

Otro elemento de comparación y ambigüedad es la lengua. El protagonista descubre la lengua nativa y asegura: “En este curioso mundo donde todo es descubrir y

sorprenderse, tal vez sea la lengua la que más cosas tenga que aprender.” (45/Capaccio/1998) Él es un ser desterritorializado que se aventura a experimentar y en pos de ello se permite ciertas libertades que otros prisioneros no poseían. En ningún momento intenta hablar la lengua de los indígenas porque siente que los lenguajes por los que se comunica con las mujeres es mejor. Incluso cuando ellas le hablan en su idioma, él ignora lo que dicen pero no le preocupa entenderlas porque se rige por el lenguaje corporal. Hasta la aceptación de las comidas que él prepara está determinada por las expresiones y gestos de aprobación que hacen los guaraníes. Entre ellos crean una nueva manera de comunicarse que se basa en los sentidos, los gestos y las miradas.

En relación con ello, se plantea la idea del gusto y la cocina. Al principio no se alimenta, sin embargo, la combinación de la comida con el sexo logra hacerlo cambiar de parecer. Ante la caída de su estrategia les enseña a cocinar sus alimentos en nuevas combinaciones, al extremo de que su presencia se vuelve indispensable pues, es él el encargado de cocinar y alimentar a la tribu con lo que ellos le proveen. De esta manera, los roles se van revirtiendo de manera gradual porque los torna prisioneros de sus preparaciones. Él hace que su presencia sea indispensable para la aldea. El juego de poder que se diseña reconoce la inteligencia de los supuestos oponentes que nunca se enfrentan pero se manipulan y utilizan.

La idea del canibalismo nos recuerda a Orfeo y ese deseo de poseer al otro al punto de que sea parte de uno mismo y uno de los otros. Deseo de permanencia y memoria, pero también de fama. Es decir, lo que cada expedicionario deseaba al explorar América. La novela termina con esta idea. Alvar dice: “Bajo los gigantescos árboles, sumido en un verde temblor, traspasada la carne de placer, comprendo que por fin entrare a ser parte de lo que me rodea (...) me inunda el supremo deleite de fundirme, para siempre, con esta prodigiosa tierra.” (98/Capaccio/1998) El conquistador es conquistado y es el sexo y la muerte quienes sellan la relación que se ha generado con aquella tierra.

Su placer reside en la reivindicación de los sentidos. Si bien se prioriza el gusto, no se dejan de lado el tacto, el olfato y la vista. El protagonista afirma: “Si tuviese que decir a qué huele esta tierra diría a humo de maderas.” (31/Capaccio/1998) La obra se puebla de descripciones minuciosas donde el lenguaje es utilizado para concebir sensaciones que pueden almacenarse en la memoria o bien generarse.

El paisaje regional se muestra desde otra mirada. Son los ojos del extranjero pero a su vez, es la visión del que se ha afianzado al territorio. Al igual que los inmigrantes, él se sabe parte pero también se reconoce ajeno. Esta dualidad en ocasiones lo

atormenta pero nunca se detiene a pensar en ello por mucho tiempo. Alvar es presente y el pasado aparece para ser re escenificado en su nuevo espacio.

El lector percibe, de este modo, imágenes que generan en sí el despertar de los sentidos tanto de los personajes como de sí mismo. De este modo, la idea del prisionero como un sujeto privado de su libertad queda invalidada ante los beneficios de los que disfruta Alvar Núñez. Él afirma: “Así es como estiro mis días en un sueño, en un presente eterno, a la espera de una oportunidad que es posible nunca llegue y que ya no estoy seguro de desear.”(55/Capaccio/1998) Con esta afirmación se propone una lectura otra de la historia. Alvar es el conquistador civilizado en las costumbres guaraníes. El intercambio pacífico y placentero nos otorga una mirada diferente a la de la conquista americana.

Capaccio plantea otra versión de la historia que se diseña desde un ideal armónico. La novela es histórica y rupturista porque con ella se busca la reflexión aunque, repensar la historia sea la responsabilidad del lector. Existe cierto tono paródico respecto a las crónicas o los relatos de viaje así como, a los testimonios de los cautivos. El prisionero disfruta de su cautiverio al punto de constituirse parte del paisaje y de la tribu. Alvar dice: “Hay días que me siento como si toda la vida hubiese trajinado estos montes...” (55/Capaccio/1998) El poder de adaptación, propio de los seres humanos, es vivido por él como una rutina lenta que se alcanza en la convivencia.

La soledad es parte constitutiva de su cautiverio sin embargo, cuando lo visitan las mujeres la cambia por compañías pasajeras y prohibidas. Quizás allí se reencuentra con el placer de la aventuras. Existe cierto peligro en todo lo que realiza y debido a ello continúa haciéndolo.

Anteriormente se ha dicho que existe cierto idealismo en las descripciones de los personajes y del paisaje. Fofanni y Mancini relacionan esta característica con un deseo didáctico de explicar a los otros como es el sitio en el que se vive. En el caso de “Sumido en un verde temblor” se abandona el clisé del color local para incluir elementos pocos o desconocidos de la región.

El cronista, el flaneur y el caminante disfrutan del peligro que implica lo desconocido. Perderse en el viaje puede ayudar a encontrarse espiritualmente. Quienes eligen el movimiento como forma de vida adquieren una identidad cosmopolita que necesita capturar nuevos paisajes y fundarlos a través de la palabra. De esta manera, se conoce lo que antes fue descubierto. La elección de viajar los diferencia de los protagonistas de las obras anteriores. Sin embargo, cuando la permanencia es obligada por la captura se busca el modo de disfrutarla y no sufrirla como un castigo.

Bachelard utiliza el concepto topofilia para señalar la relación que se plantea entre el sujeto y los lugares. Sus estudios se basan en poesías pero es susceptible de utilizarlos en otros textos. Los sitios se conservan en la memoria en unión con las experiencias allí vividas y añoradas. El deseo de volver o de no abandonar un espacio se justifica en el cariño que se posee a él. Cuando desde la novela o desde los relatos autobiográficos se recuerda estos espacios la melancolía los embellece haciéndolos únicos. Los acontecimientos se recortan y al ser verbalizados adquieren la belleza del deseo. El crítico dice: “No copiar exactamente un espectáculo que pertenece ya al pasado. Pero necesito revivirlo.” (25/Bachelard/1992) La narración es el medio elegido para contar aquellos acontecimientos. Con todos estos elementos se conforma la topofilia que une paisajes y sujetos para resguardarlos. Bachelard es contundente cuando afirma: “El espacio captado por la imaginación (...) es vivido. Concentra *ser* en el interior de los límites que protegen.”(28/Bachelard/1992) La experiencia relatada está mediada por el lenguaje y el sujeto por ende, se movilizan sensaciones y emociones que ligan al escritor con esos lugares. Dar a conocer su vida en ellos es una manera de protegerlos y difundirlos.

El viaje virtual

Otro tipo de viaje nos compete ahora. Olga Zamboni incluye en “Poemas del caos” sus “diálogos de amor por Chat”. En ellos la imaginación y la palabra se unen para configurar al otro y a sí mismo. Su yo es un yo en construcción constante, ficticio.

En los poemas se alude a tiempos y lugares que se desconocen pero que debido a los medios forman parte de los temas de conversación cotidiana. Incluso, ellos pueden ser descriptos para compartirlo con el receptor. La poetisa es una mujer mediatizada que versa sobre los mismas problemáticas que pueden visualizarse en un noticiero. Suele señalarse al escritor como un sujeto que se evade de lo real sin embargo, Zamboni demuestra que su vínculo social no se ha roto. La soledad esencial del acto de escritura persiste en cada diálogo. El Chat es la excusa para iniciar un juego con el otro y temporalmente sentir su presencia. Los medios son para el hombre postmoderno una compañía y la manera de conectarse con el mundo.

Su relato poético funciona como memoria de una experiencia personal que, a su vez, puede reconocerse social. Las innovaciones de las ciencias hacen que el viaje o desplazamiento sea distinto. Zamboni no navega, ella se detiene, observa y luego escribe aquello que siente. Ella afirma: “idas/las venidas/idas” (25/Zamboni/2003) el movimiento propuesto comporta un viaje, un recorrido y aprendizajes que justifican

nuevas incursiones en la red. Esta forma de llevar su relato nos incluye como testigos que se escabullen en la vida ajena aunque, sea ella la que acceda a que la conozcamos. Paul Virilio reflexiona en *Ciudad Pánico* sobre el avance de las tecnologías y la virtualidad. Él afirma: “nos conformamos en el siglo XXI con un SUSTITUTO, una realidad de sustitución: la realidad sin gravedad de un espacio cibernético, esta vez, y entreabrimos la puerta a una realidad inexplorada que parece un sueño.” (136/Virilio/2006) La visión del crítico es desalentadora puesto que percibe lo virtual como un distanciamiento del mundo. Los medios masivos son utilizados, desde su percepción, como modos de unificar opiniones generando una realidad distinta. Zamboni se reconoce parte de un juego en el que mentir- inventar se hallan permitidos. Sin embargo, el afuera la preocupa. En distintos poemas reconoce su impotencia para interferir en lo real y poder modificarlo. La poeta afirma: “Se me cae el poema mientras millones/mueren golpeados sin remisión, /sin que la vida los indemnice/ de la muerte a deshora/ que llueve, hierve y dura...” (19/Zamboni/2003) la evasión no es completa por el contrario, quien participa del Chat crea vínculos. El carácter social del ser humano se presenta en las preocupaciones por el otro e incluso por sí mismo.

El Chat es para ella un medio, una excusa para pensar los problemas de la aldea global. La poeta sabe que no está sola aunque la presencia de los otros no sea concreta y nunca pueda mirar los ojos de quien lee sus pensamientos. Por momentos, es conciente de ello y en “Desde mi teclado” asegura: “A veces tecnodevaneo/ tecleo/ quedo/ Me quedo/Te quedas/Tecleas/Pero la técnica no basta, / Teclea/ Tecleo/ No te creas.” (10/Zamboni/2003) El encuentro así como su alegría es pasajera y llena, temporalmente, el vacío que suele habitarla.

Quienes eligen el Chat para comunicarse poseen el privilegio de relacionarse, al igual que los viajeros, con otras culturas y paisajes. Sin verse en el compromiso de realizar desplazamientos físicos van en pos de viajes breves a indagar en lo desconocido. Lipovetsky asegura: “Los individuos aspiran cada vez mas a un desapego emocional, en razón de los riesgos de inestabilidad que sufren en la actualidad las relaciones personales. Tener relaciones interindividuales sin un compromiso profundo, no sentirse vulnerable, desarrollar la propia independencia afectiva, vivir solo, ese sería el perfil de Narciso.”(76/Lipovetsky/2000) Lo virtual establece vínculos que podrán ser pasajeros o estables de acuerdo a las necesidades de cada miembro de la relación. Por ende son funcionales a las necesidades de cada momento sin que deban preocuparse por las

reacciones del otro. La importancia que se le confiere se observa en la necesidad de crearse a sí mismo como un ser atractivo.

La experiencia de lo nuevo se une al peligro. Sin embargo, se cuenta con el privilegio de la distancia y la posibilidad de que todo sea producto de una invención. Dejarse llevar por la propuesta del interlocutor es una manera de aprender sobre los otros, con el que quizás nunca se establezca contacto. Pocos elementos los diferencian del flâneur puestos que, ambos van tras la posibilidad de conocer y eso se constituye como un placer a alcanzar.

El título de la obra es “Poemas del caos”, Deleuze señala que el arte está del lado del caos porque quiebra las convenciones para enseñarnos otro modo de ver. Él asegura: “El arte no es el caos, sino una composición del caos que da la visión o sensación, de tal modo que constituye un caosmos, como dice Joyce, un caos compuesto- y no previsto ni preconcebido-(...) el arte lucha con el caos, pero para hacerlo sensible.”(205,206/Deleuze/1999) Al mediatizar el caos, la literatura lo analiza y lo intenta entender. El tiempo atraviesa su discurso pero solamente para examinar a través de él al hombre.

Al viajero virtual lo mueve la misma curiosidad de indagar en lo desconocido. Quien lee o dialoga se entrega a la experiencia de lo nuevo. Hay allí una aventura, un peligro por correr. La lectura compromete el cuerpo y la imaginación, ambos trabajan juntos para interpretar y disfrutar. Citare, nuevamente, a Virilio: “Como moscas que vibran contra el vidrio, los internautas de ese mundo FORCLUIDO participan de una nueva suerte de “travesía por el desierto” que acaba de comenzar, puesto que cuanto más se reduzca el mundo concreto, el mundo de los hechos, más se extenderá aquel, abstracto, de los efectos imaginarios. Poco a poco el ESPEJISMO ocupará el lugar del desierto, de todos los desiertos.” (137/Virilio/2006) Pese a que la comparación no resulta feliz puesto que su estudio se relaciona con el uso de los medios en las guerras de oriente, su comentario contiene una predicción acerca de lo que sucederá con el mundo virtual y sus ciudadanos. La imaginación gana espacio a lo real a través de los medios de comunicación. Inocentemente creemos en ellos como fuente verídicas cuando deberíamos asumirnos como lectores y usuarios críticos. El problema inicia cuando al sujeto le resulta difícil separarse de la ficción. De esta imposibilidad podrían derivarse enfermedades psicológicas como el pánico y la paranoia. De allí, que sus diálogos por Chat formen parte de “Poemas del caos”. El mundo que habitamos nos genera medios e incertidumbres y ante ello, el hombre se resguarda en la soledad y en la imaginación. El

Chat es como la literatura un espacio de invención y evasión que nos demuestra una cara otra de nosotros y por ende, nos ayuda a encontrarnos.

Zamboni no se abstrae completamente del mundo totalmente sino que, conversa con sus receptores sobre diversos acontecimientos. Su “yo lírico” se conmueve y es el lenguaje el medio indicado para expresar, denunciar y compartir su manera de sentir. Ante una realidad poco alentadora la propuesta de salida es el diálogo. Quien utiliza el lenguaje se comunica y de ese modo, se produce una compañía y lo negativo golpea menos cuando no se esta solo. Quien imagina pone a prueba su creatividad y esas innovaciones ayudan a que la rutina de la vida no sea percibida como una carga opresora.

Aquel al que se lee comparte con uno un tiempo histórico que nos une. El espacio geográfico no delimita la posibilidad de identificarme con quien desconozco así como, le sucede al viajero que puede conversar largas horas sin haber conocido con anterioridad al sujeto. Lo que realmente interesa es creer en el otro aunque sea momentáneamente para disfrutar de su compañía. La felicidad del encuentro se tornara real, en medida, que la imaginación lo permita.

El juego de lo ajeno y de lo propio forma parte del intercambio obligado. Sin embargo ¿Cómo saber que lo que leemos es verdadero? Quizás seria mejor no preocuparnos por ello porque después de todo, lo que decimos de nosotros es un fragmento que se brinda y es el otro el encargado de reconstruir una imagen. Esa tarea la realiza desde su subjetividad y por ende, puede verse modificada a placer de cada uno. Arfuch asegura: “más allá del nombre propio, de la coincidencia “empírica”, el narrador es *otro*, diferente de aquél que ha protagonizado lo que va a narrar.” (46/Arfuch/2002) Así como el autor es otro, el lector es alguien que interpreta y su versión de el nos demostrara una persona. El Chat es un espacio que permite a los sujetos indagar en su identidad y descubrir pero también, descubrir-se.

Olga Zamboni opta por poetizar experiencias que suelen señalarse como frívolas y adolescentes. En consecuencia, sorprende que la literatura se provea de esta fuente sin embargo, habría que recordar que ella nació y se constituye en cada ruptura que se crea en ese paraguas protector que Deleuze indica. Sin el cambio, sin puertas que permitan salir a jugar la literatura moriría.

El viaje infinito

Hildor H. Stricker dedica su vida a la medicina y a difundir el mensaje de Dios debido a su tarea como pastor. De acuerdo a ello, el viaje como misionero forma parte del trabajo demandado por sus profesiones. Sus viajes lo han llevado a lugares distantes por lo cual, la escritura se establece como una compañía.

Paul Virilio sostiene que cada sujeto posee mapas mentales. Ellos acompañan su vida y le señalan el espacio que habitaba. Cuando el sujeto viaja lleva consigo su paisaje, al punto de que puede percibir erróneamente que doblará en una esquina de Islamabad y se hallará en París. En “Interpongo estas líneas” asegura: “Mi destino no fue llegar, /fue despedirme. / ando siempre/ con medio adiós agazapado.” (77/Stricker/2004) Al nómada lo atrae lo ignorado, aquello que hace particular a un lugar y cuando se plantea una similitud el mapa deja de serle útil. La permanencia no forma parte de su estilo de vida errante. Sin embargo, él debe aprender a convivir con la nostalgia.

La soledad aparece como un sentimiento que lo habita sin que pueda deshacerse de ella. Los títulos de ciertos poemas lo demuestran, citaré como ejemplos “Cerca de mi no hay nadie”, “la red”, “rumbos para una pena”, entre otros. En el primero de ellos afirma: “Ahora solo soy yo solo” (77/Stricker/2004) más allá del juego de palabras, el poema describe su consultorio y sus herramientas de trabajo como los únicos testigos. La única compañía es el mismo, su trabajo y la poesía. O sea, lo que él puede hacer.

Desde la primera persona, Stricker plantea problemáticas universales. La presencia de Dios, la justicia humana o divina y el amor son algunas de las temáticas que se encuentran en su escritura. Sin embargo, la nostálgica atraviesa “Enigmas al descubierto” como un sentimiento constante y eterno. Cuando vuelve a Misiones, su tierra de nacimiento, se siente parte del paisaje. Pero esta seguridad es pasajera y vuelve a extrañar. El poeta escribe: “y luego yo/ (...) Mi inexistencia de vegetal desarraigado.” (14/Stricker/2004) Stricker debe convivir con en esa constante contradicción. El lugar de nacimiento suele relacionarse con la identidad del sujeto pero cuando los espacios habitados son varios la pertenencia no se particulariza. El ser se divide en fracciones que componen temporalmente un todo. Esta problemática es abordada en “Equis”. Stricker establece una generalización que lo contiene. Él pide: “Asumir lo fragmentario hasta su borde incontenible/ nos unifica ante el abismo. / Y aunque no sepamos bien para qué/ (y aunque lo sepamos).”(45/Stricker/2004) quizás perciba el poeta que con la actitud que demanda la vida se torna tranquila.

El que vuelve puede sentirse distante y este sentimiento es definido como inquietancia por Foffani y Mancini. Se es extranjero siempre y se vive en un espacio temporalmente. Debido a ello, se puede estar dentro pero también fuera y esta dualidad genera en los otros cierta indiferencia que es percibida y poetizada. Cualquier intento de permanencia es fugaz. En la canción zamba el inmigrante, Ismael Serrano utiliza la analogía de las aves migratorias con los hombres. El punto de unión está determinado por la certeza de conocer el camino de regreso pero, no siempre es posible volver. Los críticos mencionados anteriormente señalan que este cruce entre lo tradicional y lo universal forma parte de la literatura argentina. Se puede mirar el lugar de origen y describirlo sin quedarse en el prototipo. Quien ha tenido la posibilidad de salir de la aldea para conocer otros espacios ve, recuerda y rememora su lugar desde otro punto de vista. Los críticos señalan una frase que se atribuye a Juan Jose Saer y resulta iluminadora respecto al tema. El escritor señala que el paisaje debe ser consecuencia de una percepción o modo de entender el mundo y no el resultado de una voluntad de describir su tierra.

El poeta propone como interlocutores a un lector compañero pero también a Dios. Es a él a quien le plantea sus temores e incertidumbres respecto al acontecer humano y social. La desesperanza es expresada como dudas o en preguntas retóricas. De esta manera, sin menciones específicas da cuenta de su tiempo. Lipovetsky afirma: “El narcisismo no sólo designa la pasión del conocimiento de uno mismo sino incluso la pasión de la revelación íntima del yo como la atestigua la inflación actual de biografías y autobiografías o la psicologización del lenguaje poético.”(64/Lipovetsky/2000) la experiencia aparece en la literatura pero no solamente para comunicar el relato individual sino también, para exponer lo que a través de ella se ha percibido. Esta transcodificación pretende movilizar al lector, al que se figura como un compañero de camino. Stricker dice: Unas pocas palabras para nadie y sin testigos.” (15/Stricker/2004) Todo acto de comunicación postula un receptor. Particularmente, la poesía busca en el la repercusión y resonancia.

Augé indica la relación sujeto- sociedad como un vínculo constitutivo. En el libro “No lugares” asegura: “...nunca las historias individuales han tenido que ver tan explícitamente con la historia colectiva, pero nunca tampoco los puntos e referencia de la identidad colectiva han sido tan fluctuantes. La producción individual de sentido es, por lo tanto, más necesaria que nunca.”(43/Augé/2007) el acto de escritura se constituye como una compañía y a la vez, le permite a Stricker examinar su identidad. El problema se complica cuando se trata de establecer un origen sin entender que el ser se haya

expuesto a constantes metamorfosis y por ende, somos fragmentos. La otredad no existe como una totalidad pura con la cual compararse. En consecuencia, cada individuo podrá incluirse o excluirse en diferentes grupos. Por momentos el poeta se siente representante de su género y en otros se percibe como un alma solitaria. En “Perdiendo tiempo” asegura: “Sentado/ frente a este punto/ neutro, donde un día podría ser cualquier/ día y todos los hombres son *yo soy todos/ los hombres.*” (43 y 44/Stricker/2004) la cursiva funciona a modo de cita y nos recuerda a Borges. Por otro lado, la rutina en la que se encuentra hace de él y de su vida un ser que se repite. En su historia se halla escrita la historia de la humanidad. La relación hombre-sociedad permite observarse como parte de un todo.

Los epígrafes, las citas y las dedicatorias señalan sus influencias estéticas. Rainer M. Rilke, Edgar A. Poe, Rubén Darío, Roberto Juarroz, Borges e incluso la Biblia. La mención puede aparecer en su idioma original por lo cual, se genera cierta distancia con el lector. En ocasiones, aparecen nombrados por sus epítetos, como “De figura triste, sitiados por la ciudad/ de los molinos de cemento” (14/Stricker/2004) de esta manera, el autor remite a su biblioteca y dialoga con los libros que ha leído.

A lo largo de la obra puede encontrarse epígrafes de otros poetas o escritores. Ellos le sirven de excusa para abordar la misma temática y, en ocasiones, la mención vale como reconocimiento y declaración de una influencia. Escribir es encontrarle sentidos a la vida, a las actividades cotidianas y de esta manera, encontrarle razones a lo que somos y hacemos. Cada poema busca repuestas, nada en las profundidades desconocidas del ser para entender o simplemente preguntar.

El lenguaje hace posible que la sensación llegue al otro. De allí la importancia que posee para el escritor, quien por momentos siente que sus enigmas no pueden descubrirse por que no encuentra las palabras que lo iluminen. Lejos de términos regionales, la obra se lee desde su contenido humano. Desde lo dicho y desde el silencio porque uno es lo que escribe pero también, lo que calla. Lo descubierto muestra por oposición aquello que aún se oculta. Tratar de develarlos forma parte del juego constitutivo de todo escritor pero, la tensión puede percibirse en sus composiciones.

Stricker elige priorizar la sensación al paisaje, en consecuencia su lector se compromete con la obra. Hay que aprender a decodificar su lenguaje para poder interpretarlo en profundidad. Existen matices existencialistas que lo atraviesa y por momentos, se contraponen a su perspectiva religiosa. Sin embargo esas incertidumbres suelen expresarse a su interlocutor ideal, Dios.

El trabajo estético que lleva a cabo el poeta hace que su poesía no sea fácil de leer. Es necesario detenerse, acompañarlo en sus reflexiones para poder iniciar el camino de la interpretación. Su profundidad metafísica puede resultar compleja. Sin duda su lector ideal se postula como un sujeto de conocimientos varios.

Su labor misional como pastor lo ha llevado a recorrer países poco conocidos. Quien decide dedicar su vida a la predica del evangelio debe estar dispuesto a priorizar la tarea divina a su voluntad. El poeta establece una continuidad con los primeros habitantes de la provincia que llegaron para evangelizar. La razón de su nomadismo se encuentra en su profesión pero, es ella la que se justifica en la esperanza de un futuro mejor.

Las motivaciones que determinan el viaje en cada uno de los autores o protagonistas varían de acuerdo a cada experiencia. Ellos pueden ser desplazados por la violencia o por razones económicas, nómadas, expedicionarios, viajeros por placer o virtuales. En cada caso, la experiencia de la otredad es relatada desde perspectivas diversas que dan cuenta de un modo de ver que es social. A su modo, estos relatos particulares son ejemplos de lo que nos sucedió como continente, como país y como región fronteriza.

Bibliografía

Literaria

- Bischoff, Lidia: *La Tierra Elegida*. Bs. As., Ed. Universitaria de Misiones, 2004.
- Capaccio, Rodolfo Nicolás: *Pobres, Ausentes y Recienvenidos*. Misiones. Editorial Universitaria de Misiones. 1993.
- Capaccio, Rodolfo Nicolás: *Sumido en verde temblor*. Pdas. Mnes., Ed. Universitaria, 1998.
- Galuppo, Juan Antonio: *El Coqui. Parte de un tiempo en un país partido*. Libros de la memoria. Misiones. Editorial Universitaria de Misiones. 2005.
- Gómez de Mestas Núñez, Andrea: *Puñado de nostalgias. Relatos del ayer*. Misiones. Creativa.2003.
- Gómez de Mestas Núñez, Andrea: *Memorias de un Camino*. Bs. As., Dunken.20006.
- Stricker, Hildor H.: *Enigmas al Descubierta*. Bs. As., Akadia, 2004.
- Zamboni, Olga: *Poemas del Caos*. Bs. As., Vinciguerra.2003.

Teórica y Crítica

- Augé, Marc: *Los No Lugares. Espacios de anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Bs. As., Ed. Gedisa, 2007.
- Arfuch, Leonor: *El Espacio Biográfico. Dilemas de la Subjetividad Contemporánea*. Bs. As., F. C. E., 2002.
- Bachelard, Gastón: "Introducción" en *La Poética Del Espacio*. México. Fondo de cultura económica. 1992.
- Bhabha, Homi: Cap. IX "Lo poscolonial y lo moderno. La cuestión de la agencia" en *El Lugar de la Cultura*. Bs. As., Manantial, 2002
- Blanchot, Maurice: "La desaparición de la literatura" y "La búsqueda del punto cero" en *El Libro que Vendrá*. Venezuela, Ed. Monte Ávila, 1992
- Deleze, Gilles y Guattari, Felix: "Conclusión: Del caos al cerebro" en *¿Qué es la Filosofía?* Barcelona. Anagrama. 1999.
- De toro, Fernando: *El Desplazamiento de la Literatura y la Literatura del Desplazamiento y la Problemática de la Identidad*. Bs. As., Ed. Galerna, 2002.
- Fofanni, Enrique y Manzini, Adriana: "Más allá del regionalismo: La transformación del paisaje." s/d.

Lindon, Alicia: “La miseria y la riqueza de la vida cotidiana en la ciudad: el pensamiento de Lefebvre” Revista Litorales. Año 2, n° 3, diciembre de 2003.

Lipovetsky, Gilles: *La era del vacío: el individualismo moderno*. Anagrama, Barcelona, 2000.

Virilio, Paúl: *Ciudad Pánico. El afuera comienza aquí*. Bs. As., Ed. Libros del Zorzal. 2006.

CAPÍTULO 4

Los juegos de la memoria en la literatura misionera

por Javier Figueroa

“El crítico debe intentar comprender plenamente, hacerse responsable de los pasados no dichos, no representados, que habitan el presente histórico.” Homi Bhaba

Introducción

Las producciones literarias de la región misionera proponen nuevas lecturas que promueven nuevas significaciones en el campo literario de la Provincia de Misiones. El concepto de región muy ligado a una impronta realista-historicista sufre modificaciones que visibilizan nuevas polifonías discursivas desde los espacios de memoria y región.

La emergencia de las voces en las producciones delinear discursos polémicos en el marco de una novedosa estética regional. Las marcas literarias tradicionales del orden y la linealidad son desbordados por un nuevo dinamismo estético.

El objetivo de este trabajo sostiene que las propuestas literarias representan desplazamientos de sentidos. Por un lado en las narraciones *La cárcel* (de Marcelo Moreyra, 1998), *Los lunes lenteja* (de Rosita Escalada Salvo, 2001), *Andresito y la Melchora. Una historia de amor en guerra* (de Jorge L. Lavalle, 2007), la memoria de los personajes configuran discursos dinámicos que provocan una ruptura con las propuestas literarias de tradición histórica.

Por otro lado, las producciones *La isla del zurcidor* (de Manuel Borga 2001), y *Enigmas al descubierto* (de Harding Stricker, 2006), se inscriben dentro de un concepto de región con fronteras móviles y una ferviente conciencia crítica.

El testimonio y el dinamismo literario

La tradición literaria de la región misionera se nutre de *acontecimientos*⁹ que proponen una ruptura y dinamismo de nuevas textualidades.

En la novela *La cárcel* de Marcelo Moreyra se propone desde el *testimonio*¹⁰ de uno de los personajes un abordaje diferente sobre el modo de narrar la historia. El juego del recuerdo a través de un estado de memoria propone un discurso dialógico, dinámico y reflexivo.

⁹ - Albano, S.; 2004:35

¹⁰ -Ferro, R.; 1998: 87

El *testimonio* de un personaje -hijo del cabo de policía de la Provincia de Misiones Marcial Morales-, sobre la vida de su padre destaca aspectos dignos de ser recordados. El interés para el lector se instala ya desde *acontecimientos* históricos destacados, pero a su vez resignificados como aspectos desestabilizadores a una ideología que se propone como sistema imperante.

En este sentido se crean historias singulares pero con carácter colectivo que otorgan la posibilidad de dar una versión sobre ciertos hechos. Hay una posibilidad concreta de agregar voces que tienden a confrontar con lo oficial, demuestra el carácter de lo plural de la sociedad proponiendo que no existe una sola verdad: los puntos de vistas son múltiples, enriquecen la percepción haciendo de la obra de arte una obra polifónica.

En la novela los espacios comunes de los obradores, la selva, la riqueza descriptible de las especies de maderas nativas, etc. tópicos propios del discurso literario de la tradición regional se interceptan en nuevas modalidades de sentido. Es así que el discurso convoca a la explotación del hombre por el hombre, promesas incumplidas por los gobernantes de turno, corrupción, prostitución infantil y alcoholismo: cárceles simbólicas de la modernidad.

La ruptura de la linealidad discursiva en la estética de Moreyra se evidencia en los personajes. Ellos incursionan entre identidades y nuevas *semiosferas*¹¹ marcadas por los desplazamientos. Marcial Morales comparte la semiosfera cultural de la ética y la ley con la corrupción del sistema forestal de la Provincia de Misiones.

El discurso literario instala situaciones donde las acciones dejan entrever la tensión entre la ley establecida desde lo social y la *otra ley* fraguada desde lo siniestro, no dicho pero siempre presente en la conciencia colectiva. En los puestos de vigilancia de las rutas las insinuaciones empresariales se inclinan por favorecer actitudes corruptas:

“Era tarea difícil... muchos empresarios del rubro...pretendían modificar las cantidades de metros cúbicos extraídos, fraguando los documentos. Otros querían que de vez en cuando algunas de las cargas pasaran sin ser fiscalizadas por la policía.” (La cárcel; 96)

En la novela *Andresito y la Melchora. Una historia de amor en guerra* se propone también desde el *testimonio* de los personajes un abordaje diferente sobre el modo de

¹¹ -Lotman, I.; 1996: 2

narrar la historia del espacio socio-político de los años de lucha por la independencia de los pueblos guaraníes.

El recuerdo sobre la violencia de los enemigos portugueses y españoles instala una nueva significación sobre los hechos narrados desde la historia oficial.

La ficción instala desde tensiones bélicas (batallas, victorias, derrotas) y culturales la estrategia de la memoria y a partir de allí indaga sobre el pasado. La posición literaria instala nuevos *acontecimientos* que buscan un deseo de significación. El discurso de los protagonistas de las acciones irrumpe con otros sentidos contradictorios: la otra historia sobre los guaraníes, las reducciones jesuíticas y la consolidación social forjada junto a los padres jesuitas en las misiones.

“Hermanos estoy aquí para luchar por la libertad de nuestro pueblo, que es un derecho natural. Si el tupá-mabé es la tierra destinada a Dios, es entonces lo que está destinado la patria y la guerra. Corresponde darles a cada uno de los más carenciados de la reducción parte de estas tierras cultivadas.” (Andresito y la Melchora; 35)

La estrategia discursiva se impone como única a todos los soldados, vuelve colectiva una versión de los hechos. A través de la voz del personaje se exterioriza el recuerdo de la cosmovisión guaraní y afianza el derecho a las posiciones de reclamo. Además, la mención religiosa a Tupá (Dios de los guaraníes) inspira la fuerza para enfrentar al enemigo común, confronta con la lectura oficial sobre la conquista y propone una voz de pluralidad sobre la sociedad guaraní. Es evidente que la estrategia ficcional presenta al lector otra versión: un discurso polifónico.

El discurso individual de Andrés se multiplica en la voz de abandono de todos los guaraníes. Esta técnica literaria se observa en el título de la primer parte de la novela: *te llevaré en la sangre*. Este aspecto no es casual, convoca significados orientados a una nueva subjetividad, que genera nuevos *desplazamientos*¹² discursivos a ser tenidos en cuenta por el lector.

La figura de los jesuitas asume una complejidad relevante en la novela. La huella social, cultural y política cobra significación a partir de los intereses de las autoridades

¹² - Deleuze-Guattari; 2000:17

españolas (con funciones de administradores en las misiones jesuíticas), portuguesas y centrales del poder de Buenos Aires.

La estrategia ficcional instala un juego con el lenguaje del personaje protagonista. Andrés aspira recuperar las tierras (misiones jesuíticas) y liberar a sus conciudadanos de las injusticias:

“Recuperar las tierras, ser independientes de toda corona, sea española o portuguesa y del centralismo propuesto por los gobiernos de Buenos Aires.”. (Andresito y la Melcohora; 34)

Desde la ficción, el personaje re-instala un campo ideológico que añora, al menos como más propicio. El discurso *re-territorializa*¹³ aspectos muy significativos para los guaraníes. El testimonio del protagonista hace *visible*¹⁴ el discurso de la cosmovisión guaraní e intenta un posicionamiento central. La mirada del héroe propone una nueva forma de ver los hechos y, a su vez, pone en evidencia la hegemonía ideológica extranjera y del poder central del territorio, enemigos de Andrés Guacurarí Artigas.

Los cuestionamientos de la memoria

En la novela *La cárcel* de Marcelo Moreyra los personajes se ubican desde la marginalidad. Es el caso de los jubilados que no representan ningún interés para las autoridades de turno. En este sentido y desde la periferia, el discurso literario recobra los silencios y los silenciados de la historia.

El personaje hijo del cabo de policía nos revela desde una posible narración imaginaria, los pensamientos de su abuela y madrastra al verla sentada en su casa y rodeada de miseria:

“...siempre alquilando y utilizando gran parte de lo que ganaba en gastos de sobrevivencia...puedo presentir las cosas que grita con su silencio. Sobre todo cuando mira en el televisor las manifestaciones de los jubilados como ella clamando una suma miserable. La pantalla indiferente arroja a su alma cansada las imágenes de miles de viejos embanderados en el clamor por sus derechos pisoteados, históricamente prometidos y declamados en todas la

¹³ - Op. Cit.

¹⁴ - Bhaba, H.; 2002: 33

tribunas y campañas políticas, ...negados por tantos gobiernos que tuvo la ocasión de conocer.” (La cárcel; 226)

La visión del obrajero como símbolo se *territorializa* en el trabajador –obrajero-explotado- y -esclavo. Este nuevo tratamiento profundiza una visión de la literatura que irrumpe en un esquema literario tradicional:

“...el peón rural...las familias conformando un montón de manos flacas y ojos abiertos y grandes...observando cómo la vida de mierda que les tocó vivir les arrebató los hijos...en los tentáculos del alcohol, o en la prostitución, tan temprana, tan infantil.” (La cárcel; 28)

La nueva cadena de sentidos propone novedosas lecturas, interesantes variaciones de temas que se transforman en nuevas versiones. A la homogeneidad de los tópicos desarrollados por una literatura adscripta a la tradición histórica, se le opone un discurso literario nuevo, un juego con la memoria que sitúa *otro* lugar desde el cual movilizar socialmente. Este aspecto propone desde un lugar *utópico* otra forma de ver los hechos. Se reafirman los aspectos conocidos, se los lleva al límite y se instala una atmósfera de compromiso, cuestionamiento, denuncia del uso oportunista de voluntades, etc. Al decir de Nicolás Rosa: “...hay una nueva forma de pensar la literatura donde se impone el deseo de mostración, de nueva representación.”¹⁵

La propuesta literaria de Jorge Luís Lavalle *Andresito* y *la Melchora* presenta la temática de la esclavitud como un puro cuestionamiento indígena. Este aspecto propone matices interesantes para el abordaje de una literatura de la región.

La semiosfera de sujeción opera como estrategia textual. El narrador omnisciente presenta a Andrés recordando acciones de sumisión india, en casas de familias españolas durante una velada social:

“Cuando la mesa estuvo servida se retiró como siempre y detrás de su silla se acuclilló la sirvienta...la señora mordisqueó una pata de pollo y la

¹⁵ - Rosa, N.; 1997; 24

arrojó sobre sus hombros. La vieja india se arrastró hasta donde había caído la pieza y la puso en el delantal.” (Andresito y la Melchora;181)

El recuerdo de los maltratos hacia los guaraníes y, en especial, la sumisión, potencia los significados negativos sobre la herencia de los conquistadores. Celedonia, la vieja india sirvienta, cumple una doble función en la ficción: es esclava y a su vez representa a todos los hombres y mujeres, en esa condición. El personaje Melchora Caburú sufre el sometimiento de sus pares y lucha por desterrar este tipo de práctica cultural.

La ley social de los conquistadores y sus descendientes ‘aparentemente espiritual’ se contradice desde los hechos narrados y la denuncia de la marginalidad cultural se exterioriza, desde la literatura, como discurso revolucionario.

La figura del personaje Celedonia presenta un nuevo matiz en la novela. Melchora recuerda los consejos de la ahora dama de compañía sobre cuál es el verdadero lugar del enemigo.

“Muchas veces, más peligroso que nuestros enemigos son los que se dicen amigos, de esos hay que tener cuidado.”(Andresito y la Melchora; 189)

Desde la ficción, el ordenamiento discursivo desoculta la ambición humana en el propio entorno del héroe. Mexía, hombre de confianza del comandante, representa un enemigo para la causa.

La visión de Celedonia se transforma en una actitud propia de los héroes. La condición de esclava y luego de dama de compañía de Melchora no impide su perspectiva sobre la condición ambiciosa del ser humano. En este sentido adherimos a Balandier cuando expone que‘(...) otro mundo tiene un orden propio donde no se reconoce nada de lo que define al orden humano y, por esta diferencia absoluta, lo amenaza. Es un territorio casi desconocido donde la exploración y la explotación engendran héroes y personajes extraordinarios’.

El tópico de la esclavitud se establece en la novela de Jorge Lavalle a manera de espejos. Las actitudes denunciadas, más arriba, en voz de Andrés Guacurarí Artigas paradójicamente son puestas en práctica por el mismo héroe.

El discurso literario postura el juego mujer-hombre; sitúa al personaje femenino de Melchora (su amada) en una actitud crítica ante las acciones que resultan paradójicas a su entendimiento.

“Porque usted no es el mismo. Enójese si quiere. Mexías hizo encarcelar a Postlethwait con una orden firmada por usted anoche y ahora le pide un rescate para liberarlo. La habrá hecho bebiendo con ese hombre.”
(Andresito y la Melchora;184)

El testimonio de Melchora revela uno de los aspectos más resaltantes de las nuevas posiciones literarias regionales de los noventa a la actualidad: la desmitificación de los héroes.

Desde la ficción, la imagen de Andresito se potencia como un *pensamiento hacia afuera*¹⁶ que arroja luz sobre lo no-dicho del héroe misionero. A través de la memoria se genera una descripción desconocida y desconcertante de Andrés. La exteriorización de este aspecto no-clásico sitúa al lector regional en un marco de extrañamiento: es la figura de una mujer la encargada de marcar las contradicciones humanas que pueden llevar adelante los vencedores.

La particularidad de desenmascarar las situaciones humanas de los héroes revela una clara intención del discurso literario. Ya desde el título *cuando te haya vencido* que corresponde a la tercera parte de la novela tratada, el lector advierte una intención por mostrar un discurso revolucionario. Al decir de Rosa, “...se funda una estética del despojo y simultáneamente una escritura del goce de la letra.”¹⁷

En la producción de Rosita Escala Salvo *Moléculas*¹⁸ el discurso de la memoria revela nuevos sentidos. El recuerdo del protagonista sobre momentos de apogeo económico y su posterior desmembramiento sitúa a la narración desde la óptica de la incertidumbre de los sistemas ideológicos.

La producción literaria regional marca una situación compleja, de dependencia de los sujetos por parte de los sistemas políticos de turno. El discurso impone una situación de complejidad que puede situarse a nivel local, nacional o mundial. Esta visión literaria

¹⁶ - Foucault, M.; 2004: 27

¹⁷ - Rosa, N.; 1992: 54

¹⁸ - Escalada Salvo, R. *Moléculas*, en Los lunes lentes, Posadas, Ed. Universitaria de la UNaM, 2001.

rompe con la idea de región ceñida a los estereotipos locales y provoca una apertura estética:

“Los gobiernos había prometido. Y el creyó. Como argentino de buena ley. Con la herencia noble y honesta de las enseñanzas de su padre. Puso el hombro. Renovó maquinarias. ¡Comenzó de nuevo diez veces! Y todo para qué”. (Moléculas, 23)

El personaje del cuento exterioriza una de las características distintivas en las nuevas tendencias literarias: en este caso, la pérdida de la certeza respecto de las promesas económicas de un sistema político.

La actitud crítica del discurso literario sitúa la pérdida de la credibilidad y su posterior dependencia a las nuevas reglas: deudas con entidades financieras, pérdida del status social, ausencia de nivel económico, etc. Se evidencia un cambio de tradición, donde la literatura se nutre de nuevos tópicos. Al decir de Georges Balandier a propósito de la tradición que “... llega a nutrirse de lo imprevisto y la novedad; ella transige de algún modo: todo no puede mantenerse según un orden, nada puede ser mantenido por puro inmovilismo; el movimiento y el desorden son aquello de lo que ella alimenta su propio dinamismo y aquello a lo que finalmente debe subordinarse.”¹⁹

El fenómeno literario impone una nueva territorialización de los hechos. La producción se aparta del *calco* de corte historicista y se produce un *mapa*²⁰ o recorrido nuevo. La situación del personaje delinea un contexto donde la administración política jaquea los sueños de los otros habitantes parecidos a él:

“Las moléculas volvían a contraerse. Quedó inmóvil frente al semáforo... Si me paro, me quedo. Será el final. Pero seguir, ¿para qué? ¿Y a dónde?... Después lo rodeó la curiosidad de la gente, mientras una sirena ululaba...Un perro cualquiera se abrió paso entre las piernas de los transeúntes, lo olisqueó y finalmente lanzó un pequeño aullido lastimero.” (Moléculas 23)

¹⁹ - Balandier, G.: 1998: 88

²⁰ - Deleuze-Guattari; 2000: 17

El desenlace del cuento representa un disparador de otras citas que el discurso memorialista exterioriza como mostración de hechos que la linealidad de las tradiciones literarias locales no registra.

Literatura y nueva significación

Las ciudades y la irrupción de la modernidad proponen un nuevo contexto para el discurso literario de la región misionera. La *complejidad*²¹ de los nuevos códigos unido a la *modernidad* de los sistemas pone en crisis los conceptos sobre *vida* y *arte*. El mundo agitado y a veces desconocido de las ciudades genera desde la enunciación un discurso con sensaciones de desorientación y nuevas valoraciones.

En la producción de Manuel Borga y en especial en la narración “*La vida no tiene palabras*”, uno de los personajes el doctor Solís es convocado a trabajar en una moderna clínica donde se desarrollarán extrañas prácticas sobre la salud.

La cotidianeidad de un día de trabajo del personaje se verá trastocado por la ruptura de lo común: sensores, ausencia de gritos de los pacientes con enfermedades terminales, presencia de actores que simulan ser los pacientes enfermos pero siempre con buen semblante, asistencia por computadoras a todos los que no pueden mover sus miembros para que nadie sospeche de sus estados, etc. Todo ello propone una atmósfera donde la tecnología está al servicio de la buena impresión que debe dar un centro de salud:

“La clínica tiene sensores...todo es silencio...nadie puede escucharlos y ellos no pueden escuchar a nadie. Nadie escucha gritos...o el delirio de los que sufren...nadie toma aire fresco...los actores imitan y ocasionalmente sonríen...nadie sabe cuál finge y cuál no.” (La vida no tiene palabras; 44)

El personaje y el contexto exteriorizan el nuevo diálogo de la sociedad con la modernidad. El discurso literario pone en juego la tensión entre dos sistemas y nos ubica en un escenario complejo - moderno a la vez.

La descripción de las instalaciones por parte del dueño y director, ingeniero AKIRA SUSUKI aporta aspectos esenciales a una *estética del extrañamiento*. La directa relación ideológica del ingeniero con su procedencia nos acerca aun más a la idea de modernidad y desarrollo tecnológico. Desde el discurso se instala un efecto de *extrañeza*, hay una enunciación siniestra, una enunciación sigilosa, que propone un tipo

²¹ - Morin, E.; 1998: 56

de individuo. Al decir de N. Rosa, "...un sentimiento animal y transhumano, formula el dialecto de la especie."²²

El doctor Solís, definitivamente no curará a nadie, no salvará vidas, ni si quiera lo intentará. La función social del médico, en el marco tecnológico, tan sólo demandará indicar con total ausencia de sentimientos a los que están a punto de morir. El personaje Susuki, director del centro de salud devela el misterio: "*No poseemos personal médico ni de enfermería en la clínica, y necesitamos a un médico que identifique a los pre-morten. Por eso lo llamamos a usted.*" (La vida no tiene palabras; 2001: 46)

La posición literaria del autor se instala desde una ruptura total con los temas trillados por la literatura de la región. Se propone un tratamiento narrativo donde la dinámica de la modernidad presenta un nuevo perfil de creación artística. En palabras de Anthony Guiddens: "*La ruptura de la linealidad pone en crisis la posibilidad de la escritura de mantenerse adherida al canon tradicional. El dinamismo de la modernidad deriva de esa nueva concepción del tiempo y del espacio y de recombinación en formas nuevas*".²³

El discurso de la complejidad se instala en la literatura y en particular con la tensión en el arte- en este caso la pintura-: como placer estético y como fin económico. Este juego de intereses genera un estado que tendrá valoraciones diferentes.

En la narración "*Mujeres pintadas*" Estanislao, un paciente de una clínica psiquiátrica cualquiera, canaliza sus emociones pintando mujeres. Esta actitud se propone como una forma de mirar el mundo, decodificarlo, mezclar sentimientos, recuerdos, etc.: "*Siempre un tema, mujeres recostadas, o caminando, en calles o en plazas, de día o de noche. ...mujeres rubias, rubias o morochas, altas o bajas, pero siempre diferentes, pintadas, sonriendo.*" (Mujeres pintadas; 56)

El entrecruzamiento de lugares se presenta como un fenómeno propio de las semiosferas culturales y representa otra forma de ver e interpretar al mundo. La idea del arte como placer toma otros carriles. La doctora Ríos, responsable de la clínica, conlleva la representación del arte con posibilidades de generación de renta. Esta actitud provoca una tensión entre los personajes. La profesional pretende con un perfil manipulador convencer al artista de la venta de los cuadros. Ellos redundará en beneficios artísticos,

²² - Rosa, N.; 1992: 50

²³ - Guiddens, A.; 1997: 30

mejorará la calidad de vida e incluso se propone el cambio a otro lugar, otra centro de salud más tranquilo: más cómodo, mucho mejor que el que dirige la propia profesional.

La tensión propone dos lugares, dos topologías marcadas por intereses que tendrán un final negativo para el arte de la creación. Ante la disyuntiva Estanislao toma una decisión: “*Esa misma noche se encerró y quemó todos los cuadros. Desde entonces no ha vuelto a pintar ni a hablar.*” (Mujeres pintadas; 57)

La puja de intereses entre el arte y el dinero imponen una diversificación en la apreciación que da lugar a un *entrecruzamiento topológico*²⁴; la modificación de una costumbre, una vacilación del hábito, una pequeña modificación del rito que entraña una modificación corporal, un cambio proxémico.

La estética de Manuel Borge evidencia un juego de intereses donde el dinero, la explotación de una virtud no conoce del place por el placer mismo. A su vez se instala en el lector la reflexión sobre qué es el arte? Sólo la venta tiene derecho sobre él? Acaso pueda existir la libertad de acción para aquellos elegidos que interpretan el arte desde la creación?

La subjetividad al descubierto

El tópico de la modernidad es un aspecto que caracteriza a las producciones poéticas, en este caso del Dr. en medicina Harding Stricker. Ya desde el título de su producción -“*Enigmas al descubierto*”- los poemas nos presentan enigmas que se exteriorizan en significaciones.

La frase “enigmas al descubierto” funciona como un disparador de un pensamiento, un modo de ver *hacia fuera* capaz de atrapar toda una subjetividad. Este concepto del afuera como *pensamiento del afuera* pone énfasis en el deseo de encontrar certidumbres, pensamientos que permitan reflexionar sobre los espacios *otros* que nos rodean.

En el poema “*Poema Zero*” el yo poético no habla desde cualquier lugar. La noche como figura adquiere significación única: sólo desde allí puede hablar o emitir significados: “*Preferí las cimas/Enlutadas de la noche./Equilibrista nsospechado/Sobre un prado de piedras donde el frío/Apacienta su helada soledad./Por climas contrario y regiones/anduve./Ahora, solo quiero cerca de mí/Tu sombra./ Ahora quiero ver/ La aurora coral que tú enciendes*”

²⁴ - Rosa, N.; 1992:32

Desde los espacios como las cimas, los climas contrarios y las regiones se proponen formas desde donde es posible posicionarse y hablar o decir: los enigmas de algún modo deben surgir, ser exteriorizados. Los enigmas no se plantean desde cualquier lugar: representan un compromiso cultural *afiliativo*²⁵. La propuesta, significa desde lo periférico y no depende de la persistencia de la tradición literaria regional, ni de ningún estereotipo. La propuesta de lugares comunes, como la noche pero la apertura de otras regiones, otros lugares, etc. nos posiciona desde un ámbito abierto, inesperado que disloca el discurso regular del discurso poético tradicional: se produce una ruptura de la tradición. Siguiendo a H. Bhabha: “...se busca autorizar los híbridos culturales que emergen en momentos de transformación histórica. El “derecho” a significar desde la periferia del poder autorizado y el privilegio no depende de la persistencia de la tradición; recurre al poder de la tradición para reinscribirse mediante las condiciones de contingencia y contradictoriedad que están al servicio de las vidas de los que están “en la minoría”.”²⁶

Los enigmas también son vistos como incógnitas de la modernidad que se lanzan al lector para que este los decodifique. Las propuestas de espacio y tiempo representan en Stricker una dislocación a lo establecido: la propuesta es resignificar el modo de ver el mundo a través del trabajo con la poesía. En el poema “*Monodia*” la estética propone un espacio reflexivo sobre el poema y su función.

La exaltación de los sentimientos genera ciertas *intensidades* literarias que bien pueden marcar el ritmo de la tradición literaria, pero también puede ir más allá y provocar otro tipo de *mostraciones*. Todo poema debe decir más, pasar el umbral de la positividad, debe convertirse en lenguaje reflexivo: “*Todo poema inaugura/un mundo paralelo./Como un doble espacio virtual/Todo poema traduce el mundo/Desde su primera presencia/.no proscribire/no condena al ostracismo/Apenas una manera distinta de/fluir/Un cambio/en la dirección acostumbrada.*” 16

El yo poético propone en *Monodia* alejarse de un centro de significancia y cambiarlo por un nuevo eje: la *polifonía*. Este aspecto es fundamental dado que se organiza desde la necesidad de una *reterritorialidad* poética en el marco de un nuevo mundo globalizado. Se evidencia la necesidad de reconvertir el lenguaje de la poesía en un tono más reflexivo. El planteo es dirigirlo ya no hacia una confirmación interior - hacia una especie de certidumbre de la que no pudiera ser desalojado jamás- sino más bien hacia un extremo- una afuera- que necesite refutarse constantemente.

²⁵ - Said, E.; 2004: 39

²⁶ - Bhabha, H.; 2002: 19

Conclusión

Para concluir, podemos afirmar que en las producciones *La cárcel* de Marcelo Moreyra, *Andresito y la Melchora*. *La historia de un amor en guerra*, de Jorge Lavalle y *Los lunes lentos* de Rosita Escalada Salvo, se presentan posiciones estéticas opuestas a las impulsadas por la tradición del discurso literario de la región misionera.

Los hechos desarrollados toman aspectos cotidianos de la vida de los personajes y a partir de allí –y desde la ficción- se resignifican temas que transgreden el orden y la homogeneidad de la tradición.

La re-territorialización delineada abarcó también una nueva forma de visibilizar los hechos a través de *la modernidad y la globalización*. En las producciones *La isla del zurcador* de Manuel Borga y *Enigmas al descubierto* de Harding Stricker se evidencia interesantes marcas de subjetividad que movilizan *otra* forma de pensar los textos en la región misionera, sus tradiciones y temas. A través del espacio crítico el discurso literario se dinamiza y aborda nuevas prácticas textuales.

Bibliografía

Literaria

- Borga, M. (2001) *La isla del zurcidor*. Posadas, Ed. Universitaria.
- Lavalle, J. (2007) *Andresito y la Melchora. La historia de un amor en guerra*, Posadas, Mns. Ed. Creativa.
- Moreyra, M. (1998) *La cárcel*, Posadas, Editorial Universitaria
- Stricker, H. (2004) *Enigmas al descubierto*. Bs. As. Librería Akadia.
- Escalada Salvo, R. (2001) *Los lunes lentejas*, Posadas, Editorial Universitaria

Teórica

- Albano, S.: (2004) *Michael Foucault. Glosario Epistemológico*, Bs. As., Quadrata.
- Bhabha H., (2002) *El lugar de la cultura*, Bs. As., Manantial
- Deleuze, G. y Guattari, F: (2000) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, España,
- Guidens, A. (1997) *Consecuencias de la modernidad*, España, Ed. Alianza Universidad.
- Ferro, R: (1998) “*El testimonio*”, en *La ficción*, Bs. As. Biblos.
- Fouclaut M., (2004) *El pensamiento del afuera*, España, Pre-trextos.
- Lotman. I. (1996) *La semiósfera. Semántica de la cultura y el texto*. Madrid: Editorial Cátedra.
- Rosa, N. (1992) *Artefacto*. Bs. As. Editorial Viterbo.
- Rosa, N: (1997) *La lengua del ausente*, Bs. As. Ed. Biblos Pre-textos.
- Morín, E. (1998) *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Saíd, E. (2004) *El mundo, el texto y el crítico*, Bs. As. Ed. Debate

CAPÍTULO 5

Avatares del sujeto:

Un acercamiento a la problemática de la indeterminación y la incertidumbre

por Marcela A. Ruiz

Textos:

Diversos Poemas Dispersos de María Victoria Tarelli

Enigmas al Descubierto de Harding Stricker

Esquirlas y Perdigones de Roberto Abízano

Panfletos en la Noche y Antología Final de Alberto Szretter

Poemas de Tamara Szychowsky

Poemas del Caos de Olga Zamboni

¿Cómo se inserta el discurso literario regional en el complejo e inestable panorama actual?, ¿cómo repercuten en él las tensiones propias de la conmoción que afecta hoy al lenguaje de la razón positivista o, también, de qué modo colabora la literatura con la problematización de sus categorías y definiciones?, ¿qué lugar se adjudican los autores?, ¿qué búsquedas los ocupan?...

Realizando una lectura de la producción local que intente responder a algunas de estas preguntas, lo primero que se advierte es que ésta no ha permanecido insensible a la crisis de los discursos, procurándose momentos de reflexión al respecto. La pérdida de certezas y las situaciones propias del mundo globalizado han impactado sin duda en la subjetividad contemporánea y en la literatura, dotándolas de una notable carga de indeterminación e incertidumbre, pero también ampliando sus posibilidades críticas respecto a la interpretación de la cultura, y obligando a los autores a interrogarse por la naturaleza del hecho artístico y su lugar en la sociedad actual. Lo que surge es una poesía y una narrativa críticas y autorreflexivas, que se propondrán renovar las preguntas más angustiantes para el hombre sin temor a enfrentar los vacíos y los silencios que descubran en su exploración.

Ante la imposibilidad de abarcar en este acotado espacio el total de producciones que señalan dicha tendencia, nos abocamos al análisis de unos pocos casos que consideramos representativos en la obra de Tamara Szychowsky, Roberto Abízano, María Victoria Tarelli, Olga Zamboni, Alberto Szretter y Harding Stricker.

Avatares del sujeto

La pérdida de certezas es, como decíamos antes, un tema central en estos autores, que proponen además distintos modos de encararlo. El mismo ha tenido importantes consecuencias en la percepción del mundo que exponen tanto el sujeto poético como los personajes de la narrativa.

Los *Poemas* de T. Szychowsky, por ejemplo, son producto de una conciencia que no logra situarse dentro de las coordenadas que hereda socialmente para definir su identidad, y se rebela frente a esas limitaciones y mandatos. Tal rechazo, que hubiese podido inaugurar un nuevo espacio de resignificación donde el sujeto recree sus expectativas de sí mismo, lleva en cambio al encuentro con un problema más profundo para el que no se vislumbra una salida satisfactoria: la falta de un fundamento seguro sobre el cual erigir el sentido de la existencia, lo cual acrecienta el sentimiento de vacío, la soledad y la conciencia de la muerte.

La desorientación y la sensación de un equilibrio inestable es lo que caracteriza a este sujeto que yace ahora desdibujado, sólo sostenido por el transcurrir de la escritura: *Estoy perdida / en el laberinto de los vivos / y los muertos. / (...) / Escribo para que el tiempo fluya. / Nada puedo remediar. / Todo me conduce / a la muerte inexorable* (16). Y en otro fragmento: *Camino por la cornisa. / Por el delicado límite / que atraviesa la espera, / entre muertes sucesivas / e ínfimas esperanzas* (23).

De la ausencia de un fundamento único, seguro y estable a partir del cual otorgar sentido y proyectar la existencia resulta, por un lado, la pérdida de consistencia del sujeto: *soy un círculo que se está cayendo hacia afuera* (58), por otro, una situación de extrañamiento frente al mundo que hace del entorno y lo cotidiano un lugar incierto: *El mundo ahora es una sombra, / una voz gastada y aturdida* (38). No hay allí a qué aferrarse o con qué sostenerse, ¿cómo poder limitar el sentido de la existencia a una serie de automatismos impuestos y transitorios, que muestran su relatividad a lo largo del tiempo y del espacio?; una vez producida esa conciencia en la subjetividad moderna “la lógica superficial demuestra lo obvia que es, y la observación de ese carácter trivial produce una sensación equiparable a la de la muerte. Lo cotidiano, que nos rodeaba por todas partes, nos aparece ahora como situado a una distancia infinita; no sólo lo contemplamos con activo disgusto, sino con pasiva indiferencia” (Rovatti, 1995: 67).

El poema se convierte así en el lugar de esta frágil permanencia que tiende cada vez más a la desaparición. El arte será el único ámbito donde podrán establecerse

algunas continuidades de sentido con la palabra ajena (Vallejo, Rimbaud, Mallarmé), que servirán de sostén en la interpretación del mundo y del lugar propio. La vida se traslada al arte ya que todo lo demás es incierto.

La misma pregunta por el sentido de la vida y la misma falta de certezas que sostiene las búsquedas poéticas de Tamara Szychowsky, se registra también en varios relatos de *Esquirlas y Perdigones* de Roberto Abízano, en los que es común encontrar a los protagonistas expuestos a situaciones límite, que hacen prácticamente inevitable la reflexión sobre el tema.

Hay un día en que uno se pregunta ¿qué estoy haciendo acá? Y ese día todo lo que hace y todo lo que lo rodea queda en suspenso... (61). Con estas palabras inicia su relato el personaje de “Igual” quien, agobiado por su monótona existencia decide un día cambiar de vida e ir en busca de la felicidad. Sin embargo, su gran proyecto no pasa de ser un ingenuo y momentáneo impulso que el peso de la realidad aplasta en seguida, para hacerlo retornar otra vez a la huella de la costumbre.

En otro de los relatos, “La Cima”, nos encontramos con las últimas palabras de un hombre que a punto de morir congelado en la cumbre del Aconcagua ha decidido escribir para dejar testimonio de los verdaderos motivos de su notable hazaña. El hombre simplemente es un héroe por error, llevado hasta allí por una insólita serie de acontecimientos. Cerca del final el personaje afirma: *Me hubiera gustado vivir un poco más, llegar a viejo, entender para qué era esta vida y cuál su sentido (...) Vanas aspiraciones. Sólo me molesta que siendo mi final tan valiente y digno no haya ningún testigo (23).*

La intrascendencia de la muerte suele ser en esta narrativa el correlato de lo intrascendente de la vida. De allí el solitario anonimato que caracteriza a muchos de los personajes de la obra. Pero esta soledad que afecta a cada existencia en particular no es la única que se pone en escena; en su origen parece encontrarse un sentimiento de desamparo que tiene que ver con la existencia humana en general, con la ausencia de Dios que presienten los personajes de “Otra Vida”: *...un día amanecí sintiéndome solo. Era como si por primera vez descubriera que mi cuerpo era mío y que toda la responsabilidad sobre ese cuerpo también era exclusivamente mía. Fue una hermosa sensación de libertad y más tarde de miedo. Fue como despegarme del mundo (...), como si a partir de ese momento me hubiera convertido en un espectador (139).*

Otra vez, como en los poemas de Szychowsky, la ausencia de un principio y un fin que justifique la existencia y la correspondiente suspensión de todos los demás

sentidos, convierte al sujeto en un absorto espectador “despegado” del mundo, además de ponerlo de cara con la muerte, siendo ésta la situación más frecuente en el libro. La muerte puede aparecer de súbito y cortar la trayectoria de los personajes (“El Héroe”, “La Cima”, “Simetría”, “Al fin”, “Salvados”), puede ser también el motivo de una espera (“Celda”, “Bandido”, “Sueños”) o de una premonición (“Al otro día”), o ser el producto de una apuesta riesgosa (“Trasplante”, “Lado opuesto”). Como sea, su presencia es constante en estos relatos.

La idea de la muerte generalmente inmoviliza al sujeto convirtiéndolo en artífice o espectador de su propia destrucción, pero también hay veces en que renueva su entusiasmo por la vida a pesar de la falta de certezas (“Atardecer”). La suspensión de los sentidos trascendentes habilita entonces la posibilidad de una nueva mirada sobre el mundo, que lo convierte en un escenario abierto a lo insólito y a lo inesperado (“Andén”, “La casa”), donde cada quien puede ser el protagonista de una aventura única e irrepetible; una mirada que pone en primer plano la singularidad de cada experiencia otorgándole valor al relato.

De este modo, si bien se plantea el aspecto trágico de una existencia acosada permanentemente por el azar y la incertidumbre, es esa misma lógica la que permite pensar la irrupción del “acontecimiento” que revierte la situación del personaje y modifica su perspectiva.

Otra variedad de este sujeto solitario y expectante es la que proponen los *Poemas del Caos* de Olga Zamboni. En ellos, la destrucción, la soledad y la inestabilidad son los signos de los tiempos en que se sitúa la conciencia poética, y que afectan profundamente tanto al sujeto como a las relaciones humanas: *Haciendo un cálculo / desde el caos global que nos concierne / muy fin de siglo incluido y / con intereses / que paga la espera sin esperanza / de nuestros sistemas inestables / nunca más te veré* (16).

En este contexto, el modo de experimentar la interacción y la rutina diaria se traduce nuevamente en un sentimiento de desapego o distanciamiento del sujeto, similar a aquel que ya encontráramos en la poesía de Szychowsky y en la narrativa de Abínzano: *Caos de mí / todos los días / despertarse / y el sol apuntando / Vida / Y un fondo que asume / una sumida / geometría / de abandono y desorden /...* (23).

La distancia real que existe entre las personas intenta borrarse en la realidad virtual creada desde el teclado, pero las fantasías cibernéticas son conscientes de su propia fragilidad y las relaciones que tejen, paradójicamente, se alimentan ante todo de la distancia y de la soledad de los interlocutores (“Diálogo de amor en chat”, “Desde mi

teclado”). Ni siquiera las relaciones más reales y cercanas, sostenidas por la presencia, parecen libres del “efecto holográfico”: *Como en un holograma –te diré- / hemos de ser / Tener / la realidad virtual / de las imágenes de espejo: / uno dos tres dimensión / exacta a la vista / con posibilidad de esfumatura* (12).

En este sentido, el espacio cibernético es como uno de esos tantos lugares de paso o “no lugares” que describe Marc Augé al hablar de la “sobremodernidad”, donde las personas se relacionan de modo transitorio para luego proseguir su marcha, sin saber realmente si alguna vez volverán a encontrarse. Pero también existe fuera de este espacio y en las demás relaciones del sujeto la conciencia de lo efímero y de lo aleatorio de los sucesos.

Sobre todo, son *las situaciones urgentes / de este milenio desbordado* (29) las que operan como signos inequívocos de nuestra propia potencia destructiva, y ponen las imágenes del caos en primer plano todos los días, acrecentando así el sentimiento de lo incierto. Hambre, guerra, violencia y contaminación, son realidades cotidianas y cada vez más próximas; la impotencia que provocan interroga incluso la utilidad del poema: *Entonces me digo para qué / habrá de servir el poema / si no es capaz / de enjugar la otra parte / del mundo en lágrimas / Y se me cae / se evapora de musa / se diluye / sin ritmo / sobre los cinco continentes de mi alma / que lee el diario / tranquilamente, sin embargo, / sentada frente al verde / inocuo de mis plantas...* (30-31).

Los medios masivos de comunicación generan una superabundancia de imágenes y palabras que constituyen ese fondo permanente de caos que acompaña nuestro día a día. Frente a ellas, como frente a la pantalla de la computadora, el sujeto no logra involucrarse del todo, o quizá no se lo permite ya que, a fin de cuentas, es sólo el distante espectador de un sinnúmero de hechos que no domina: *...el mundo seguirá tan campante / caótico insalvable a cara o cruz / en cualquier moneda...* (22). La suya es una forma particular de soledad que Augé atribuye al momento actual, y que surge, paradójicamente, del exceso y la simultaneidad de conexiones que debemos procesar, de la “superabundancia de acontecimientos” que la globalización pone en escena.

Algo distinto sucede con la poesía de María Victoria Tarelli que, en su intento por abarcar y procesar la complejidad, advierte primero lo complejo e inestable de la subjetividad misma que la interpreta. Expone así toda una problemática que podríamos nombrar como la “dificultad de decir yo”, y que plantea una idea del individuo bastante alejada de las posturas esencialistas, de la noción de un sujeto apriorístico, estático y

unitario, ya que lo individual se da siempre como un fragmento hecho de fragmentos y como una pieza móvil en el devenir del discurso.

En un pasaje de “Crónicas desde la celda” leemos: *A veces la distancia que me imanta a la gente / tiene dagas que disgregan / Pierdo correalidad en este páramo / sin pan / sin hombros / y casi sin abuelos / claudica esta guerra propia ¿Mía?...* Estos versos resumen un primer momento del poema en el cual el sujeto se desdibuja, se reconoce situado en un lugar solitario, carente de sustento y sin lazos que lo ligen a otros seres con quienes poder establecer alguna continuidad. Pero hacia el final del poema, y después de que se describa un momento de abandono y letargo, esa escasa corporeidad y esa indefinición iniciales favorecen una flexibilidad de forma y una apertura hacia el tránsito y el intercambio que rehabilitan la posibilidad de establecer conexiones con el espacio en que se inserta: ... *voluta soy. Soy un filamento / Una puerta rota, una ciudad que se ofrece...*

Discontinuidad, entonces, de lo heredado y de lo circundante en este sujeto, dispersión y vuelta a la continuidad con su entorno pero de un modo diferente, no esencialista, dialógico; además, conciencia de la complejidad del sujeto que se insinúa en sus representaciones: la imagen del ser como “ciudad que se ofrece” para ser recorrida, habitada, construida y deconstruida por medio del lenguaje, la idea del individuo como un “filamento”, como una pequeñísima porción de una trama mayor en la que está inmerso, o la imagen de la “puerta rota”, un umbral que tiene más de intersticio que de límite. Representaciones que confluyen en la noción del sujeto como texto atravesado por *otras lecturas/escrituras: Agotada de mí busco otras manos-ojos / otros escritores / versos duales / leedores...*

En general, el sentimiento de indeterminación no representa en los poemas de Tarelli un rasgo necesariamente negativo, por el contrario, éste permite una mayor libertad al momento de elegir y transitar la identidad, la cual nunca se manifiesta como algo acabado.

La escena contemporánea, con sus grandes alardes de desarrollo técnico y con su aparente olvido del problema social, pone en primer plano en estos autores la pregunta por el hombre, tanto a nivel individual como colectivo. Es así como la reflexión acerca del propio ser y estar en el mundo deviene con frecuencia en una indagación entorno de lo humano, como un gran misterio o enigma que dispara interrogantes en varias direcciones. Es este el caso de los poemas de Alberto Szretter y Harding Stricker, en

cuyos versos también encontramos señales de una subjetividad marcada por la problemática de la indeterminación y la incertidumbre.

En Szretter, la insensible y avasallante marcha del mundo moderno es lo que lleva al autor a insistir en la poesía, pero no en aquella asociada al “arte de escribir” que él define como un discurso hipercodificado y plagado de eufemismos, sino en una que, aún desconfiando de sus propios medios, intenta reflejar más espontáneamente las búsquedas y preocupaciones del poeta, dando espacio a esos “gritos inaudibles” que buscan abrirse paso en el estrépito de los medios masivos de comunicación (13). Es precisamente ese oxímoron el que mejor expresa la crisis silenciosa (o silenciada) del sujeto contemporáneo, que ensaya a tientas su reescritura: *Navego entre el silencio / y la necesidad de la palabra / Y es un flotar precario / Un vuelo incierto / Vértigo / Incertidumbre entre el abismo y el relámpago* (119).

Este lugar de incertidumbre y de experimentación que es la escritura, si bien se plantea como un antídoto contra la maquinización/automatización del hombre, de sus pensamientos y emociones, pone también de manifiesto la enorme distancia que separa al poeta y a su discurso del resto de la maquinaria social, lo muestra aislado y conciente de esa segregación que es el precio de “hacer algo que no sirve para nada”, como el mismo señala (14). La poesía es en Szretter un espacio de protesta y de libertad pero también de soledad para el que enuncia o pretende enunciar algo distinto con ella, y de allí la tortuosa situación de este sujeto y la distancia que advierte respecto de sus pares: *Estar en lo viscoso / torvo, agrio amargo / Ver lila-gris el horizonte / y al hermano / a través de una mira telescópica...* (134).

En ese “flotar precario” en que se ubica, la conciencia detecta cada vez más enigmas y la realidad se desestabiliza, se hace móvil y esquiva, perturbando los sentidos totalizantes que para ella se forjan de antemano: *La realidad es de goma / Se alarga estira aplana / Se ahueca se contrae / Nos mira y se evapora / Se tuerce y en su jugo / Se hunde y se mantiene / Como un mensaje extraño / Volando hacia sí mismo /...* (127).

El enigma se traslada también a la cuestión temporal, que lejos de plantearse como una simple linealidad de acontecimientos sucesivos con una trayectoria predecible, aparece como una compleja convergencia de fuerzas de origen insondable y futuro incierto: *Viene de un largo enigma esta amalgama / Desde un lugar innominado / navega atravesando abismos / y desde un tiempo que trasciende al mundo / hasta esta convergencia / de energías en fuga...* (132). Y luego: *Este “aquí” y este “ahora” / será*

un desconocido eslabón / de futuros enigmas (...) Algo así como un puente tendido hacia el misterio (132).

La conciencia de esta complejidad prácticamente inabarcable afecta también las posibilidades de proyección del sujeto, que se siente inmerso y arrastrado hacia lo indefinido y desde ese vértigo dispara sus urgentes preguntas: *Vibración transitoria / ¿Eso soy con la muerte / cabalgando en mis párpados / y después / Nada / Nadie / en ninguna memoria?* (150).

Finalmente, el hombre mismo es definido como un “espejismo concreto”, hecho en parte de materia y en parte de imágenes y signos inestables, una problemática indeterminación que se prolonga también a la mayoría de los objetos que la racionalidad más soberbia pretende recortar “objetivamente”. En “Incertidumbre entre lo real y lo aparente” (151), el objeto que escoge la mirada en un primer momento se presenta nítido y en “sus claras dimensiones”, para cubrirse luego de “engañosas sombras” que lo desdibujan. Pero detrás de esa transformación está la propia mirada del sujeto, responsable de la distorsión e incapaz de encontrar un límite cierto entre el objeto observado y las imágenes que suscita: *Biselados ojos / superponen imágenes / (...) / lo iluminan / lo visten de fantasmas / visiones // El espejismo puede ser lo real / y lo concreto, nomás un espejismo* (151).

Una similar indeterminación de la condición humana o, mejor, su permanente tensión entre múltiples determinaciones, es la que impregna los versos de Harding Stricker, para quien el hombre es ante todo un ser fragmentario situado en la encrucijada de sus varias “naturalezas”, de nuevo signado por la soledad y el vacío: *Asumir lo fragmentario en el hombre, / Su casi crucificado instinto animal, / la sutil o abierta irrupción de lo divino, / (...) / La inaccesible soledad central que propaga, /... Y más adelante: Hablo de lo dispar / (Hombre es un concepto inconcebible que camina), / de lo redundante que se derrama, / del vacío que nos absorbe con autonomía de cementerio* (44-45).

Lo fragmentario y lo múltiple tienen que ver también con las distintas posibilidades de sí mismo que contempla el sujeto: *Hoy / Se marcha deprisa / Como a una cita largamente esperada, / Y yo he vuelto a ser dos, / Tal vez más / (Mi soledad consiste en no ser nunca uno sólo)* y, hacia el pasado, con las sucesivas mutaciones que éste reconoce haber sufrido a través del tiempo y que conserva en su memoria: *Soy aquel quien fui / Frente al altar y de rodillas / (...) El mismo que ahora, / Desprendido de la madre, / No sabe ya de ruegos* (25-26). Al historizarse la conciencia percibe las

discontinuidades y no intenta reducirlas, como tampoco intenta ocultar las pérdidas irrecuperables de esa trayectoria: *Sigo siendo aquel quien fui, / pero además, / El que ya no cree demasiadas cosas / Ni traga dogmas que son nudos / (...) / Mi multívoca conciencia así lo exige* (26).

Es en esta multiplicidad que el sujeto parece disgregarse, inmóvil en la contemplación de ese “punto” que permite la visión simultánea de todos los tiempos y de todos los hombres (¿reminiscencias borgianas?): *Sentado / Frente a éste punto / Neutro, donde un día podría ser cualquier / Día y todos los hombres son yo soy todos / Los hombres. / A fuerza de plenitud corro peligro de ausencia* (43-44).²⁷ Al no poder recortarse de ese enorme universo de “accidentes” que lo constituyen, que lo definen por similitud o diferencia, se diluye la máscara del yo, ahora ínfima, evanescente: *Y luego yo, / que desde muy lejos (...) / Pretendo dilucidar / Mi inexistencia de vegetal desarraigado / Tierra hecha de luna / Partícula / De sombra acribillada en un pozo* (14).

La poesía de Stricker, si bien no abandona del todo la idea de un sujeto trascendente, muestra un claro padecimiento y una fuerte conciencia del vacío y la incertidumbre que provoca esa “ausencia de suelo” de la subjetividad contemporánea, la cual se define con frecuencia de un modo negativo, por la distancia que la separa de lo que ha perdido, por la ausencia y la falta: *Sólo poseo lo que no tengo: / Lo hartito volátil / Lo excesivamente irreversible / que pierde suelo en el tiempo; / El amplio pulso del vacío, / El silencio de Dios* (14).

El lugar de la escritura y el conocimiento

Retomando las palabras de Edgar Morin: “Si es cierto que en nuestra época todo está en crisis, la crisis concierne no menos profundamente a los principios y estructuras de nuestro conocimiento que nos impiden percibir y concebir la complejidad de lo real, es decir, también la complejidad de nuestra época y la complejidad del problema del conocimiento” (Luengo, 2002), podría decirse que es la conciencia de esas complejidades la que empieza a aflorar en algunos de nuestros autores y plantea problemas al sujeto en la construcción de sentidos. La misma escritura, como producto de una actividad que “no se acomoda a la producción social” (Rosa, 2004: 153), titubea en su función, y aunque critica y hace visibles algunas cuestiones, presiente al mismo

²⁷ El subrayado es del autor.

tiempo que no es mucho lo que puede hacer “masivamente”, en competencia con otros discursos.

Ya hemos visto algo, en páginas anteriores, acerca de la actitud y la mirada que sobre nuestra época desarrollan los textos. Registramos también buena parte de las reflexiones que hablan tanto del posicionamiento particular de un sujeto como sobre “el hombre”, de un modo más general. Continuemos ahora con aquellos pasajes que problematizan el “saber” o el “conocer” (complejidad de lo real y/o del lenguaje, relación entre saber y poder, etc.), o se refieren a alguna de las tensiones que afectan al acto de escritura.

Una forma de abordar a veces con humor, a veces con ironía, las limitaciones de nuestro modo de pensar y conocer, es la que propone la narrativa de Roberto Abíznano, con la mostración de ciertas situaciones y actitudes cuya referencia “alegórica” no es difícil de establecer. Es este el caso del cuento “Celda” (147): un hombre apresado y sentenciado a muerte en plena dictadura que espera en su celda la ejecución, pero se salva inesperadamente. Durante su encierro el personaje no pierde la esperanza: *Tenía confianza porque él pertenecía a un nuevo mundo, y en su inconciente estaba sólidamente instalada una verdad eterna: el bien siempre triunfa. Y el bien eran ellos, los que querían construir un futuro justo para todos los hombres* (151). Hacia el final leemos: *Afortunadamente, ese mismo día estalló la revolución y fui liberado. Ahora dirijo la cárcel donde encerramos a todos los cómplices de la dictadura. Mi primera medida fue hacer tapiar todas las ventanas para que no tengan noción del tiempo y no alienten esperanzas. No van a tener tanta suerte como yo* (153).

Otro ejemplo es el de los relatos cuyos personajes son víctimas de la “ceguera” en sus distintas versiones: el ciego que al cruzar la calle descubre que quien lo conduce también es ciego; el eminente historiador que, en su obsesión por saber cuánto representaría en valores actuales los “treinta dineros” que recibió Judas por vender a su maestro, se embarca en una demencial investigación que dura catorce años durante los cuales pierde todo, incluyendo su reputación y su familia; o aquel soberbio murciélago de la fábula, orgulloso de sus alas pero inconsciente de su ceguera.

Ceguera, miopía, soberbia, absolutización del sentido, son estos los rasgos y los riesgos del pensamiento totalitario que pone en la mira la literatura, pensamiento que guía tantas veces nuestras acciones y categorizaciones, y desde el que suele ejercerse y disputarse el poder.

En la poesía de Olga Zamboni, la inquietud por el caos global y cotidiano en el que vivimos, las situaciones urgentes del mundo actual, hacen surgir la pregunta: ¿Cómo escribir y cómo no escribir ante semejante escenario?, y la respuesta en ocasiones es el silencio - impotencia e imposibilidad que exterioriza la palabra poética: *Quedarse sin habla / sin las mínimas sílabas / o los grandes discursos / Callar / porque nada vale / el gusto la gala el goce / la gola o gala del poema /...* (19); o incluso la renuncia a la misma pretensión de identificarse con la poesía, después de alcanzado cierto límite tras el cual el sujeto se minimiza y ya no hay posibilidad de discurso: *Ya no seré poeta ni ángel ni demonio / He cruzado mi cifra anular máxima / y de ahora en más banal pretexto / me estructura...* (20).

Haciendo aquí un paréntesis, en el otro extremo de esta renuncia a la poesía podríamos localizar la actitud presente en los poemas de Tamara Szychowsky, la elección de refugiarse en el arte y en la escritura, únicos espacios posibles para la permanencia del sujeto frente a la ausencia de fundamentos y frente al rechazo de lo social como limitación sofocante. Recordemos la situación de delicado equilibrio que se expresara en los versos citados oportunamente, y que permite reconocer los lugares de los que emerge la escritura: el laberinto, la cornisa, la espera y la muerte como experiencia constante. En estos espacios, no hay otra posibilidad de movimiento, de transcurso, que no sea a través del lenguaje. Este ir hacia el lenguaje, este vivir y esperar del sujeto en la palabra es lo que pone en primer plano la actividad de la escritura: “La teología se transforma en literatura, el pensamiento puro se destruye, convertido en imágenes. Esta dinámica regresiva suspende el acto de la existencia en una especie de sinsentido que hace del lenguaje el lugar privilegiado del surgimiento y de la consumación de la existencia” (Costa, 1995: 298).

En Zamboni, al dilema entre la palabra y el silencio hay que sumar la visión de cierta recurrencia del caos en la historia, que descubre el vacío detrás del conocimiento: *Cómica tragilidia donde el toro / jamás se toma por las astas / Y es el vacío primordial sin elementos / volviendo otra vez a la linealidad de la ciencia / para salvar el Erebo de cada cual / por las dudas /...* (22). El vacío que retorna a la linealidad y destruye o problematiza las certezas es a la vez terrible y esperanzado, porque vuelve inquietante el presente e incierto el futuro, pero también introduce la discontinuidad, la posibilidad de cambio y resignificación.

Es esta la indeterminación y la incertidumbre que parece arrastrar la poesía de la autora, las mismas del caos que nos dio origen y que reaparecen continuamente,

impregnando cada proceso o fragmento que consideremos: *En los inciertos pasos / de las nubes que hoy día / se han fugado, / en el falaz rumbo del sol / (...) / en el clima de mutuas asunciones / entre nosotros y el aire, / ante un pedazo de universo / figurarnos / la fácil rotura / el quiebre / del caminar sin fondo* (27).

En cuanto a Szretter, es útil recordar la problemática percepción del objeto que planteaba en “Incertidumbre entre lo real y lo aparente” (151). Pero a pesar de la complejidad que adquiere en ese caso el proceso de significación, hay ocasiones en que parecería retomarse una idea esencialista del sentido, tal como sucede en “Lo Hermético” (130-131). En este poema, cuanto más se agudiza la mirada y el pensamiento, más se presiente que es poco o nada lo que sabemos, frente a la enormidad de lo que nos resulta inaccesible. Cuántos cálculos, ecuaciones y teorías, dice el poeta, *para llegar... apenas a la nada / al portal de la duda / a la aproximación de la sospecha / al borde de la sombra...* (130). Mientras tanto “lo hermético”, ese más allá indecible que persigue el poema, sigue intacto y ajeno a la palabra, aunque ocasionalmente parezca contactarnos: *Silencioso en secreto / levanta catedrales en el centro cerrado / de cada cosa simple / Emite intermitente / sus borrosos mensajes imprecisos...* (130).

La falta de certezas y el “no saber”, impide una plena aproximación a las cosas y adquiere notas de amargura y desencanto en algunos pasajes. La sensibilidad poética denuncia toda lo que de automático y de mortecino tiene la existencia: *Me duele la sustancia / Me duele su rutina / Su pose lapidaria / El rígido tejido de su duro sudario / Su cansancio de siglos / Y la pesada frente que reclina / ausente de recuerdos y delirios* (125). Pero por momentos se sugiere que está en el lenguaje la posibilidad de transformar esa realidad, combatiendo las rigideces del sentido: *Ahí donde veo materia / Yacente, dura / Compacta y obediente / a un dictador protervo / que le designa el puesto / el tiempo y los modales / Ahí dirijo mi verso* (125).

En Szretter, tanto la poesía como el conocimiento, si bien forman parte de una búsqueda vital para el hombre, no pueden ser sino imperfectos, transitorios y eternamente incompletos, como la criatura de la cual provienen. Esta última idea, constantemente sugerida en sus versos, es la que desarrolla plenamente en “Carta a Marta Maciel” (173), donde el poeta exhorta a la artista a no terminar el cuadro, para que éste represente mejor a su modelo. Resulta impresionante el modo en que el poema logra que la indeterminación invada la pintura llenándola de oscuridades, resaltando sus imprecisiones, desdibujando cada una de las partes de la figura humana con un detallado

planteo de las tensiones en que se debate y de sus irretratables vacíos. Hasta la luz, cuando aparece, provoca distorsiones: ... *que rayos de luces convergentes / torturen la imprecisa anatomía / Que se retuerza y sufra tu pintura / como nosotros mismos, que parece que nunca / dejamos de ser larvas...* (174).

Finalmente, también Stricker se propone acercar el arte al hombre, y encuentra que para eso es necesario “destituir” al lenguaje que constriñe el movimiento, que todo lo cercena e “ilumina” a fuerza de orden. Su “Apología Imperfecta” (139-140) así lo explica: *Me propongo destituir/ La grave catarsis de mi caligrafía: / Sus focos de asepsia programada. / No embalsamar, / No implementar / Ninguna estética de cirujano / Que prohíba / Un sólo coágulo de sombras / (...)/ Ni tampoco el imprevisto / sol de las cero y treinta / (...)/ Abandonar la dudosa comodidad / Del nido estructural. / Resbalar / De la razón al aire, / (...)/ Ser alguna vez difuso / Como un fruto que se pudre / (...).*

Del mismo modo en que antes se abocara a problematizar la unidad del sujeto, la escritura sospecha de todo lo estático y lo uniforme en el lenguaje, propone otro juego: *Desenmascarar lo acabado / Como contraseña inútil / De un universo obsoleto* (104). Pero el suyo es un mensaje difícil de compatibilizar con las demás lecturas del mundo que se nos imponen, como el mismo autor señala: *Ningún poema cabe en este mundo / (...)/ Sólo el poeta cabe en el mundo / Sólo a veces* (16).

La escritura aparece otra vez como una labor solitaria y sutil sobre las cosas, y la voz del poeta como una voz marginal, porque busca el desplazamiento, el nomadismo, más que el arraigo y porque sabe que, cuando de lenguaje se trata, nunca es posible construir sobre seguro: *Aquí no tengo / Otra alternativa que construir / Sobre la arena / O vivir a la intemperie, / O seguir la ruta que insinúan los delfines / (Debí haber nacido pez)* (15).

Volviendo ahora a las preguntas iniciales y a nuestra primera impresión del problema de la indeterminación y la incertidumbre, es posible afirmar que éstas emergen tanto de una cierta reflexión sobre la crisis del sentido (alcances, fundamentos) y de los discursos que organizan y proyectan la existencia, como así también de la más inmediata sensación de caos general que invade al sujeto frente al “desborde” de acontecimientos actuales.

Como decíamos antes, empieza a haber cierta conciencia de las complejidades y discontinuidades en la construcción tanto del sujeto como de los saberes de los que él

mismo es producto. La literatura discute las nociones totalitarias y se arriesga a hacer visible ese “concepto inconcebible”, en palabras de Stricker, que es el hombre. Paradójicamente, no puede dejar de emprender una y otra vez su reescritura en un lenguaje que, si bien intenta desesperadamente romper con lo anterior, no puede desligarse del todo de la necesidad de certezas absolutas, y acaba muchas veces en la nostalgia por la seguridad perdida, o en un lirismo de lo “hermético” o lo “inaccesible”, que sugiere de nuevo la búsqueda de esencias.

Nacida de la tensión “entre el silencio y la necesidad de la palabra”, la escritura de estos autores remite a aquel “flotar precario” que confesaba Szretter en sus versos, no sólo por el tipo particular de actividad que desarrolla el poeta, sino también porque nuestro lenguaje se ve hoy en la necesidad de operar la transición hacia lo que algunos filósofos denominan “pensamiento débil”, en oposición al pensamiento “fuerte” de la razón positivista.

Es lógico que se renueven entonces las preguntas sobre el/los sentido/s, preguntas que, desde una perspectiva antropológica, Augé atribuye no a una “falta” sino a una “sobrecarga” de sentidos propia del mundo contemporáneo: “Lo que es nuevo no es que el mundo no tenga, o tenga poco, o menos sentido, sino que experimentemos explícita e intensamente la necesidad cotidiana de darle alguno (...). Esta necesidad de dar sentido al presente, sino al pasado, es el rescate de la superabundancia de acontecimientos que corresponde a una situación que podríamos llamar de ‘sobremodernidad’ para dar cuenta de su modalidad esencial: el exceso” (35-36).

Con más o menos optimismo respecto de las posibilidades del lenguaje, la literatura ensaya esa atribución de sentido, leyendo y des-leyendo la enorme biblioteca del imaginario textual, manifestando adhesiones o rechazos frente a lo ya dicho, declarando abiertamente su proyecto de ampliar el horizonte de lo escribible, fracasando a veces, volviendo a empezar...

Escribir o no escribir, qué es escribible y cómo, son preguntas que, aunque no siempre previstas, asaltan en el proceso de toda escritura y desvían irremediabilmente de las intenciones iniciales de la obra, problematizando esas mismas intenciones, convirtiendo a la escritura en ese lugar inestable de la búsqueda y la experimentación, en el lugar de la indeterminación y la incertidumbre.

Bibliografía

Literaria

- Abínzano, Roberto (2000): *Esquirlas y Perdigones*, Posadas (Misiones), Ed. Universitaria.
- Stricker, Harding (2004): *Enigmas al Descubierto*, Bs. As., Akadia.
- Szretter, Alberto (1993): *Panfletos en la Noche y Antología Final*, Posadas, Editorial Universitaria.
- Szychowsky, Tamara (2001): *Poemas*, Posadas (Misiones), Ed. Universitaria.
- Tarelli, Ma. Victoria y Montiel, Ma. Elena (1993): *Diversos Poemas Dispersos*. Posadas, Ed. Universitaria (UNaM).
- Zamboni, Olga (2003): *Poemas del Caos*, Bs. As., Vinciguerra.

Teórica y Crítica

- Augé, Marc (2005): *Los "No Lugares". Espacios del Anonimato*, Barcelona, Gedisa.
- Bachelard, G. (1992): *La Poética del Espacio*. Bs. As., F.C.E.
- Barthes, R. (1977): "La imaginación del signo" en *Ensayos Críticos*. Barcelona, Seix Barral.
- (1972): *El Grado Cero de la Escritura*. Bs. As., Siglo XXI.
- Bhabha, H. (1992): *El Lugar de la Cultura*. Bs. As., Manantial.
- Blanchot, Maurice (1992): "¿A dónde va la literatura? 1. La desaparición de la literatura 2. La búsqueda del punto cero" en *El libro que vendrá*, Cap. V, Venezuela, Monte Ávila Editores.
- Costa, Filippo (2005): "El hombre sin identidad de Franz Kafka" en Vattimo, Gianni y Rovatti, Pier Aldo (eds.): *El Pensamiento Débil*, Madrid, Cátedra, (Pg. 43-75).
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1998): *Kafka. Por una literatura menor*, México, Era.
- De Toro, F. (2002): *El Desplazamiento de la Literatura y la Literatura del Desplazamiento. La Problemática de la Identidad*. Bs. As., Galerna.
- Foucault, Michel (1983): *El discurso del poder*, México, Folios.
- Luengo, E. (2002): "La construcción del conocer a partir del imaginario" en *Razón y Palabra* (Revista), Número: Febrero-Marzo.
- Rosa, Nicolás (1992): *Artefacto*, Bs. As., Beatriz Viterbo.

Rosa, Nicolás (1997): *La lengua del ausente*, Bs. As., Biblos.

..... (2004): “El arte del olvido” en *El arte del olvido y Tres ensayos sobre mujeres*, Rosario, Beatriz Viterbo.

Rovatti, Pier Aldo: “Transformaciones a lo largo de la experiencia” en Vattimo, Gianni y Rovatti, Pier Aldo (eds.): *Op. Cit.* (Pg. 292-339).

CAPÍTULO 6

Autores de la región ¿Literatura de los desplazados?

por Rosanna Solís

Introducción

El presente trabajo pretende problematizar el discurso de las producciones regionales seleccionadas a partir de las ideas de desterritorialización, desplazamiento, nomadismo y exilio. Para ello indagaremos en la caracterización de los personajes, la incidencia de la frontera, los procedimientos de ficcionalización de la violencia y finalmente interpretaremos la resignificación de las identidades como resultantes de los movimientos migratorios dentro del texto.

Los textos a los que nos referiremos son las novelas Diadema de Metacarpos de Raúl Novau, Sarita una historia posadeña, Che mitaí, Andresito y la Melchora las tres de Jorge Luis Lavalle y finalmente Relatos sencillos de Olga Zamboni.

Comenzaremos este apartado retomando las nociones de espacio y tiempo, a partir de la idea de cronotopo propuesta por Bajtín, quien la entiende como categorías sin las cuales sería imposible conocer el mundo. En un mismo relato, pueden aparecer diferentes cronotopos que convergen en algún punto y determinan la organización narrativa interna, forjando distintos efectos.

Desde esta perspectiva sociodiscursiva, el aspecto contextual y social que sostiene a la obra de arte, en tanto producto creado por alguien en una sociedad con características propias, ocupa un lugar central en el análisis literario ya que relaciona el texto con el afuera de manera inseparable.

En la literatura los espacios adquieren significatividad en relación a la macroestructura global del texto y a las condiciones de producción – recepción del mismo, comprendidas según las diversas esferas de la actividad humana. Por eso, podemos encontrar en el tratamiento de la espacialidad, las formas en que ciertas lógicas se plasman, a veces de manera dicotómica, pero sin perder validez desde el punto de vista de la modelización estética del texto literario.

Desarrollo

Novau, Raúl. (1993) *Diadema de Metacarpos*.

Esta novela organizada en quince capítulos, muestra un mundo en el cual desfilan personajes conocidos, identificables con una región determinada, pero que al mismo tiempo enfrentan conflictos humanos universales: la privación de la libertad, la injusticia, el destino marcado, el amor y el dolor.

“Fueron a la pensión y revolvieron todo y se llevaron un libro de tapas rojas de Marco. El dueño de la pensión está que bufa, sorprendido en su buena fe de persona honorable por delincuentes disfrazados de estudiantes, a pesar de que los padres de Marco eran sus conocidos y contrataron la pieza para los dos. Pero eso no fue argumento válido pues las tapas rojas evidenciaban la perversidad oculta y por lo tanto, la vergüenza ante los otros inquilinos que tal vez abandonarían el lugar que prometía tranquilidad” (54)

En la cita anterior se puede apreciar como el narrador alude a una forma de ficcionalización de la violencia típica de la época del gobierno militar: la asociación de ciertos colores con ideologías políticas consideradas peligrosas para el régimen vigente. El rojo no solo simboliza el comunismo, también representa a los apasionados jóvenes estudiantes, pensadores del momento, quienes se apartaban del resto de la masa anestesiada sobre la cual se apoyaba el poder.

Marco, Santi, y Lollo son los jóvenes en torno a los cuales gira la historia, éstos se encuentran detenidos en una comisaría sin saber la razón de su encarcelamiento. El escenario que sostiene y enmarca la narración es la República del Paraguay durante los años setenta, gobernada por una dictadura.

En la cárcel, estos personajes dialogan con el llamado embajador Guzmán, un hombre carismático que representa la sabiduría, producto de su experiencia en el tiempo que lleva en la tierra.

Marco horrorizado por las condiciones de vida en ese lugar decide escapar y convertirse en fugitivo ante la ley, una vez fuera del precinto recibe la ayuda de un personaje característico de los márgenes: Roncha la prostituta buena.

“Va a venir el cambiazo, dice Guzmán, al soldadito lo salvará Roncha que ya estará en una de las oficinas y al otro lo estarán desnudando. Hoy me sueltan, el americano retiró los cargos...” (35)

Marco huye del encierro y encuentra a la gente del pueblo en procesión a Caacupé, ve en esta circunstancia una forma de escape seguro porque pasaría desapercibido entre la multitud. Continúa así su viaje sin rumbo fijo.

El recorrido a pie hacia el santuario cambia la vida del fugitivo ya que en tal peregrinación encuentra a la joven Damasia y se enamora de ella.

Damasia y su familia tienen su propia historia, el embajador Guzmán, Lollo y un extranjero al que llaman Gringo son las otras voces, y en otro lugar, ya fuera de la cárcel, Santi se muestra tal como es. Vidas que se van relacionando mientras se desarrolla la trama hasta llegar a la situación final en la cual convergen y se cruzan.

“Damasia lo espiaba mientras rezaba y en un impulsivo raptó de ternura entrelazó sus dedos a los de él, sintiendo la calidez de la piel y el corazón latiéndole en demasía. Iba muy rápido, se dijo Damasia, demasiado pero no conseguía dominarse. Despaciosamente retiró la mano. Estaban sus padres y la Virgen delante...” (45)

Lugares, costumbres, personajes y conflictos se fusionan instalando una territorialidad conocida y desconocida a la vez. La denuncia de las injusticias cometidas por el gobierno de facto se manifiesta en las descripciones de las vejaciones de todo tipo que sufrían los presos políticos. La saña con que maltrataban a los detenidos es representada mediante palabras hirientes, elegidas por el narrador para destacar la violencia característica del lugar.

La cuestión de la libertad es eje en esta historia, no sólo en lo referido al aspecto público (socio-político) sino al privado como cuando cada personaje decide qué camino tomar en su vida. Quizás Marco es el más rebelde por eso no espera y se fuga, es un espíritu libre y valiente.

Para los personajes de Novau ser libre es la razón de la vida, estos son de cierta manera los *desterritorializados*, los “excluidos del territorio,” o tal vez los “negados” dentro de su lugar de origen, por eso al final, el exilio es la única salida válida. Paradójicamente, en él pueden recuperar su condición de personas libres, con identidad y sobre todo continuar construyendo ciudadanía aunque esta decisión implique el desplazamiento a otros espacios.

Lavalle, Jorge Luis. (2005) *Sarita. Una historia posadeña.*

Esta novela surge de una investigación cuyo tema era el origen de los barrios de Posadas. El escritor Jorge L. Lavalle recurre a la entrevista como forma de recolección de información y materia prima en la construcción de este relato.

El escenario en que se desarrolla la historia es parecido al real, los lugares mencionados, como así también ciertos acontecimientos son de referencia histórica, por ejemplo, el barrio conocido actualmente como Villa Sarita en honor a la dama cuyo nombre aparece en el título. Los espacios públicos en general juegan un papel importante ya que sirven para relacionar los personajes a una determinada semiósfera.

“El puerto se movía con el colorido de siempre, las mujeres con su carga de comidas preparadas para vender puestas en canastos cubiertos con grandes paños para evitar las moscas y los hombres trabajando mezclados con los animales...” (91)

La imagen del puerto de Posadas con sus personajes típicos y su función de filtro cultural es reiterativa dentro de la narración, ya que la frontera que divide los países de Argentina y Paraguay es el río Paraná. En aquel tiempo, todo movimiento nómada involucraba el puerto, la selva y la ciudad en crecimiento.

Lugares como el balneario y toda la zona que en la actualidad se conoce como la Bajada Vieja con sus habitantes característicos, representaban en aquel entonces, la periferia de una sociedad que diferenciaba sectores según la condición social de sus habitantes; el centro tenía su espacio, sus personajes y costumbres.

“Sarita miraba sorprendida, era la primera vez que asistía a una fiesta en ese lugar y todo lo que veía la sombraba, miraba las joyas de las

mujeres, los trajes impecables de los hombres, con zapatos brillantes, completamente diferente a lo que ella tenía que ver a diario.” (60)

En este sentido, la migración textual en términos de Nicolás Rosa es una operación que involucra la multiplicidad de voces, de temas y de registros, ésta se hace evidente en el desarrollo de la historia a partir de la inclusión de los mensúes, las damas de la alta sociedad y las mujeres de la periferia social, la figura paternalista, los extranjeros recién llegados a la provincia que venían escapando de la violencia de sus respectivos países.

La ubicación cronológica del relato es la década de 1920, podemos destacar la alusión constante al Río Paraná como símbolo de lo nuestro, él nos identifica ante los otros, focalizando un tiempo real: el de los mensúes.

“Habían pasado ya dos semanas desde que llegó al monte, estaba terminando de armar bien su rancho de tacuapí y hojas de palmera que lo cubrían por encima y del lado sur, incluso arregló algunas hojas para cubrir el suelo pelado, donde dormían la mayoría de los mensúes.” (3)

En la figura del mensú se reconoce al hombre marginado, explotado por el sistema económico de turno. En su difícil camino, el mensú opta por intentar escapar del destino impuesto por la sociedad, basado en la cosecha de la yerba mate; ya en Posadas se encuentra con otros personajes, cada uno es una historia que no se asemeja a la conocida por él o se asimila tanto que termina identificándose con ella, tal el caso de Sarita.

La memoria refiere las múltiples identidades narrativas en relación con la zona, la lengua como espacio intersticial actúa como filtro mediador en la situación de nómada de los personajes. La nueva lengua es la consecuencia de los movimientos de territorialización y desterritorialización relatados.

La memoria entendida como mecanismo de selección de aquello que es significativo para una cultura y para cada sujeto que la compone, es la base de la novela.

Si bien la historia transcurre en torno a Sarita, este personaje femenino perteneciente a la periferia, no sólo se ocupa de sus experiencias sino que se convierte en el registro histórico de una época en la cual la división de clases marca el destino de muchos de sus habitantes.

El narrador nos conduce a un territorio donde los espacios coexisten a través de sus discontinuidades y interrupciones. La lógica del desplazamiento establece las reglas del juego, supone una tensión entre lo propio y lo ajeno; la temporalidad es la base que sostiene el relato ya que vincula el acontecimiento a la experiencia definiendo la llamada identidad narrativa.

Che Mitaí de Jorge Luis Lavallo

La historia descubre al lector el mundo de la infancia del Che Guevara, cuando su padre Ernesto y su madre Celia eligieron la provincia de Misiones como la tierra que convertiría sus sueños de progreso en realidad.

Ernesto y Celia se trasladan de Buenos Aires a Misiones en busca de crecimiento económico e independencia familiar. A la distancia, la añoranza hace que se resignifique “el hogar” como espacio íntimo. El paisaje es reconocido y enmarca el relato, los objetos, la alusión a seres míticos, definen una topografía periférica que es valorada en tanto lugar nuevo y prometedor.

Por lo tanto, la literatura es el lugar donde el tiempo se detiene y los espacios se convierten en lugares definidos o no lugares.

Los espacios individuales cobran relevancia en el escenario presentado por el autor, lo global y lo local son dos caras de la misma moneda, la urbanidad y la selva se han convertido en espacios de desplazamientos, las identidades no son permanentes sino que adquieren sentido pleno según el momento y las circunstancias.

La frontera como constructo teórico supone el devenir, la experiencia en un espacio / tiempo. Posibilita una doble condición acatar o transgredir, se trata de una incisión articuladora donde entran en contacto dos semiosferas representadas en los personajes y en los espacios.

“Con decisión frente a la premura de las dudas que los atravesaban, iban cerrando las puertas a un mundo que querían dejar definitivamente atrás. Solamente se llevaban algunos recuerdos y la certeza de que lo que estaban buscando no estaba allí en la ciudad.” (73)

Por otro lado, las prácticas cotidianas configuran un archivo para la memoria individual y colectiva. El cronotopo más importante es el que define un lugar a partir de

la relación con otros lugares. La frontera es móvil, se mueve a través de los sujetos que se desplazan de un espacio a otro.

“...la ciudad estaba otra vez revolucionada, los estudiantes habían tomado la Facultad de Medicina y se manifestaban por la ciudad, de eso Ernesto no se había enterado. Cuando estaban cerca recién notaron los disturbios, a dos cuadras del Hospital estaban apostados los soldados de infantería listos a intervenir”. (56)

Cabe aclarar que no necesariamente desplazarse implica el traslado a otras tierras, sino que estos recorridos pueden involucrar los espacios dentro de la casa, el pueblo etc., en la cita anterior el personaje se encontraba en Rosario.

La morada humana se define como nómada, el presente es el tiempo que significa y la hibridez es el resultado de la misma El texto literario como artefacto demuestra que *“la división del espacio lo estructura. Todo remite en efecto, a esta diferenciación que permite los juegos de espacios. Desde la distinción que separa al sujeto de su exterioridad hasta las divisiones que localizan objetos, desde el hábitat (que se constituye a partir del muro) hasta el viaje (que se construye con base al establecimiento de otra parte geográfica o de un más allá cronológico), y en el funcionamiento del tejido urbano y en el del paisaje rural, no hay espacialidad que no organice la determinación en fronteras” (De Certeau, 135)*

Andresito y la Melchora de Jorge Luis Lavalle

Este texto al tener como personaje central a un héroe de la historia misionera visibiliza un escenario que conecta mundo y discurso, o mejor dicho, la representación del segundo por el primero. Entre líneas podemos notar criterios de valoración que postulan un ideal histórico y que demuestran una fuerte intención modelizadora.

“Un barco y dos canoas artilladas se movían abiertamente frente a la costa paraguaya, se prepararon todas las defensas y los hombres permanecieron atentos a las órdenes, pero nada pasó. A Andresito se le hacía cada vez más cierto lo que le había dicho Mexías, que no pensaban atacarlos sino solamente intimidarlos.” (Ira Parte, Cap. X, 66)

Se reconstruye la voz hegemónica para dar lugar a los que no tienen voz, la narración postula conexiones concretas que niegan la existencia de una única verdad. ¿Como reescribir la marca de la letra en las voces silenciadas si no es a través de la relación centro / periferia pero de una manera más bien lúdica sin cernirnos a ella?

Esta relación deja establecer jerarquías y evidencia las formas de la política del centro y las incertidumbres de la periferia que se materializan en las zonas fronterizas donde se produce la nomadización del pensamiento volviéndose esta última acción real.

Como sostiene, Fernando de Toro la Modernidad trajo consigo un desplazamiento que desconoció a la otredad. La nueva condición de la humanidad es el desplazamiento, político, militar, económico, al interior, etc.

El desplazamiento desde el interior debe entenderse vinculándolo con las ideas de injusticia histórica, sometimiento y lucha. Esto se puede apreciar, por ejemplo, en la relación del pueblo guaraní y el mundo de los blancos en la región misionera.

Además, podemos reconocer espacios continuos y discontinuos, la prevalencia de estos últimos hace que se torne difícil el reconocimiento de los grandes relatos históricos de tiempos pasados. Las diferentes voces que relatan y se expresan en la narrativa actual, lo hacen desde lugares disímiles y muchas veces silenciados, dejando entrever – en ocasiones – los intereses de las clases a las que pertenecen. (Andresito y la Melchora, Diadema de Metacarpos). El componente histórico se mezcla con el ficcional, predominando uno u otro según el autor.

De Certeau dice que los espacios se organizan y forman itinerarios, los lugares se ligan entre sí mediante las modalizaciones: epistémico (conocimiento), alética (existencia), deontológico (obligación). Las tres presentes en los relatos cotidianos y en la literatura, por eso, sostenemos junto a este autor que todo relato es “una práctica del espacio”.

Como hemos señalado antes, el discurso como modo de captación del lenguaje se materializa en la actividad de sujetos identificados con contextos determinados, es decir, evidencia las condiciones de producción (espacio – tiempo) de los enunciados.

Entendemos que el discurso literario desterritorializa la lengua desplazando el significante hacia los límites idiomáticos dando origen así a un texto con carácter y corporalidad propia que se basa, en ocasiones, en personajes estereotipados socialmente, valorizados o desvalorizados en la semiósfera origen de la enunciación.

“Corrientes no dejaba de sorprender a Melchora, poco acostumbrada a la vida en la ciudad. Recorría con Andresito los principales puntos y en todos ellos eran recibidos con las mayores deferencias. A pesar de las obsecuencias y múltiples adulaciones ella sentía que todo era una farsa, un barniz lustroso que recubría los verdaderos sentimientos de odio hacia ellos y todo lo que representaban.” (3ra parte, Cap.IX, 180)

Como sabemos, la escritura deja una huella que singulariza el texto, esta se plasma en espacios y temporalidades narrativas construidos por el sujeto de la enunciación. La singularidad remite al acontecimiento de la aparición de algo singular para alguien.

La literatura se vincula a lo social y al mismo tiempo se desprende, ya que – como señala Barthes – “la responsabilidad de la forma” depende de cierto desplazamiento que la escritura literaria ejerce sobre la lengua.

Los desplazamientos existentes en los textos trabajados los nutren en tanto procedimientos de ficcionalización. La violencia entendida como quiebre, implica procesos de desterritorialización, desplazamiento, exilio... aparece representada literariamente mediante los recorridos que hacen los personajes de las historias narradas.

En esta novela se manifiesta la violencia en diferentes espacios: el de las batallas, el de los cruentos enfrentamientos individuales, en la intimidad cuando el héroe golpea a Melchora, su gran amor, exponiendo así su impotencia frente a una supuesta traición.

La significatividad de los espacios en las construcciones narrativas complementa la disposición de los personajes que se convierten en signos semióticos que desterritorializan verdades oficiales.

“...Veía las playas que se alejaban y de pronto se encontró entrando por un pasadizo de un color familiar, que lo había arrastrado desde que naciera. Le parecía que ese paisaje le era conocido, hasta que de pronto sintió que dejaban las aguas. Los pasos firmes del Teyú Yaguá treparon las barrancas del Uruguay y lo llevaron lentamente hasta aquel viejo lapacho, donde lo estaba esperando la Melchora Caburú.” (4ta Parte, Cap. IV, 219)

La trama descriptiva adquiere esencial importancia debido a que demuestra la memoria colectiva de una región caracterizada por la diversidad cultural forjadora de la identidad misionera.

El último pensamiento de Andresito, guerrero de la región, fue para Melchora confirmando el matiz romántico de la historia y colocando a este personaje idealizado en muchas oportunidades, en el lugar de hombre real. Vuelve a manifestarse la conexión entre los espacios públicos y los privados, el pensamiento nómada que articula la vida y la muerte.

La voz femenina, la voz silenciada

La mujer, silenciosa por tradición, se manifiesta en la obra mediante el lenguaje que delimita un espacio de construcción y manipulación de poder; representando así un contradiscurso (heteronomía) que a su vez es una forma de resistencia frente al discurso hegemónico. En este sentido, la inclusión del personaje femenino cumpliendo un rol esencial en esta historia de luchas justificadas, por los deseos de lograr la independencia de una nación emergente; reivindica a la mujer como sujeto social:

“En medio del tumulto él alcanzó a verla sosteniendo un cuerno de pólvora recargando fusiles junto a uno de los ventanales y se le acercó:

-Esta va a ser muy difícil, los hombres ya están hablando de rendirse.

-Podemos resistir, pero no por mucho tiempo Comandante.

-Tal vez ya no tengamos otra oportunidad. Voy a pedirle de nuevo que se case conmigo, antes de que pase algo que pudiera impedirlo.” (LAVALLE, ob.cit.: 130)

Melchora acompaña al Comandante Andresito en circunstancias límites como la expuesta en la anterior cita, así se pone de manifiesto el carácter guerrero de la mujer que no solo es conducida por un ideal de nación libre, sino también por el amor que siente hacia Andresito.

La voz femenina puede interpretarse como un contradiscurso dentro de la novela. Según Angenot el contradiscurso debe buscarse en la periferia, ya que este encuentra lugar allí donde puede emerger la resistencia, donde encuentran cauce los antagonismos que se debaten y baten contra los sectores centrales, cuya legitimidad ha sido consagrada por el discurso social.

Melchora, desde la periferia discursiva (en tanto mujer del Siglo XIX), y sin salirse de los márgenes, (ya que es producto de su época) utiliza con énfasis la función

apelativa del lenguaje en relación a la figura de Andresito y logra ser considerada por el universo socio discursivo masculino.

Expresa su parecer sobre la situación de la mujer en su lucha por lograr la anhelada libertad, refuta a otros personajes acerca de cómo conciben la figura y función de la mujer, apela a su héroe y trata de influir en sus decisiones. Vocifera de forma sutil contra el aparato de poder sustentado en los discursos hegemónicos (masculinos), por ejemplo cuando contradice la percepción de Andresito con respecto a Mexías, su secretario.

“- Mexías lo hizo encarcelar con una orden firmada por usted anoche y ahora les pide un rescate para liberarlo.

- Debe estar equivocada, yo no firmé eso.

- Seguramente lo habrá hecho bebiendo con ese hombre.

-Se dio vuelta y no volvió a hablarle” (LAVALLE, ob.cit.: 184)

El fragmento precedente deja entrever a una Melchora que expone la personalidad vil de Mexías a través de la alusión a ciertas actitudes negativas demostradas por el personaje, pero que no son percibidas como tales por Andresito. Mexías es el hombre que se encarga de fracturar la relación entre Melchora y el Comandante.

Desplazamiento del género femenino en la ficción literaria

El personaje femenino en Andresito y la Melchora

El escritor misionero Jorge Luis Lavallo publica en el año 2007 la novela “*Andresito y la Melchora. La historia de un amor en guerra*”, cuyo referente es la vida del héroe local Andrés Guacurarí. Esta producción resulta de gran valor para reflexionar sobre el proceso de liberación de la Nación Argentina y los nombres propios que lo sustentaron.

El presente trabajo está planteado desde los parámetros propuestos por Foucault acerca del “Poder”, la conceptualización de “Margen” desde la perspectiva de Nicolás Rosa, y la idea de “Contra-discurso” proporcionada por Marc Angenot. Se propone indagar en la construcción discursiva del personaje femenino Melchora y reconocer algunos de los procedimientos empleados para el desarrollo de la problemática de la identidad de la mujer de esa época.

Una mujer con lenguaje propio

La mujer, silenciosa por tradición, se manifiesta en la obra mediante el lenguaje que delimita un espacio de construcción y manipulación de poder; representando así un contra-discurso (heteronomía) que a su vez es una forma de resistencia frente al discurso hegemónico. En este sentido, la inclusión del personaje femenino cumpliendo un rol esencial en esta historia de luchas justificadas, por los deseos de lograr la independencia de una nación emergente; reivindica a la mujer como sujeto social:

“En medio del tumulto él alcanzó a verla sosteniendo un cuerno de pólvora recargando fusiles junto a uno de los ventanales y se le acercó:

-Esta va a ser muy difícil, los hombres ya están hablando de rendirse.

-Podemos resistir, pero no por mucho tiempo Comandante.

-Tal vez ya no tengamos otra oportunidad. Voy a pedirle de nuevo que se case conmigo, antes de que pase algo que pudiera impedirlo.” (LAVALLE, ob.cit.: 130)

Melchora acompaña al Comandante Andresito en circunstancias límites como la reflejada en la anterior cita, así se pone de manifiesto el carácter guerrero de la mujer que no solo es conducida por un ideal de nación libre, sino también por el amor que siente hacia Andresito y que le es correspondido.

La voz femenina puede interpretarse como un contradiscurso dentro de la novela. Según Angenot el contra-discurso debe buscarse en la periferia, ya que este encuentra lugar allí donde puede emerger la resistencia, donde encuentran cauce los antagonismos que se debaten y baten contra los sectores centrales, cuya legitimidad ha sido consagrada por el discurso social.

Melchora, desde la periferia discursiva (en tanto mujer del Siglo XIX), y sin salirse de los márgenes, (ya que es producto de su época) utiliza con énfasis la función apelativa del lenguaje en relación a la figura de Andresito y logra ser considerada por el universo socio discursivo masculino.

Expresa su parecer sobre la situación de la mujer en su lucha por lograr la anhelada libertad, refuta a otros personajes acerca de cómo conciben la figura y función de la mujer, apela a su héroe y trata de influir en sus decisiones. Vocifera de forma sutil contra el aparato de poder sustentado en los discursos hegemónicos (masculinos), por ejemplo cuando contradice la percepción de Andresito con respecto a Mexías, su secretario.

“- Mexías lo hizo encarcelar con una orden firmada por usted anoche y ahora les pide un rescate para liberarlo.

- Debe estar equivocada, yo no firmé eso.

- Seguramente lo habrá hecho bebiendo con ese hombre.

-Se dio vuelta y no volvió a hablarle” (LAVALLE, ob.cit.: 184)

El fragmento precedente deja entrever a una Melchora que expone la personalidad vil de Mexías a través de la alusión a ciertas actitudes negativas demostradas por el personaje, pero que no son percibidas como tales por Andresito. Mexías es el hombre que se encarga de fracturar la relación entre Melchora y el Comandante.

La representación literaria de lo femenino

El campo literario considerado a su vez “institución” legitimada y legitimadora de discursos, abarca el espacio de lo social, lo delimita y al hacerlo lo crea, lo organiza y lo instituye como Ley al imponerle su modo de funcionamiento. Entonces proponemos, siguiendo a Nicolás Rosa, que la escritura de la novela que nos convoca se ubica en los márgenes del discurso literario ya que resignifica la figura de la mujer en la lucha por la independencia, junto a la del Comandante Andresito como exponente de la revolución, configurándose ambos como modelos de resistencia.

Al referirnos a “margen” lo entendemos como la exterioridad de principio de la institución, pero al mismo tiempo debemos tener en cuenta la ideología que atraviesa todo discurso, y que una ideología del centro en general coincide con el Poder (que siempre consintió la superioridad de los varones), y el intento de substituirlo por el margen que trae una nueva ideología proveniente de la Periferia, establece una relación de complicidad.

El Poder (en este caso relacionado al espacio que ocupa el género masculino en el cronotopo novelesco) alimenta al margen, y la periferia (vinculada a lo femenino) alimenta al centro.

Estas consideraciones nos llevan a retomar las ideas de Foucault sobre el Poder, este comprende “la multiplicidad de las relaciones de fuerza inmanentes y propias del dominio en que se ejercen y que son constitutivas de su organización” (FOUCAULT, 1983: 174). En el siguiente fragmento el “poder” de Melchora sobre el otro, se hace evidente cuando Andresito no puede mirarla a los ojos:

“Ella lo miraba escondiendo una sonrisa, fingiendo que atendía sus palabras, pero permanecía absorta tratando de ver en esos ojos que regían su mirada, lo que él no se atrevía a expresar.

-Ahora vamos a estar unos días nomás en Concepción, quiero organizar una fábrica de pólvora, pero después quiero que se venga conmigo para Candelaria a instalar el cuartel ahí. Va a ser peligroso porque los paraguayos todavía no desistieron.

-No tengo miedo, si es esa su duda.” (LAVALLE, ob.cit.: 64)

Históricamente la mujer en la sociedad ocupó siempre un lugar marginal, ya que la toma de decisiones y el derecho a la libertad fueron cuestiones masculinas, sin embargo Foucault respecto a este tema dice que “el poder se ejerce a partir de innumerables puntos, y en el juego de relaciones móviles y no igualitarias”; por ello el protagonismo de la mujer que se hace explícito desde el título de la novela, constituye una forma de resistencia.

Entonces, la elección de incluir lo femenino con su correlato amoroso en un texto literario que roza lo histórico, puede considerarse una táctica escritural o estrategia del débil, que como tal busca espacios intersticiales por donde se pueda “filtrar” la crítica que mostrará las falencias del aparato de poder. Melchora se ubica en la periferia del discurso y desde allí ataca al centro, pero sin salirse de las fronteras permitidas.

Melchora, varias mujeres en una

La visión del narrador es panorámica, se encarga de repasar los diferentes momentos que atraviesa Melchora, sin embargo destacamos su faceta de mujer-amante, mujer-guerrera; distintos enunciados resumen las circunstancias:

“Melchora lo rodeaba con sus brazos mientras él contemplaba encenderse las fogatas de las guardias portuguesas junto al Uruguay y pensaba en silencio los planes que había elaborado el Protector.” (LAVALLE, ob.cit.: 73)

El procedimiento que debemos destacar en la construcción del personaje, es la relevancia que tiene la explicitación de ciertos pensamientos mediante la voz de un narrador omnisciente, éstos surgen a medida que se desarrolla la narración y funcionan como disparadores de ideas y nexos entre las partes:

“Ella lo miraba como desde un sitio lejano, al que no podía acceder, en ese momento sus ojos estaban viendo un lugar que no era ese cuarto, dónde todavía las velas dibujaban sombras en la pared. Pero la oscuridad los arrastró a esos momentos en que Melchora sabía que él era solamente suyo, porque podía conducirlo a lugares donde la guerra nunca lo llevaría.” (LAVALLE, ob.cit.: 120)

El amor entre los protagonistas se visibiliza con características mágicas, ella sabe todo lo que siente y piensa Andresito, no hace falta más que el silencio para entenderse.

La alusión a lo sexual, constituye también una parte de ese universo amoroso-mágico que destaca en Melchora la faceta de mujer-amante.

La mujer guerrera es la que lucha a la par del héroe y la que también lo espera, lo piensa y lo recuerda desde la distancia, segura de sus sentimientos y de la victoria de una lucha justa que involucra los intereses de un colectivo.

La condición dual

Se critica la conciencia patriarcal arraigada y constitutiva de nuestra nación, para sugerir a partir de la construcción narrativa de Melchora la idea de una naturaleza dual, característica del ser humano. Esta se refiere a la presencia de una tensión entre el ser y el deber ser femenino marcado socialmente, paradójicamente tal condición reivindica la existencia de la diferencia sexual como categoría estructuradora de la experiencia por un lado y de la producción de sentido por otro.

Es pertinente destacar que la ideología manifiesta en el personaje femenino, a pesar de que se trata de una crítica desplegada a los sistemas dominantes de la época por el trato discriminatorio hacia la mujer en ciertos ámbitos, propone dejar de lado todo resentimiento y destaca el cambio producido en el imaginario con respecto a la mujer en tanto sujeto social.

El título del texto es literal, indica un espacio público y uno privado dentro de la narración, el primero relacionado a los avatares de la guerra y el segundo a los lazos afectivos entre Melchora y Andresito.

La voz del relato, a través de reflexiones y ejemplos, deja en claro que los varones contaron históricamente con beneficios que les fueron negados a las mujeres, limitando así sus posibilidades, gracias a este procedimiento podemos llegar a construir un esquema de las modificaciones que las relaciones de fuerza, por su propio juego implican:

“- ¿Pero vos sos una dama honorable?

Melchora se puso roja de rabia.

-Seguramente lo seré más que UD., que anda dejando hijos por todas partes mientras estoy ausente.

-Andresito montó en cólera, los gritos atravesaban las paredes y las puertas.

-Se atreve a dudar de mi honor y anda de baile en baile durante mi ausencia. Para hacerme callar inventa una historia de un hijo que no conozco.” (LAVALLE, ob.cit.: 192)

Ella responde a las acusaciones que enuncia el Comandante, no se calla porque sabe que su poder está en el discurso, no acepta ser más una de las voces silenciadas de su tiempo.

Conclusión

Para concluir, la construcción narrativa del personaje de Melchora concientiza al lector sobre la complejidad del camino recorrido por la mujer en su constitución como tal y sobre todo como ser humano en el contexto de una nación emergente.

Ella expresa la necesidad de ser sujeto de su propia voz, plantea la existencia de una naturaleza dual en el ser humano, entendiéndola como la presencia de una tensión entre el ser y el deber ser marcado socialmente, al mismo tiempo reivindica la existencia

de la diferencia sexual como categoría estructuradora de la experiencia por un lado y de la producción de sentido por otro.

Al considerar que el poder está en todas partes y que también en todas partes está la resistencia, se manifiesta el entramado que sustenta la noción de masculino-femenino y de las relaciones que de ellos derivan.

Relatos sencillos de Olga Zamboni

La nomadicidad siempre a formado parte de la historia humana, su complemento es la sedentariedad que vincula identidad y raíces, esta nomadicidad adquirió la forma de diferentes tipos de desplazamientos, dando lugar a nuevas cartografías como, por ejemplo, la literatura que narra el desplazamiento.

En estos relatos, la autora nos muestra una semiosfera definida por el multiculturalismo y el plurilinguismo, de ellos hemos seleccionado el texto “Hideaki” por su significatividad emotiva y su poder de síntesis de aspectos que hacen a la identidad de la gente del interior de Misiones.

La escritora se nutre de los relatos orales que habitan la memoria colectiva, para la construcción narrativa de sus personajes, imitando a las personas reales con sus modos y problemas.

Se trata de definir la identidad narrativa como parte de una crisis que surge de las interrelaciones entre comunidades, el resultado de esta es la confrontación entre lenguas, historias y geografías. Las comunidades se unen por la memoria que expresa la diferencia.

No debemos entender el desplazamiento desde afuera si no desde adentro, porque en este último se manifiestan las condiciones de marginalidad latentes en los países periféricos.

El tiempo propio del recuerdo es el presente, como lo expresó una vez Deleuze, en el presente de la escritura el recuerdo cobra vida, en la voz del narrador que articula los sucesos y así los semiotiza alejándolos de la muerte, es decir, del olvido.

Como dijimos, el testimonio oral nutre la literatura actual y la vuelve más verosímil y ficcionalmente reveladora, tal es el caso de las voces en los relatos sencillos:

“El hijo le había salido a María japonésito puro, su nombre ya lo decía y su aspecto lo confirmaba. En realidad, en los tres había ganado la sangre

oriental presente en los ojos oblicuos, detalle que especialmente en la nena llamaba la atención, la hacía parecer exótica...” (69)

La frontera entre lo privado y lo público se vuelve difusa, el tiempo es preciso, indeterminado o ambos a la vez, la idea del espacio íntimo, seductor, no se reduce a los sentimientos compartidos.

“Un día Hideaki faltó y al siguiente también. Esa semana les tocaba a los mayores izar la bandera de modo que no se notó mucho su ausencia; no obstante, Dora pensó en llegarse hasta la casa a charlar con María y ver qué pasaba. No fue necesario”. (72)

La madre de Hideaki había muerto como consecuencia de una picadura de víbora, el padre del niño, al ser de otro lugar no manejaba bien la lengua por lo que decide comunicar lo sucedido a la maestra en forma de nota escrita formal.

La diferencia, producto del desplazamiento violento, en muchos casos, es lo que nos une, la “diasporización cultural” es lo que inscribe en el territorio.

Conclusiones

Si consideramos lo dicho hasta aquí, podemos ubicar en la actualidad una literatura del desplazamiento que incluiría los textos en los que de una u otra manera se hace presente la temática del desplazado, no solo en un sentido de traslado espacial, geográfico, sino en otras direcciones. (Desplazamientos de estados de la subjetividad, desplazamientos sociales, históricos, culturales, etc.)

La ficción literaria articula las ideas de región, nación y mundo, tradición y modernización, Internet y globalización. Esta literatura visibiliza una realidad: cuando hablamos de cultura misionera es conveniente hacerlo en plural y así reconocer en el discurso literario todas las formas de ser, la migración textual hace a la construcción de la identidad.

Para concluir, la construcción narrativa del personaje de Melchora concientiza al lector sobre la complejidad del camino recorrido por la mujer en su constitución como tal y sobre todo como ser humano en el contexto de una nación emergente.

Ella expresa la necesidad de ser sujeto de su propia voz, plantea la existencia de una naturaleza dual en el ser humano, entendiéndola como la presencia de una tensión entre el ser y el deber ser marcado socialmente, al mismo tiempo reivindica la existencia de la diferencia sexual como categoría estructuradora de la experiencia por un lado y de la producción de sentido por otro.

Al considerar que el poder está en todas partes y que también en todas partes está la resistencia, se manifiesta el entramado que sustenta la noción de masculino-femenino y de las relaciones que de ellos derivan.

Bibliografía

Angenot, Marc: *Los Discursos Sociales*. Universidad de Córdoba. s/f.

Foucault, Michel (2002): *Historia de la Sexualidad*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores.

Foucault, Michel (1983): “Método” en *El discurso del Poder*. Buenos Aires, ED. Folios.

Rosa, Nicolás (1997): *La Lengua del Ausente*. Buenos Aires, Editorial Biblos.

Lavalle, Jorge Luis (2007): *Andresito y la Melchora. La Historia de un Amor en Guerra*. Posadas, Creativa.

CAPÍTULO 7

Distintas formas de transgresión desde la región misionera

por Débora Mojsieczuk

Introducción

En una región en la que aún no se definen las fronteras culturales, lingüísticas, sociales que la separa de los otros, la literatura se convierte en un medio de transgresión para distintos autores. La transgresión es entendida como un desacato a la orden preexistente a lo determinado por un poder oficial en lo que concierne a lo político, lo literario o lo social o a estos tres simultáneamente. Así se encuentra en la región misionera a dos autores que transgreden con sus obras publicadas. Ellos son: Rosita Escalada Salvo, con su novela *“Paíto”* y Alberto Szretter, con su obra poesías panfletarias titulada *“Panfletos en la Noche y Antología Final”*.

En cuanto a *“Paíto”*, la transgresión se hace manifiesta en la elección del espacio donde tienen lugar los distintos hechos: un espacio de la periferia en el que los personajes son marginales. Ese espacio geográfico es marginal en cuanto a lo sociocultural, lo económico y lo educativo: costumbres que llevan a que los niños desde muy pequeños trabajen a fin de aportar dinero para conseguir la comida, sin asistir nunca al colegio, sin poder desarrollar todas sus competencias lingüísticas y comunicativas, por lo tanto, destinados por siempre a una vida marginal, que necesita de la asistencia del Estado para sobrevivir. Este espacio elegido por la autora es verosímil al espacio real que se observa. Implícitamente, se puede percibir en la lectura que estos sucesos narrados –verosímiles y posibles- son la consecuencia de la mala administración del poder político, que a pesar de las “ayudas sociales” no puede erradicar el hambre, el analfabetismo, la desocupación, el acceso denegado a una vida digna.

En lo que respecta a *“Panfletos en la Noche y Antología Final”*, la transgresión reside en no acatar la orden que prohibía la publicación de cualquier texto ideológico que manifestara su disconformidad con el gobierno, en ese entonces el gobierno militar que estuvo a cargo de la administración del Estado desde 1976 hasta 1983. Si bien la obra no fue publicada en ese periodo, sí circularon distintos textos a los que el autor denominó “poesías panfletarias”. En esa denominación también vemos la transgresión en la elección del género literario: la fusión de un género perteneciente al canon literario

(la poesía) y otro que es marginal (el panfleto). En ellos, el poeta expresará su opinión en lo que concierne a los distintos acontecimientos tanto locales como universales.

En ambas obras, lo periférico pasa a ocupar el centro de atención de los autores, así como de los lectores quienes pueden percibir la preocupación de los mismos por los hechos que obligan al sujeto social a vivir sin dignidad, sin derecho a disfrutar de la libertad. El otro punto en común es que, literariamente, subyace implícita la ideología de cada autor respecto a los acontecimientos sociales, culturales e históricos que tienen su lugar dentro de los límites de la región. En ambos textos literarios, los administradores de turno del Estado tienen una gran responsabilidad por lo que le sucede a cada sujeto social.

La transgresión de la autora en la elección del espacio y del personaje protagonista en *Paíto* de Rosita Escalada Salvo

En la novela de la autora misionera Rosita Escalada Salvo, la transgresión se produce al elegir como escenario de representación de los hechos relatados en el texto, un espacio periférico en donde el personaje central, Paíto, es un niño nacido y criado en los márgenes: excluido social y educativamente. Éste se convierte en el antihéroe de la novela que, gracias a los consejos de otros personajes que lo rodean y al estilo de vida que lleva (pero que no anhela), decide cambiar el rumbo de la misma y romper con los paradigmas que, socialmente, lo destinaban a ser parte de la marginalidad. Para ello debe comenzar por descubrir el enigma de su identidad: conocer a su madre, quien lo deja al cuidado de su abuelo y viaja a Buenos Aires sólo deja la promesa de volver a buscarlo. Ella es la única que puede descifrar el enigma de su identidad, ya que sabe la respuesta.

La autora elige como subgénero la biografía, en la que detalla los sucesos que conducen al niño protagonista a decidir quién quiere ser, cómo debe ser, a pensar en qué cosas necesita aprender, a buscar sus orígenes para la reconstrucción de su propia identidad. La escritora es la que de los sujetos sociales reales, copia los rasgos que despiertan su atención y construye su carácter. Este personaje es verosímil a los sujetos reales de la región misionera, pero no exactamente parecido. Aunque vive los mismos acontecimientos, la autora hace que su personaje actúe de manera diferente, como una posible manera de actuar en la vida social real y es esa manera la que transmite al lector:

la lucha de un sujeto marginal por salir de la pobreza (llámese económica, política, social, educativa, espiritual, etcétera) eligiendo el camino del trabajo arduo.

Los acontecimientos se dan en un espacio en el que conviven sujetos marginados por la sociedad: los otros. El espacio, definido por Michel De Certeau, es “(...) un cruzamiento de movilidades (...) animado por el conjunto de movilidades que ahí se despliegan (...). Es el efecto producido por las operaciones que lo orientan, lo circunstancian, lo temporalizan y lo llevan a funcionar como una unidad polivalente de progresos conflictuales o de proximidades contractuales”²⁸. Es decir, el espacio es donde los personajes interactúan entre sí, se interrelacionan, donde surgen constantes conflictos y resoluciones para los mismos, donde el tiempo es medido, pasa y deja huellas imborrables en los individuos. A este espacio pertenece Paíto, allí empieza a vivir una vida donde todo falta: sus padres, la comida, protección, educación.

El espacio configurado por Rosita Escalada Salvo en la novela, es una representación literaria de los barrios existentes en la ciudad de Posadas, Misiones. Comienza la historia con el nombre de un barrio conocido como Villa Refugio. El mismo se encuentra en cercanías de la costanera posadeña, que limita con la ciudad de Encarnación, Paraguay. Allí cerca se encuentra el Parque Paraguayo del que se hace referencia en la obra. Villa Refugio marca el comienzo de la historia, el nacimiento de un niño al que la vida no se le presenta fácil. Las dificultades o complicaciones aparecen aún antes del nacimiento: “La mañana en que nació Paíto (...) la mamá, que vivía en Villa Refugio –entre la Capilla y la costa- pegó un grito y se agarró la panza. (...) No hubo tiempo de llevarla al hospital, y allí nomás nació, ayudada por la comadrona que ya estaba ducha en los partos precipitados (...)”²⁹. Su supuesto padre, don Casiano, no estuvo puesto que estaba haciendo “changas” en Corrientes.

Este espacio geográfico y el tiempo de los hechos son verosímiles a algunos acontecimientos reales que tuvieron lugar en la ciudad de Posadas, Misiones. Se cree que los mismos influyeron en la autora, pues están representados en el escenario y en la historia literaria (ficcional), a saber: las consecutivas inundaciones en los barrios cercanos al Río Paraná, las reubicaciones en barrios más lejanos al centro (los damnificados del barrio Yacyretá), el clientelismo o planes sociales del Estado a los que menos tienen sin sacarlos nunca de la pobreza en la que viven, el trabajo infantil, el analfabetismo, la indigencia, la desprotección social, los marginados, la cultura, entre

²⁸ De Certeau, 2000.

²⁹ *Paíto*, 11. (Se citará así a la novela de la autora ESCALADA SALVO, Rosita. Paíto.)

otros. Este espacio configurado por la autora en un tiempo de la actualidad, presenta uno de los mundos posibles en la realidad: el no deseado.

Junto al espacio geográfico y temporal surge también el espacio social, por eso, en esta representación ficticia del o los sitios compartidos, existen protagonistas: los distintos personajes. Éstos llevan impresas las marcas de donde habitan y todas sus acciones realizadas por los mismos están determinadas por el espacio en el ocurre la historia. Puede reflejarse la vida social a través de varios ejemplos de la obra. Así, escribe la autora: “La madre lo alimentó como pudo y como pudo lo crió. Cuando iba a trabajar, como sirvienta en las casas del barrio aristocrático que quedaba ahí nomás, cruzando la plazoleta, lo envolvía en trapos y quedaba al cuidado de Dominga la Renga, experta en críos, ya que tuvo once chicos, aunque algunos se habían muerto al nacer”³⁰. Aquí aparece la división de los sectores sociales: los del barrio aristocrático y los otros, los marginados. La frontera entre ambos barrios es una plazoleta la cual marca las costumbres distintas a pesar de que ambas son parte de una misma ciudad. Esa frontera sirve para diferenciar cada uno de los espacios, así como sus prácticas culturales, las que diferencian a los unos de los otros.

De cada lado de la plazoleta se viven historias diferentes. La historia que elige contar la autora en la voz del narrador es la que sucede en el lado marginal, donde falta todo o casi todo cuando se hace referencia a las necesidades básicas como alimentarse o tener vestimenta: “...lo envolvió con unos trapos...” o “...sólo le daba un tecito dulce, en todo el día, para que no llorara tanto. Y como se estaba quedando flaquito, flaquito, comenzaron a darle reviro”^{31,32}. Trapos en lugar de ropa, tecito dulce en lugar de leche y una vecina del barrio en lugar de su madre. La infancia de Paíto comenzaba de ese modo. La ropa le faltaba, pero los otros dos factores eran los más importantes: por un lado, la leche en el periodo del crecimiento y desarrollo de un niño y, por el otro, el cuidado y amor que podría propiciarle su madre. Comenzaba una infancia llena de carencias sucesivas.

Del lado de los otros, culturalmente, estos individuos que habitan el territorio marginado, comparten costumbres, creencias y distintas prácticas: “Otra vez en manos de Ña Francisca, la médica, quien le frotó la cabeza con caña, alcanfor y tabaco negro.

³⁰ *Paíto*, 15.

³¹ La autora escribe la definición de Reviro a pie de página. Lo define así: comida típica de harina con grasa, sal y agua.

³² *Paíto*, 23.

Casi lo asfixia. Finalmente le tiró el cuerito³³, porque estaba empachado. Eso lo supo la curandera después de medirle^{34,35}. Las distintas prácticas realizadas por Ña Francisca y aceptadas por quienes comparten el mismo espacio, forman parte de la creencia popular de la región, que están relacionadas con la creencia y no con la ciencia: medir el empacho y estirar el cuerito. Ambas son prácticas que tienen su propio ritual, por eso no las puede llevar a cabo cualquiera. Sin embargo, aunque una de estas “curas” fue realizada por la curandera (a quien todos conocen como “la médica del caserío”), según lo expresa el narrador, Paíto casi muere asfixiado. Los riesgos que se corren de este lado son fatales: la muerte siempre ronda alrededor de Paíto.

A diferencia de otros personajes y de otras historias, Paíto es la representación literaria de un niño que sobrevive a los avatares de la vida, a circunstancias en las que se encuentra cerca de la muerte o las constantes internaciones en el hospital, al dolor que le produce la pérdida de sus seres queridos, ya sea por la distancia geográfica (en el caso de su madre), por la muerte (en el caso de su abuelo) o por la pobreza (como le sucede con su tía). Para lograr una expresión más representativa de la región misionera, la autora configura al narrador y el lenguaje que utilizará en la narración de la historia para presentar los distintos sucesos que debe afrontar el niño. El lenguaje utilizado por el narrador es un lenguaje sencillo mediante el cual se conoce el habla de un niño misionero. Son pocas las veces en las que se introduce en el texto la voz de Paíto; el discurso más amplio es el del narrador. Presenta el uso regional y coloquial de la lengua de la cual hace uso. De esta manera, se posiciona no sólo como conocedor de esta forma particular de hablar sino como uno más de la región.

El decir del narrador se confunde con el habla del niño: “A veces Paíto soñaba con su mamá, que venía a buscarlo. Pero cuando despertaba, no podía recordar su cara. (...) A la escuela le tenía un poco de miedo porque los chicos le iban a decir piojento”³⁶. Así, queda manifiesto el conocimiento que el narrador tiene del personaje, de sus sueños, sus deseos, sus miedos, sus sentimientos, mostrándose como conocedor del mundo privado del niño. El narrador relata el crecimiento paulatino del niño, sus aventuras y sus pesares, es como si lo acompañara en el transcurso de su vida registrando sus recorridos y aquellos acontecimientos donde siempre se salva. También es testigo de que los

³³ También define la frase “le tiró el cuerito”: se hace con ceniza, una cruz en la frente del enfermo y posteriormente se estira la piel de la columna vertebral sobre la cintura.

³⁴ A “medir el empacho” lo define de la siguiente manera: se aplica una cinta en la boca del estómago y se mide hasta donde llega el empacho, mientras se reza una oración.

³⁵ *Paíto*, 23.

³⁶ *Paíto*, 23.

momentos en los que le toca sufrir, porque no logra retener o salvar a las personas que conoce y quiere. De a poco, pierde o se aleja de las personas que estaban cerca: su mamá, su abuelo, su tía, el turco, Cristina.

El narrador expresa palabras que son modismos de la región misionera. Cuando enuncia estos términos como “vencedura”, “mal de ojo”, “alteración”, “pindó”, “Añá membuí” entre otros tantos, la autora no da por sabido su significado, sino que define los mismos, los traduce a pie de página para que el lector pueda interpretar el significado y el sentido que intenta transmitir. De este modo, la autora cumple la función de filtro traductor entre el texto (o el narrador) y el lector, puesto que presupone que el lector, de acuerdo a la región a la que pertenezca, tendrá o no conocimiento de vocablos que corresponden a esta región.

Muchos de estos términos son palabras que provienen de la lengua guaraní. Al ser traducidas al español, la autora brinda al lector la posibilidad de atribuirle significación a los enunciados pronunciados. Algunos de estos términos definidos tienen que ver con personajes legendarios, por ejemplo el Lobizón, del que la autora dice: “La creencia popular dice que el séptimo hijo varón se convierte en perro-lobo, las noches –viernes-de luna llena”³⁷. El tema es introducido por el narrador cuando hace un comentario acerca de lo que aconsejó Boitín el ladrillero a Paíto: “Yo si tuviera más ventas te podría contratar, pero con la familia basta”. A esto, agrega el narrador: “¡Cómo no iba a bastar! Siete hijos de los cuales seis eran varones. Menos mal, que si no, el séptimo era lobizón. Eso comentaban las comadres del lugar”³⁸.

En el transcurso del relato, el narrador cede el espacio para que se escuchen las voces de otros personajes: “-¿Qué te vendo, patroncito? ¿No queré’ para tu chipa, harina de maí recién molidito?”³⁹. El habla de este personaje que no tiene nombre en el texto literario, se asemeja al habla real de las vendedoras de la Placita, un espacio al que el narrador define como: “Otro mundo. Submundo. Con leyes propias y propios reglamentos de solidaridad. Donde la convivencia era respetada sin discusión; donde los chismes corrían de boca en boca, pero en voz baja, sin ofender a nadie; donde lo que menos había era higiene o medidas de seguridad (...)”⁴⁰. En este sitio es donde los posadeños van a comprar distintos productos (frutas, verduras, ropa, electrodomésticos, entre otros) a un precio mucho más económico y accesible.

³⁷ Paíto, 35.

³⁸ *Ídem*.

³⁹ Paíto, 46.

⁴⁰ *Ídem*.

Paíto puede definirse como un pícaro, un lazarillo, teniendo en cuenta que desde pequeño comenzó a trabajar para poder comer, no tenía padre y su madre se había marchado sin hacerse responsable de él. También es similar la historia porque cambiaba de tutores así como Lázaro cambiaba de amos. Ambos personajes se caracterizan por las sucesivas discontinuidades en la continuidad de la sociedad en la que viven. Quedan relegados al margen, al olvido, a buscar su camino y enfrentarse a su propia suerte. Sin embargo, algo diferencia a Paíto de Lázaro y es que había en su interior ansias por superarse, por ser diferente, deseos de no terminar siendo un vándalo. Por eso, cuando recogía cosas aún útiles del basurero, estaba eligiendo seguir su propio camino sin importar lo que digan los otros.

El narrador cuenta acerca de Paíto: “A los diez años, Paíto se encontró con que no tenía ni padres, ni casa, ni trabajo. Tampoco tenía educación, una religión, ni obra social. Pero de eso no era consciente”⁴¹. No era ni debería ser consciente de sus carencias porque era un niño. Sin embargo, dejaba la niñez de lado e iba actuando como un adulto: cuando se quedaba sin trabajo, salía a buscarlo. Así había sido educado desde sus más recientes años: “todos tenían que aportar para la olla, sin importar su edad”. Cuando fue a pedir empleo como canillita en la Planta del Diario, casi no creyeron que tenía diez años. Le pidieron que comiera más, sin embargo, el problema estaba en que no comía todos los días. Grandes problemas irresueltos hasta que conoce al turco quien le proporciona la vestimenta, su casa y los consejos útiles para desarrollarse como un hombre de bien.

A medida que pasa el tiempo, Paíto se iniciará en la práctica discursiva posicionándose en un sitio desde el que verá el mundo desde otra perspectiva, diferente a la visión que tienen los que lo rodean. El primer paso fue reconocer, mientras trabajaba en un basural, que no quería llevar esa clase de vida para siempre; quería llegar al más allá, a un espacio que existía pero al que no pertenecía. En el basural su tarea consistía en recoger entre los desperdicios los elementos que le fueran útiles para ser vendidos y con el dinero obtenido poder aportar algo para la olla, según le decía su tía, quien era la nueva tutora responsable del niño.

Este niño construía su propia identidad, sus caracteres individuales dentro de la colectividad que habitaba el margen de la región. En el basurero, mientras trabajaba para ayudar a su tía, Paíto aprovechaba para juntar libros y revistas para él. Aunque

⁴¹ *Paíto*, 35.

había juguetes en el basural, no despertaban su curiosidad. El narrador relata: "...las revistas, con sus fotos de otros lugares, de muebles, de ropas, de artefactos modernos, lo fascinaban. Y los libros, con todas esas letras que no podía leer, le hacían imaginar un mundo distinto; un mundo al que, alguna vez, él entraría. De eso estaba seguro. Alguna vez..."⁴². En su conciencia ya identificaba de dónde provenía la carencia que lo rodeaba: "Eso no es para nosotros" – le decía su tía- y esa creencia del ser marginal era el impedimento para pertenecer al mundo con el que no sólo soñaba, sino que tenía la plena seguridad de pertenecer a él.

Su práctica discursiva y su interrelación con los demás comienzan cuando se muda con Don Ismael, conocido como el turco. Éste le brindó las enseñanzas que le corresponderían a un padre o a una madre: el aseo, la honradez, el ahorro, la importancia de saber leer y escribir. Con el turco tenían largas charlas en las que Paíto contaba sus secretos más íntimos. Ante estas manifestaciones de su interior, el padrino le expresaba: "-Pero no te apures. Todo tiene que ser a su debido tiempo y cuando se den las circunstancias. Y sobre todo, cuidate. Por un momento que pierdas la cabeza, podés pagar muy caro"⁴³. El narrador no explicita los dos secretos que cuenta Paíto, pero uno de ellos tiene que ver con el descubrimiento de Cristina, una niña de su edad que no pertenecía a los márgenes, con quien dialogaba muchísimo tiempo, siempre y cuando la madre de ella no estuviera en la casa, ya que prohibía que alguien como Paíto se acercara a su hija.

Desde el momento en que conoce a Cristina, Paíto dejará de enunciarse como "yo, Paíto" y comenzará, desde allí, a enunciarse como "(yo), José", su nombre de pila. El narrador lo define así: "...desde el descubrimiento del amor era José. Con un destino que enfrentar, con un porvenir y metas claras que habrían de cumplirse porque así lo había decidido"⁴⁴. Esa expresión del "(yo), José" no es inocente en el relato, puesto que el personaje comenzará a buscar sus orígenes a fin de definir su identidad: él se siente un extraño al no conocer su propia historia. Desde allí, nace el deseo de trascender, de superarse en la vida y de responder los interrogantes que surgen desde su interior.

Una de las cosas que tienen que ver con la superación individual y con la respuesta a interrogantes está relacionada a la educación. Al recibir una carta de Cristina, se siente en aprietos porque, si bien sabe leer, no sabe a escribir: "Pudo leerla

⁴² Paíto, 30.

⁴³ Paíto, 43.

⁴⁴ Paíto, 78.

totalmente, pero no contestarla. Primero, ¿cómo hacía para escribir? Nunca le había dado importancia a la escritura, total, sabía firmar, que era lo que valía. Pero escribir... qué difícil dibujar todas esas letras. ¿Y cómo se hacía para escribir sin errores? (...) Fue entonces cuando se dio cuenta de que había llegado la hora de tomar decisiones. Ya no era un niño y su futuro dependía de él y de lo que hiciera”⁴⁵. Paíto pudo ver y comprender su propia realidad en la vida, así como reconocer lo que le faltaba. Según el relato del narrador, el personaje es consciente de que sólo él puede cambiar su destino eligiendo el rumbo a seguir.

La autora elige un final no acabado, en parte triste, porque su elección es ir en búsqueda de su madre y de trabajo a Buenos Aires, con una meta más: comenzar la escuela nocturna allá. Pero por otro lado, es un final esperanzador, porque promete volver con algunas incógnitas resueltas, por ejemplo, sabiendo quién es su padre. Por tanto, la novela no tiene un fin acabado y único, sino que posibilita al lector el imaginar qué desenlace tendrá la vida de este niño, quien necesita comenzar el viaje en busca de su madre que nunca cumplió la promesa de volver y buscarlo. En todo este recorrido, queda claro que para la autora el tiempo de la niñez a la adolescencia no está exento de sufrimiento, dolor y pérdidas, sino que aquí también se dan. Cada uno de éstos sirve como experiencia y como base sobre la que se forma el niño como sujeto social. Ante todo lo relatado, Paíto dejará de ser el antihéroe para convertirse en un héroe al vencer con su bondad y ternura cada uno de los obstáculos de la vida.

La transgresión del autor en la elección del género elegido en *Panfletos en la Noche y Antología Final*⁴⁶ de Alberto Szretter. Fusión de géneros: poesías en panfletos

El autor Alberto Szretter presenta una nueva estructura literaria en la que se plasma su ideología y utopía mediante la poesía contenida en panfletos. De esta manera presenta al Arte en dos formas: la poesía, como la más sublime, y el panfleto, como la más descuidada. En manos de un artista, señala el poeta, el panfleto trepa a las más altas categorías del Arte. Su función puntual es reflejar como un espejo la imagen de la realidad tal cual la percibe, con el fin de que la sociedad pueda reconocerse en ese

⁴⁵ Paíto, 54.

⁴⁶ Se utilizarán las siglas *P. en la N.* para citar la obra.

reflejo y avergonzarse⁴⁷ del estado al que redujeron a la Patria a causa de las malas decisiones y acciones de los individuos que en ella habitan. Tras la lectura de la obra poética se puede apreciar que la forma indica el fondo, es decir, se percibe en estas páginas la intención del poeta al escribir sus versos. Esta intención transgrede la censura de parte del gobierno.

El contexto sociocultural al que remite su obra, especialmente el Prólogo del libro, es el año 1978, que se enmarca en la época de la última dictadura militar que tuvo lugar en la Argentina entre los años 1976 y 1983. Durante ese periodo, se sabe que el objetivo de la Junta Militar que presidía el país era eliminar la subversión. Subversivo era un término que podía corresponder a cualquier ciudadano que expresara una versión diferente a la versión oficial del Estado. Para todo intelectual, ese contexto se tornaba peligroso ya que estaba obligado al silencio con el fin de defender su vida. Los considerados subversivos sufrían persecuciones, visitas nocturnas, secuestros, torturas y hasta la muerte. En ese clima sociopolítico muchas actividades estaban prohibidas, entre ellas la de publicar cualquier tipo de texto que predicara otra ideología.

Teniendo en cuenta el contexto histórico, la elección del género panfleto y la fusión con otro que es la poesía no es inocente sino que tiene una verdadera intención discursiva, la intención de protesta, de denuncia que hacen tensas las relaciones con el poder. Mediante la elección de un género literario específico el escritor expresa su imaginario, por lo que queda manifiesta la posición transgresora del poeta al escribir sus versos en panfletos donde se revelan las discrepancias entre distintas posturas y, en el caso de Szretter, como la formulación de una respuesta a otro cuyo fin no es instaurar el diálogo sino imponer las normas necesarias para reorganizar la Nación. Con miedo a ser descubierto, escribe sus versos porque el deseo de expresar es más fuerte.

De este modo, queda en evidencia que hubo en la provincia de Misiones quien se animó a escribir desde la clandestinidad, en el anonimato, desde su escondite por las noches, haciendo uso de nombres inexistentes, ficticios o prestados de la flora⁴⁸, con el fin de seguir significando ante el dolor que sentía por la Patria que, según su parecer, se moría. Panfletos en la Noche y Antología Final de Alberto Szretter, fue concebida en el periodo de la dictadura, nacida con poca difusión y en el anonimato, según afirma su

⁴⁷ “El PANFLETO (...) en manos de un artista mayor trepa sin embargo a las más altas categorías del Arte, y desde la cúspide, sin renegar de su naturaleza subversiva, levanta el espejo para que la sociedad se mire y se avergüence” (P. en la N., 15).

⁴⁸ Francisco Álvarez fue el nombre más utilizado por Szretter. El mismo proviene de la flora: es así como se llama el “sota caballo” o el Árbol de San Francisco. En la entrevista realizada por Olga Zamboni, el poeta agregaba: “...es el único árbol con nombre y apellido”.

autor, debido a la época en la que circularon los panfletos denominados “Garganta del Diablo”⁴⁹.

La primera publicación de los panfletos fue en el año 1992, una publicación artesanal⁵⁰, de unos doscientos o trescientos ejemplares, de la cual él mismo escribe (en la dedicatoria del ejemplar que le obsequió a otra escritora regional, Olga Zamboni): “Desprolijos, con errores de impresión, defectos formales y otras imperfecciones, a estos ‘Panfletos’ se lo pueden acusar de cualquier cosa, menos de no ser sinceros cuando van a tu encuentro”. En la entrevista hecha en la Radio Universidad de la UNaM, en el año 1998 por la escritora -a veinte años de sus panfletos- el escritor agrega acerca de esta primera edición “casera”: “Prácticamente [fueron escritos] a mano, eran muy precarios, con muchos errores... Eran realmente una recopilación de panfletos, en el verdadero sentido del término... en honor a los panfletos que se dejaban en los ganchitos de los colectivos... repartidos en oficinas, en bares (...) [en los que declaraba los] problemas que nos iban destrozando”.

En esa entrevista también deja en claro que el nombre de su libro se debe a la época en el que nacieron y fueron escritos la mayoría de los panfletos: 1978. Al escribir “los problemas que nos iban destrozando” se refiere al tiempo difícil que atravesaba la nación entera, al que denomina “tiempo de tiranía”, tiempo que lo obliga a trabajar en la clandestinidad para que sobreviviera su poesía, su creación; una poesía que juega en la vanguardia -según lo afirma-. En aquel tiempo quien se percataba de lo que realmente estaba aconteciendo (ya que muchos no eran conscientes de los crímenes de todos los días), vivía bajo una constante presión psicológica, temiendo un posible allanamiento.

⁴⁹ En el Prólogo de *P. en la N.*, Szretter explica la función del panfleto y menciona la Garganta del Diablo. Escribe así: “*Pero asume su humildad. Su condición de simple gota de agua microscópica en medio de la orgía líquida que la Garganta del Diablo organiza al precipitarse al vacío con un retumbar al cataclismo*” (*P. en la N.*, 13). Así se entiende que su poesía pasaría inadvertida ante el caudal inmenso de poesías que circulan por el universo. Su función como poeta consistía en expresar lo que sentía y percibía en ese momento crítico que pasaba la Argentina.

En la entrevista, amplía el significado metafórico de “Garganta del Diablo”, diciendo:

O.Z.: *La Garganta del Diablo tiene un nombre muy significativo porque por un lado es una belleza natural de la Garganta del Diablo, pero hay una segunda intención ¿no?*

A.S.: *Claro, la metáfora nace precisamente en la... Es la permanencia de esa voz en la naturaleza, mantenida permanentemente, minuto a minuto, durante siglos tronando en el corazón de nuestro continente y a la cual, nosotros los poetas, debemos agregarle el mensaje. (...) Es una metáfora...*

O.Z.: *Porque también, Garganta del Diablo, tu poesía es siempre muy comprometida. Es bueno, es fuerte, es un mensaje que siempre reclama o casi siempre ¿no? Entonces también tiene que ver algo con la Garganta del Diablo.*

A.S.: *Claro, es el atreverse a decir las cosas que normalmente no nos atrevemos a decir. (...) Es como una liberación.*

⁵⁰ Una copia de la portada de esa primera edición “casera” de la obra se encuentra en el Anexo.

El estado de alerta era constante porque “la represión” patrullaba constantemente las calles⁵¹.

En el año 1993, la Editorial Universitaria de la UNaM realiza otra edición, en cuyo prólogo también se hace mención de un lugar y una fecha que enmarca el contexto socio-histórico en el que nacen estos textos: “Posadas, 1978”⁵². Mediante la lectura del Prólogo: “Borrador de alegato en defensa del panfleto” justifica la elección del género discursivo empleado para su creación poética, se reconocen las marcas de los modos de pensar e imaginar del escritor, es decir, su ideología y su utopía, contrarias a los que estaban a cargo del Estado nacional. Dicha justificación se basa en lo escrito por Mario Benedetti en su obra “Letras de emergencia”, libro de poesías que se transformaron en canciones, obra que nace durante un gobierno dictatorial en Uruguay.

Poesía y panfleto logran una fusión socio-estética en la que las fronteras del centro y el margen se desdibujan, se entremezclan, se fusionan. Szretter escribe desde esa frontera híbrida que se torna borrosa, indefinida al no establecer su límite en un punto fijo. La característica esencial de la fusión de géneros es que el poeta no se preocupa de la forma, sino del fondo. También se caracteriza por no hacer uso de un lenguaje depurado; preocupándose por el significante, relegando el significado a un segundo plano. No busca elevarse en busca de la belleza de las formas, sino ser frontal, directo, y señalar al enemigo, sin eufemismos, los problemas de miseria y carroña que genera su accionar en la sociedad.

Agrega el poeta: “Es un género de barricada genéticamente lírico, combativo y bohemio al mismo tiempo. Su naturaleza ambigua oscila entre estos dos polos contrapuestos: lo teórico y lo práctico, y ese no cuajar en ninguno de los dos determina su característica esencial. Precisamente en esa falta de definición resuelve su ser”⁵³. En esta defensa a la elección del género alude a un combate en el que el panfleto cumple la función de crear una muralla protectora para salvaguardarlo de los intentos de invasión a su mundo privado, al alma -su alma- que escribe porque percibe la realidad del mundo, realidad que despierta sus ideas, acompañadas de sentimientos y emociones que surgen. La poesía panfletaria se constituye por un lado como un género indefinido, ambiguo y, por el otro, define su finalidad combativa: sabe con qué no está de acuerdo, a quien denuncia, a quien no debe ceder su poder.

⁵¹ Cf./ *P. en la N.*, 17.

⁵² En el 2008, se cumplieron treinta años de la circulación de esos panfletos.

⁵³ *P. en la N.*, 16.

Continúa en su defensa y explica más sobre la poesía en panfletos: “Es un híbrido juego, en última instancia inocente; inofensivo simulacro de arrebato intolerante con la injusticia del poder; provocativo desafío a la lucha al estilo de aquellos combatientes indígenas que brincaban gesticulando frente al enemigo, gritando y dándose golpes en la boca antes de la pelea. Digamos, una espada de chocolate que provoca placer lúdico sin causar derramamiento de sangre”⁵⁴. Lo híbrido provoca las antítesis en el género que oscila entre el combate y la defensa, el silencio y la denuncia, las prohibiciones y la libertad, la ingenuidad y la gracia, la razón de ser y el extravío, la combatividad y la inocencia venenosa, la vacuidad y el encanto escondido; todos estos conceptos definen su estilo. Su fin, aunque provoca tensiones, es simplemente describir y discutir los problemas sociales provocados por los que ejercen su poder políticamente con malicia.

El poeta insiste en que sus versos panfletarios son inofensivos, no deben causar miedo a nadie ni ser recibidos como una amenaza, porque no provocarán la caída del gobierno de turno, ni detendrán el uso de las armas, ni conseguirán que mediante la educación oriente sus objetivos en defensa de la cultura nacional. Todo esto es posible porque el panfleto no pertenece al mundo de la acción, ni pretende sumar prosélitos porque no es como los demás medios de comunicación que llaman la atención de las masas a fin de proveerles información heterogénea y fragmentada, propagandas y publicidades que prometen cambiar por completo la forma de vida de quienes son sus consumidores.

El panfleto, por último, no pretende cosificar al hombre, es decir, no reduce al sujeto a la condición de objeto ni lo trata como tal, sino que lucha justamente en contra de eso. Esto es así porque el poeta, como todo aquel que vive para crear con el lenguaje, no defenderá nunca el estado de adormecimiento de las conciencias, ni el estado de indiferencia al pensamiento, a la religión, al arte, al amor⁵⁵. Lo que preferirá es que todo hombre exprese sus ideales individuales y de los grupos a los que pertenece con libertad, desde su conciencia creadora.

Mediante sus versos, el poeta también relata cómo fue el nacimiento de este género. Cuenta que nació en los suburbios, en la parte más humilde, más baja y más escondida. Tan secreto fue su escondite que ni siquiera tuvo publicidad o difusión, tampoco tuvo permiso para nacer. Tan silencioso que casi no fue percibido en el '78, año que marca su nacimiento. A veinte años de haberlos escrito, Alberto Szretter decía

⁵⁴ Idem..

⁵⁵ Cf./ *P. en la N.*, 14.

que su poca difusión se debía a la difícil época en la que fueron escritos. A causa de eso los repartía de diferentes maneras: por debajo de las puertas, lo dejaba “olvidado” en alguna mesa o banco, en los puestos de diarios, correo, banco.

No se podía hablar abiertamente del Proceso, sin embargo, él lo hacía; escribía y porque refería del mismo, de los desaparecidos y otros temas que se vinculan con el gobierno militar. Se refirió a quienes ejercían su poder en esa época, los trató de bárbaros, quienes se cebaban de los despojos de la Patria en una vergonzosa y atroz carnicería⁵⁶. También escribía de las represiones, de las andanzas por las noches para detener en sus casas a quienes dormían porque eran sospechosos de estar vinculados con la guerrilla, entre otras, de los fusilamientos.

Para no correr riesgos, hizo dos cosas: no utilizar su nombre (eso significaba vivir sin ser reconocido por su arte) y cambiar las máquinas en las que escribía. Escribió sin identificarse porque la época era difícil para un escritor como él y porque no tenía colaboradores: en veinte años no había encontrado a quien pudiera acompañarlo en su tarea; él sabía que era difícil apoyarlo en su “locura”, según lo afirmaba durante la entrevista. Si bien no firmaba sus poemas con un “anónimo”, lo que hacía era inventarse nombres. El más usado fue Francisco Álvarez, tomado de la flora (es el conocido sota caballo o árbol de San Francisco). Hubo otros nombres que se llevaban el reconocimiento y la culpa en caso de que fuera descubierto. Con respecto al cambio de máquinas, lo hacía para asegurarse de que no lo descubrieran por la tipografía de las mismas: había que evitar riesgos, agregaba.

Refería, además, a los N.N., a los que les dedicó un poema. En éste, le pedía a Dios: “(Que los fraticidas se consuman / en sus propios delirios y venenos / en sus propias cavernas / de tiniebla y espanto) // ¡Pero que ellos regresen, Señor! / “Desde el silencio” / O que no cese nunca de brotar mi llanto”⁵⁷. Los N.N., en un primer momento fueron denunciados en las comisarías por sus familiares por hallarse desaparecidos⁵⁸. Con respecto a ellos, en estos versos el poeta afirma que su llanto no cesará hasta el día que regresen aquellos que sufrieron las consecuencias del accionar fraticida de los militares. Dice que ellos ofrecieron “delirios y venenos”, haciendo referencia a los métodos de tortura a fin de obtener información y la muerte. También hace referencia a

⁵⁶ Cf./ *P. en la N.*, 43

⁵⁷ *P. en la N.*, 77

⁵⁸ “Desaparecidos” fue un término que se comenzó a utilizar desde el gobierno. En una Conferencia de Prensa, Videla reconocía que había gente que estaba desaparecida pero afirmaba que no se podía ocupar de ellos hasta que aparecieran vivos o muertos, porque, según él, un desaparecido es una incógnita, no se sabe dónde está, ni la causa de su desaparición.

los centros clandestinos de detención al decir “sus propias cavernas de tiniebla y espanto”, donde el tema de la tortura es recurrente.

Cuando existe un poder político oficial que pretende determinar los usos y las condiciones de los discursos literarios y políticos, el hombre que dialoga decidirá siempre enunciar desde el lugar que ocupa en el espacio, expresar su propio decir respecto a lo dicho por otros. La elección de decir y del género en el que plasmará su discurso, señalarán la adhesión a quienes ejercen el poder oficial o la oposición, el discurso subversivo con el que derribará las pretensiones de los mismos. Con lo que escribe, transgrede la versión y la norma del poder oficial y, basado en su pensamiento, presenta una nueva versión con la que instaurará una visión del mundo propia, de la vida en libertad aunque en realidad así no lo sea.

Un poeta siempre irá en la búsqueda de la belleza para crear sus versos y producir nuevas imágenes desde su conciencia creadora. En el caso de Alberto Szretter, ese deseo de encontrar la expresión de la belleza, genera un juego ambiguo de razonamientos que impiden definirla en su búsqueda. Surgen así las incógnitas en la realidad que vive: la belleza parece estar astutamente escondida en las sombras y es considerada por el poeta como “el reverso que nunca se nos muestra”. Ésta establece lazos con la verdad y se asemeja a ella ya que también permanece escondida entre sombras, oculta y a la espera de ser encontrada por quien no tenga temor de expresarla. En el momento de comenzar la búsqueda, el poeta vacila al definir el objeto de la misma: ¿verdad o belleza?⁵⁹

Confiesa su indecisión entre dos opciones porque posee una verdad profunda para compartir con quienes están relacionados con la poesía y con quienes fueron encontrados por ella; pero al mismo tiempo desea que la expresión de esa verdad posea una belleza total. Sin embargo, factores externos, precisamente políticos, condicionan la elección del género literario, un tipo textual no considerado como el más bello. Estaba prohibido hablar abiertamente de lo que acontecía y la publicación de obras que pudieran ser cuestionadas por su contenido, por eso eligió la poesía panfletaria, sin necesidad de publicarlas. En sus panfletos plasmaría sus ideas, sus cuestionamientos mediante recursos poéticos y a veces sin ellos, porque el panfleto se escribió bajo

⁵⁹ “No sé si la profunda Verdad es lo que busco / La Belleza Total / O el adjetivo que me preste / su mortal llamarada / para incendiar la noche / y fabricar una nueva alborada / (...) // Si consiguiera la total traducción del misterio / en la palabra // Si consiguiera algo así como el Logos que sea al mismo tiempo / Amor, Poesía, Espada” / (P. en la N., 119).

presión. Así, a veces utilizará las primeras palabras que resuenan en su mente; la verdad al descubierto a veces sin metáforas.

En el Prólogo explica que el panfleto no demuestra deseos de elevarse en busca de la belleza de las formas y en los versos citados especifica que es la Verdad lo que busca. El panfleto se aleja de la sintaxis depurada y prefiere el camino de lo frontal, de lo directo, para señalar sin eufemismos la realidad perversa que vive y de la que es testigo. Para ello, tendrá que encontrar los adjetivos y verbos precisos que le permitan definir y describir las miserias que observa a su alrededor y las acciones de quienes ejercen el poder. Ambos tipos de palabras (adjetivos y verbos de los que hace uso) no responden al refinamiento exigido para los textos literarios, refinamiento que ante la carroña social, el poeta considera vano porque sabe y cree firmemente que los problemas que destrozan la humanidad no se vencen con pretextos ni eufemismos.

El deseo de declarar la verdad lo conducirá a la elección entre distintas alternativas en las cuales el uso de la palabra se pondrá en juego. El poeta explica lo que le sucede con las palabras a la hora de escribir sus poemas: hay veces en las que surgen como bandadas atropellándose en su mente por lo cual le cuesta elegir las, seleccionarlas; mientras que en otras ocasiones es él quien tiene que salir a buscarlas, las convoca para que lleguen, se acerquen, pero no lo logra, sólo encuentra silencio como si estuviera en un desierto en el que su alma se queda sin sentido.

Las palabras se asocian en cada poema y constituyen una abierta denuncia y condena, otras un Himno de esperanza y otras sólo una promesa. La promesa a su amor es escribirle un poema, ese poema que siempre queda postergado a causa de los acontecimientos y determinaciones políticas (como trabajar catorce horas por día para producir más) que condicionan el encuentro de dos enamorados. Ese poema queda postergado también porque, ante los sucesos tristes que tienen lugar en la Patria, sus palabras sólo están disponibles al servicio de su pueblo; porque aunque el amor reclame su presencia, él no puede estar presente en todas partes⁶⁰.

Usará verbos y adjetivos para significar y en sus poemas pulirá lo que resta. Pulir es el verbo-metáfora que utiliza para dar sentido a su función como escritor: trabaja con las palabras hasta lograr la expresión de sus ideas. Pulirá el verbo “luchar”, verbo que refiere a la lucha, al enfrentamiento de ideales sociales. Uno de estos ideales es el que pretende dividir la sociedad entre dominados y dominadores, ejerciendo el poder

⁶⁰ Cf./ *P. en la N.*, 30, 31-35.

mediante la imposición; mientras que en el otro se sitúan aquellos que piensan que el poder no le pertenece a nadie, que es una relación entre sujetos entre los cuales ni uno es subyugado, sino que se ejerce mediante estrategias en un juego de relaciones móviles, que siempre posee un objetivo.

La lucha conlleva resistencia a lo impuesto, lo hace afirmarse a las ideas que defiende y unirse a sus compañeros en este enfrentamiento contra los que castran el derecho ajeno a la libertad a la que acompaña los adjetivos que lo definen como sujeto: “Libre, libérrimo, suelto, soltado, desamarrado / Emancipado del entrecejo fruncido de los jurados / (...) de la gramática en traje sastre bien planchado...”⁶¹. La libertad se halla arraigada en su ser, por lo tanto, no podrá desacostumbrarse a vivir con ella, a no sujetarse a las normas imperantes pertenecientes a la política, a las ciencias, a las artes. La libertad le permite, además, no pensar en el juicio que darán de sí, porque ella misma lo hace sentirse seguro.

En cuanto a las palabras, su decisión será más puntual, no sólo en cuanto al estilo, las formas, el significante, sino también en su posición: ¿poeta oficial o no oficial? Existen diferencias entre la literatura que se adhiere al sistema del poder oficial y la que se le opone. La tarea del poeta oficial se limita a responder como un eco a la línea general; su obra literaria es excedida y englobada por ese sistema de pensamiento al que adscribe, sistema de ideas cuya existencia es previa a la praxis de la escritura. La tarea del poeta no oficial es escribir la verdadera literatura que manifiesta o modifica los aspectos más oscuros y complejos de la condición humana, un claro contrario simétrico de la literatura oficial⁶², que si bien no tiene la fuerza para cambiar el rumbo de las cosas, incomoda a quienes ejercen el poder e invaden los discursos cuyas bases ideológicas difieren.

Todo poder político cree que el arte es una herramienta que ellos pueden dominar, que depende de su aprobación, por eso establece en muchas oportunidades la censura, prohibiendo que las obras artísticas expresen su ideología, que cuestionen sus modos de gobernar. Sin embargo, el papel es hacer lo contrario a lo que determina el poder político ya que consiste justamente en denunciar libremente la falsedad del predominio de lo abstracto, de simulaciones acerca de la realidad concreta⁶³. Debido a esto, si la búsqueda del artista radica en expresar la verdad, deberá ir contra las normas impuestas;

⁶¹ *P. en la N.*, 32.

⁶² Cf./ Saer: 1997; 96 y 97.

⁶³ Cf./ Saer: 1997; 99.

si su verdadera intención es crear nuevas imágenes en sus poesías y no la mera repetición de abstracciones para la vida real, deberá ubicarse en el lugar determinado para este tipo de artistas y ser considerado subversivo.

Desde ese lugar escribirá el poeta, desde la subversión y su palabra no será más que un grito subversivo al servicio del hombre o dejará de ser. Ese lugar no está en el exterior sino dentro del mismo poeta, es un lugar que se vuelve un paradigma del mundo y que impregna, voluntaria o involuntariamente, su producto literario. Con un tono de rebeldía, la verdad y la belleza se conjugarán en los versos szretteanos en son de protesta, afirmando que la naturaleza de su creación es subversiva, transgresora, porque conlleva un fin al escribir: levantar un espejo para que la sociedad se mire y se avergüence. Por tanto, en ese modo de producir no se destacará sólo la lengua, su función poética o el género discursivo empleado, sino el imaginario, en donde y a partir de la cual se define la literatura.

Para comprender la función del poeta como autor, además, es necesario situarlo en un sistema de relaciones sociales e ideológicas que varían históricamente. Al tener en cuenta estas relaciones, aparece en escena el discurso iluminador y transgresor del poeta, mediante una tipología textual determinada, en el uso de un género que no pacta con el poder oficial ya sea político o literario; género que define como una manifestación bastarda de sentimientos reprimidos, un desafío al imperativo de la época, una síntesis de sentimientos libertarios en estampida, un recurso de denuncia que al mismo tiempo es un recurso de creación. Es a través de los panfletos donde puede descubrirse la poesía de Alberto Szretter y una nueva forma de mirar y hablar sobre la vida y sobre la Patria, desde una posición ideológica y utópica, definida por fronteras móviles e inestables.

Un sujeto social es el que produce sus discursos sobre la realidad a partir de su ideología, de su modo de ver las cosas. Se lo denomina sujeto social porque refleja lo social en la literatura; ése es el resultado de sus prácticas en la sociedad, de estar dentro y de reconocer el sistema de ideas que defiende. De esta manera, la literatura se constituye parte del mundo ideológico y su contenido en una construcción, la representación de las esferas ideológicas éticas, políticas, religiosas. El sujeto social, en su función de poeta, buscará producir ideologemas⁶⁴, en los que versará sobre su

⁶⁴ “La vida como conjunto de acciones, acontecimientos y experiencias se convierte en un argumento, trama, tema, motivo sólo después de haber sido interpretada a través del prisma del ambiente ideológico, sólo después de haberse revestido de un cuerpo ideológico concreto. Una realidad que de hecho no haya

realidad –ideológicamente interpretada -. Los acontecimientos, acciones y experiencias vividas se convierten en su producción literaria en la que argumenta del continuum en el que está inserto.

Su preocupación radica en un principio en elegir entre la belleza y en la verdad. Ante el segundo concepto pregunta si sólo es una ficción que se ha forjado en su intelecto o una simple y sencilla liberación de su espíritu que le permite declarar lo que sucede realmente⁶⁵. Estos son los cuestionamientos que nacen en la búsqueda: ¿su modo de ver las cosas es una ficción? En esa ficción ¿tomará los elementos reales para darle un sentido diferente a la historia que vive, le otorgará nuevas reglas de manera que no sea él quien subvierte el orden sino el que sufre una injusticia al perder la libertad de expresar? Sus versos se constituyen en el espacio en el que el poeta sueña con la nación que espera, se lamenta por la nación que ha perdido. Quiere definir mediante sus interrogantes si la verdad que expresa refiere al drama verdadero o sólo expresa sus ilusiones, lo irreal de todo lo que sucede⁶⁶.

Decir poco o nada del drama verdadero frustraba el trabajo del intelectual en esa época, refiriendo específicamente al gobierno militar iniciado el 24 de marzo de 1976. A nivel nacional, el Estado- Nación era determinante respecto a las normas que debían respetar los ciudadanos –entre ellos el poeta- y respecto a sus objetivos. Al pretender volver a los orígenes nacionales y restaurar los valores perdidos, se convirtió en un gobierno totalizador, autoritario, represivo. A nivel provincial, los hechos no fueron tan numerosos como es el caso de otras provincias argentinas (Buenos Aires, Córdoba, etcétera), sin embargo, el intelectual siempre estaba en peligro al igual que su arte de ser declarado subversivo y, por ende, ser secuestrado, encarcelado o desaparecido.

Ante los acontecimientos, seguirá en la búsqueda del objetivo y se repreguntará qué es lo que pretende con sus versos: “¿Tal vez una denuncia? / ¿Reacción ruborizada ante la injusta / trampa que aprisiona la masa / oprimiendo la sangre / en cepos de

sido interpretada ideológicamente, que esté, por así decirlo, todavía en bruto, no puede formar parte de un contenido literario (...). Ese cuerpo ideológico es el ideograma: elemento del horizonte ideológico, por un lado, y del texto, por el otro. (...) [El ideograma] es la representación en la ideología de un sujeto, de una práctica, una experiencia, un sentimiento social (...) Articula los contenidos de la conciencia social, posibilitando su circulación, su comunicación y su manifestación discursiva en, por ejemplo, las obras literarias” (Altamirano – Sarlo: 1983; 35).

⁶⁵ “¿Ficción forjada en el puro intelecto? / ¿Sencilla, simple / liberación de un rayo, / energético fuego / generado en ambiguos confines del espíritu?” / (P. en la N., 23).

⁶⁶ “¿O quimera que trepa incendiando los ojos / hasta abrazar al hombre? / ¿Mensaje liberado que se frustra no obstante / buscando la palabra, / campana sin badaje, / que poco dice o nada, del drama verdadero” / (P. en la N., 23).

miseria / castrando hasta el derecho / de soñar y de amar / libre, como al destajo, / al prójimo que nace / y muere en la ignominia?”⁶⁷.

Decide que sus panfletos serán una denuncia puntual, porque esa es una de las finalidades del mismo. Ante la diversidad de sucesos elegirá sólo uno de ellos para denunciar y es el que tiene relación con la injusticia, la opresión al prójimo, la violación de los derechos humanos traducida en el no respeto, no tolerancia, no libertad al otro. Todas estas acciones, consecuencias para los intelectuales de la determinación gubernamental por ser considerados rebeldes y peligrosos para la ciudadanía, se traducen en un tipo de vida destinada para el sujeto social: nacimiento y muerte en la ignominia, lo que significa que el hombre ya no puede pretender el respeto o reconocimiento de los otros ya que no vive conforme a las normas.

Es testigo y observa a quienes no respetan el derecho de ser uno mismo, con ideales e ilusiones propias, por lo que nacen los interrogantes de su alma: ¿De qué manera reaccionar ante la injusticia? La respuesta es denunciar. ¿Podrá denunciar con su arte aquellas cosas que no podrá aceptar jamás del obrar de quienes con su poder censuran las identidades heterogéneas? Lo hace, lo que no conseguirá –pues eso lo tiene claro- es cambiar la ideología de quienes gobiernan la sociedad en la que vive, ni logrará que su poder se desbarate ni que se retracten de su accionar o pidan perdón.

Sólo escribiendo sus versos, se constituye como un sujeto libre, porque la poesía es un fenómeno de la libertad para él. Poesías en panfletos, es la fusión precisa para evadirse de las censuras. En ellas el poeta crea y recrea lo vivido y lo no vivido. ¿Por qué lo no vivido? Porque con ellos denuncia, protesta, reclama, subvierte el orden obligado de las cosas, se opone a la realidad que no aprueba disfrutando de la libertad en su práctica discursiva manifiesta en la escritura. Logra así una sublimación pura donde el poeta trata de vivir lo no vivido y de abrirse a una apertura del lenguaje⁶⁸.

De su espíritu de poeta no puede quitarse el pensamiento de lucha ante lo injusto, el grito que pide justicia, la denuncia. No podrá permanecer en silencio cuando existen algunos que someten a la miseria ideológica en la sociedad, los que castran el derecho derogando sus enunciados, según nos afirma. Jamás será poeta oficial, de los que “crean y dicen” para el beneficio de unos pocos, de los que actúan con autoritarismo. El poeta,

⁶⁷ *P. en la N.*, 24.

⁶⁸ Bachelard: 1990.

luego de indagar su propio ser y establecer qué es lo que busca, elige escribir: “¡Panfletos solamente!”⁶⁹.

Alberto Szretter explica qué son los panfletos a través de metáforas y dice que están: “Llenos de noches largas / cargadas de impotencia / Danza de fuegos fatuos / Hogueras lejanísimas / Espejismos de luces y señales / iluminando apenas borrosos horizontes / para que el hombre sueñe / para que espere algo / para que grite al menos (...)”⁷⁰. Para el poeta, las noches largas aluden a aquellas noches en las que, mientras todo dormía, él se encargaba de escribir lo que no podía escribir a la luz del día. Nacen los panfletos tal como lo hacía el Hijo de Dios⁷¹. De noche, para que la efímera luz de lo producido por él, un intelectual, sea percibida en medio de tanta oscuridad por quienes ya no producen pequeñas luces porque sienten que de esa manera no se consigue concretar el sueño de una nación justa en el momento de hablar sobre los derechos.

Los panfletos son textos cargados de impotencia porque ante lo impuesto injustamente y cuando las determinaciones del poder político son drásticas –hasta el punto de terminar con la vida – uno puede rebelarse, pero no siempre puede vencer. La sociedad populista cedía su voluntad al autoritarismo bajo sus amenazas y por la violencia y miedo que infundían en su accionar, perdía fuerzas en la lucha. Sin embargo, siempre que el hombre pusiera la mirada en el horizonte, es decir, tuviera en claro sus objetivos, nada podría limitar sus sueños, ni acallar su grito, ni llenarlo de desesperanza.

El fuego fatuo es la llama pequeña que se observa en lugares donde hay materia orgánica en descomposición. La danza de fuegos fatuos simbolizará el despertar solitario del poeta y la escritura de sus panfletos en medio del desorden, del caos, del conflicto social en el que sólo había dos bandos, ni uno mejor que el otro. Fuegos fatuos que elevan como llamas pequeñas lo putrefacto de la forma de la vida a la que se los sometió a los argentinos sin libertad de decisión. Fuegos fatuos que convierten los

⁶⁹ *P. en la N.*, 24.

⁷⁰ *P. en la N.*, 24.

⁷¹ En su poema “Navidad” realiza una comparación entre el nacimiento del panfleto y el del Hijo de Dios. Habla de su nacimiento en los suburbios, en una noche helada. Dice que Dios no eligió ni el palacio, ni la Bolsa de Comercio, ni el atrio de un templo, ni California o Florida, ni un hospital pediátrico, ni en un ambiente donde la gente se ríe, se divierte, goza. El Hijo de Dios eligió nacer precisamente en un pesebre, con olor acre a heno, a bosta de vaca, a orín de mulos, a sudor de rústicos pastores y labriegos. El recién nacido, un exquisito, delicado, tierno e iluminado niño, merecía lo mejor, finaliza el poeta (*P. en la N.*, 69-70). El panfleto elige nacer en las mismas condiciones: en los suburbios de la ciudad, como una creación prohibida, en la Noche de la Patria. No como una obra literaria reconocida oficialmente, aunque se mereciera el mejor de los reconocimientos.

espacios habitables en lúgubres celdas de castigo, donde todo lo que se piensa, si es contrario a la versión del Estado, no debería ser pronunciado.

Los panfletos se constituyen en “hogueras lejanísimas” en las que los culpables mueren, donde pagan sus culpas; pero no en un “aquí” y en un “ahora” reales sino en un lejano tiempo y espacio ficticios. La ficción que se crea en este género engendra y desarrolla la utopía de la justicia social y la libertad. Son espejismos de luces y señales que iluminan apenas y dejan entrever horizontes que, aunque sean borrosos, permiten que el hombre sueñe, que espere algo, escribe Szretter. En sus versos trae la esperanza de que aún se pueda lograr la Nación que siempre han soñado y concretar sus ilusiones individuales en ellas. Aunque no sean reales los espejismos, éstos le imparten fuerzas al poeta para no creerse vencido y transmitir ese mensaje.

La elección es individual; podrá iniciar un viaje a través de los versos logrados en las vigilias silenciosas: “(...) hacia un destino oscuro / o limen venturoso / que habrá de señalar el fin de la aventura”⁷². En ese recorrido atraviesa y organiza diferentes lugares: los oscuros y los que están llenos de aventuras. Las propuestas del viaje que emprende en su escritura lo llevarán a un destino en el que estará condenado a hacer una protesta silenciosa o a traspasar el límite estrictamente marcado donde terminará su aventura para iniciar un nuevo recorrido, con otro destino, aunque tenga que ubicarse nuevamente como un rebelde subversivo.

Su obra literaria se convertirá también en un relato de viaje en el que el poeta es el viajero que observa los acontecimientos y decide expresar lo que percibe en su andar por un tiempo y un espacio reales. Da testimonio, una vez más, de los hechos y describe las acciones de los sujetos, entre los que se encuentra él mismo. Su itinerario es a través del discurso subversivo de denuncia y de reclamo a los militares. A ellos los acusa de las persecuciones, de los secuestros, de las torturas, represiones y muertes. Son ellos los que destrozaron los castillos de sueños levantados, los que cercenaron la libertad sencilla de un golpe. Y agrega que ellos en una noche sin fecha comenzaban las visitas inesperadas a las casas de los sospechados como subversivos, quienes eran llevados a los centros clandestinos. Allí eran torturados por los capitanes del odio que utilizaban la picana eléctrica debajo de las uñas y abusaban sexualmente de las mujeres frente a los ojos de los hombres que las amaban⁷³.

⁷² P. en la N., 24.

⁷³ “(...) una noche sin fecha / en una clandestina mazmorra policíaca / te introduzcan el pico de una águila carnívora / debajo de las uñas / y un capitán del odio abuse sexualmente / frente a tus propios

Sobre éstos, sobre los capitanes del odio, el poeta refiere cuál debería ser el castigo: no elige la muerte, ni la tortura para que paguen sus culpas sino que prefiere que sean señalados, tal como Caín fue señalado en el Edén por Dios después de asesinar a su hermano. La señal no permitía que nadie lo matase. De la misma manera sería para quienes habían cometido el crimen contra la Patria; la señal los haría conocidos por todos por aquello que hicieron a sus hermanos argentinos. Tal vez el mayor castigo después de haber cometido crímenes de lesa humanidad sea vivir con sus propias conciencias acusándolos día a día y llevar la señal impuesta por un ser superior, que no es igual a ellos.

Pero, también, es otra la actitud del poeta repetida en varios versos, y es la de hacer un pedido a Dios para que estos enemigos de la Patria sean perdonados. Sin embargo, este perdón no tendrá relación con el olvido de su mal accionar, sino que exime a los culpables homicidas de ser vengados con los mismos castigos que ellos imponían a los que consideraban subversivos. Actualmente se habla de memoria por lo que las denuncias, juicios y condenas contra las acciones de muchos militares no se acaban.

Conclusión: Dos modos de referir sobre la realidad

De modos diferentes se puede referir a la realidad social observada desde la posición que tienen los dos autores como sujetos sociales. La autora Rosita Escalada Salvo elige hacerlo por medio de una breve novela en la cual relata la vida de Paíto, un niño que refleja en parte la vida de otros niños de la región misionera: el trabajo desde pequeños, la falta de protección y cuidado de sus padres, el acceso denegado a la educación y a una vida digna. La autora configura el relato en un espacio geográfico donde suceden las cosas y, también, al personaje que las vive. Dentro de la región, el espacio de la narración elegido es marginal, le pertenece a los otros. Sin embargo, a pesar de que este niño esté destinado al margen, a la periferia, por haber nacido y crecido allí, las buenas compañías lo conducirán a tomar decisiones que cambiarán su propio destino: será quien quiera ser.

ojos / del alba que veneras (...)” (*P. en la N.*, 72). “Águida” (la negrita en la palabra águida no corresponde al autor, pues creo que es un término que correspondería a “agujada”: “vara larga con una punta de hierro con la que los boyeros pican a la yunta”). En estos versos estaría haciendo referencia a la picana eléctrica que utilizaban para la tortura a los presos.

La autora también elige la voz del narrador: éste es conocedor de los hechos, del habla de los individuos, de la historia y sentimientos del protagonista. El narrador hace un recorrido desde el pasado hasta el presente de su personaje donde se presenta el comienzo de un futuro en el que es protagonista intentará responder los interrogantes sobre sus orígenes. En su memoria están presentes los momentos de vida de Paíto: desde su nacimiento hasta el momento en que se despide del sitio donde habita. Su relato acaba cuando Paíto cruza las fronteras hacia otro espacio geográfico, con otras personas, con otra cultura. El cruce de fronteras es determinado por el deseo del personaje, deseos de trascender, de resolver los conflictos de su propio interior para poder relacionarse con su exterior sin las dudas que no le permiten vivir feliz.

La transgresión en esta obra se da en la elección del espacio geográfico en el que los acontecimientos sociales e individuales tienen lugar. Este espacio queda del otro lado del barrio aristocrático. De este lado, el narrador relata las experiencias más dolorosas que pueden atravesar los individuos en la sociedad según el sitio en el que habiten. Las mismas tienen que ver con el hambre, la desocupación, el analfabetismo, las enfermedades, las inclemencias del tiempo, la falta de políticas inclusivas. Aquí tienen sus propias costumbres, su propio lenguaje, su forma de dar y recibir afecto, su modo de ser responsables. Allí viven excluyéndose de otra forma de vida, afirmando que vivir dignamente le es algo ajeno, aceptando que no pueden cambiar su destino. Y es ahí donde aparece una nueva transgresión: cuando Paíto, el personaje de los márgenes decide ser diferente.

En cuanto al poeta Alberto Szretter, elige un género fusionado: las poesías panfletarias. Mediante ellas también refiere de la realidad social tal cual la percibe pero en un momento histórico preciso: el que corresponde a la última dictadura militar en la Argentina, hasta los primeros gobiernos democráticos que le sucedieron. No es sólo con el género elegido que transgrede sino con su temática: la denuncia, el reclamo de la libertad individual y social, la exigencia del cumplimiento de los derechos. Éstos no hacen más que transgredir la norma impuesta por el poder político oficial de aquel entonces que censuraba las publicaciones de las ideologías que lo contradijeran.

Más allá de los peligros por los que pueda atravesar –de los cuales el poeta es consciente- su modo de ver y de pensar la realidad lo conducen a aceptar el desafío de decir, de no hacer silencio, porque su lucha es vivir en libertad o morir por conseguirla. Su lucha será con la palabra, sin las armas, sin los métodos que utilizan aquellos a quienes él denomina los enemigos de la Patria. Pacíficamente cumple con su objetivo.

Bibliografía

- AA VV. (2006): *Miedos y memorias en las sociedades contemporáneas*. Córdoba, Comunicarte Editorial.
- Aínsa, Fernando (2002): *Del canon a la periferia, encuentros y trasgresiones en la literatura uruguaya*. Montevideo. Ediciones Trilce.
- Altamirano, C. / Sarlo, B. (1983): *Literatura/ Sociedad*. Buenos Aires. Librería Hachette.
- Arfuch, L. (2005): *El espacio biográfico*. Dilemas de la subjetividad contemporánea. Buenos Aires. F.C.E.
- Bajtín, M. (1985): *Estética de la creación verbal*. México. Siglo XXI.
- Benveniste, Emile (1978): Cap. XV “De la subjetividad en el lenguaje” en *Problemas de lingüística general, tomo I*. Bs. As. Siglo XXI.
- Borges, Jorge Luis (1996): “*El escritor argentino y la tradición*”, *Discusión en Obras Completas*, Tomo I. Barcelona. Emecé Editores. España.
- Chejfec, Sergio (2005): *El punto vacilante. Literatura, ideas y mundo privado. Argentina*. Grupo Editorial Norma.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2000): *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia. Pre-textos.
- De Ípola, Emilio (1997): *Las cosas del creer. Creencia, lazo social y comunidad política*. Argentina, Compañía Editora Espasa Calpe.
- De Toro, F. (2002): *El desplazamiento de la literatura y la literatura del desplazamiento. La problemática de la identidad*. Buenos Aires. Galerna.
- Eagleton, Terry (1997): *Ideología*. España. Paidós.
- Foucault, M. (1983): *El discurso del poder*. México. Folios.
- (1992): *El orden del discurso*. Buenos Aires. Tusquets.
- (2004): *El pensamiento del afuera*. España. Pre-textos.
- Lotman, I. (1996): *La semiosfera I y II*. Madrid. Cátedra.
- (1999): *Cultura y explosión*. Barcelona. Gedisa.
- Pulcinelli Orlando, Eni (2000): *Análise do discurso*. Brasil. Principios y Procedimientos. Pontes.
- Ricoeur, P. (1997): *Ideología y Utopía*. Barcelona, Gedisa.
- Saer, J. J. (2004): *El concepto de ficción*. Buenos Aires. Planeta, Seix Barral.
- Said, E. (2004): *El mundo, el texto y el crítico*. Barcelona. Debate.
- White, H. (2003): *El texto histórico como artefacto literario*. España. Paidós.

CAPÍTULO 8

La modelización del discurso: Las políticas de escritura: el tratamiento estratégico de los discursos de la literatura misionera

por Silvia Esther Ferrari

En este capítulo se focaliza un corpus de textos de la literatura misionera con la finalidad de dar cuenta del proceso de subjetivación en la modelización estética del discurso. El sujeto será para nosotros el sujeto de la lectura y el sujeto de la enunciación, siempre en constante cuestionamiento y relacionado con lo simbólico del texto; dividido y en continua lucha con su propio imaginario y con lo real.

Existe en la literatura una serie de discursos que es el resultado de una elaboración artística multiforme; de una serie de operaciones inherentes a la gestación del objeto estético. Los discursos tienden a una particularización de los elementos extraídos de la vida social, económica, etc.; pero al mismo tiempo sufren operaciones de aislamiento del conjunto social, o de concretización, que los significa socialmente como una contribución al acabamiento del sentido. De tal modo, los procesos de deducción y de inferencia lógica son *simulados* por las estrategias del discurso. (Rosa, 21-26).

Desde esa perspectiva, los estudios literarios pueden aportar nuevas visiones en el análisis de los textos regionales, si operan cambios del punto de vista omnisciente y ordenador, en beneficio de la pluralidad de voces, la hibridación o la mezcla de cánones. Es decir, si se considera la cuestión de la “emergencia” de los discursos, ya que el sujeto literario (narrador-lector) se mueve en la dialéctica entre el cuerpo imaginario y el cuerpo simbólico, entre deseo y necesidad.

Una nueva inscripción discursiva, la “postmodernidad”, ha puesto en escena el problema del descentramiento del sujeto cuya formulación especial se vincula a la “razón dialógica”. Este sujeto se constituye a través del discurso y a partir de su “otredad” del contexto de diálogo que da sentido a su discurso. De ese modo, en el marco de la cultura actual, las políticas de la escritura (en la idea de Nicolás Rosa) se organizan por *estrategias narrativas* que en los últimos tiempos se han desdoblado en las formas de la parodia, la paradoja, el mimetismo acelerado de las técnicas transnarrativas. (N. Rosa)

Desde esa posición teórica, la modelización del discurso involucra la *función simbólica* y se define como la consecuencia de su oposición al trabajo de la unificación,

de la incorporación. El texto será lo *no dicho* del discurso colectivizado, ese *faltante* donde se firma la cosa literaria como objeto del *deseo*.(Rosa, 2004,12-13)

Teniendo en cuenta los conceptos anteriores, la intención en este trabajo es explorar las *estrategias discursivas* y desplegar las formas de funcionamiento de los discursos y sus efectos de sustituciones, emplazamientos, desplazamientos, conquistas disfrazadas (Foucault), para derivar luego la cuestión de la *fabulación* creadora en textos de diversos géneros de la literatura misionera.

El tratamiento estratégico de los discursos locales actuales permite incorporar al discurso crítico las nociones de *ambivalencia* y *discontinuidad*, cuyas consideraciones llevan al despliegue de los juegos del lenguaje.

El estilo de los escritores posibilita seguir ese movimiento que se proyecta de un espacio a otro en un continuo vaivén, que reorganiza la realidad y la re-descubre. El método es la repetición de hechos protagonizados por gentes con intereses distintos. En los textos literarios el lugar se hace centro, se convierte en el espacio de *afectos* y *perceptos* (Deleuze) los que originados en un afuera, se cristalizan luego en un interior desde el cual se narra y describe, en un compuesto de sensaciones.

Esta posición crítica propicia una lectura orientada a recuperar el discurso literario del entramado de la discursividad social; y a reconocer la escritura como un sistema específico de producción del signo literario y su consideración histórica dentro de prácticas significantes. (Rosa, 2004,15). Como lectores, percibimos los mecanismos de producción de sentido, por los cuales los lugares del Yo y del Tú son movilizados por el espacio del *acontecimiento*, otro lugar desde el cual los símbolos y los signos de la cultura pueden ser apropiados, traducidos, rehistorizados y vueltos a leer.

En lo anteriormente dicho se encuentra la idea es que todo texto es observable en sus *efectos* y es generado desde lo social por el sujeto de un saber, excéntrico y contradictorio en sus propias determinaciones. De ese modo, la historia que sucede en los textos y la interpretación que de la misma hace el lector, serán el resultado de una historia profunda del *imaginario* y no de las marcas historiográficas de superficie. La

modelización de un relato, como la de toda secuencia discursiva, está determinada por la condiciones de producción en el sujeto productor, en sus creencias, valores y deseos.

Gilles Deleuze y sus reflexiones sobre la *diferencia* instaurada en el discurso contemporáneo sostiene una relación dialógica con los textos literarios: trata de dar cuenta de la trama lábil de múltiples relaciones textuales poniendo el énfasis en las estrategias discursivas y en la elaboración metódica del significante, sopesando el trabajo visible sobre el mismo. La dirección buscada en el análisis son para el teórico las *relaciones de fuerza* como determinantes de lo micro y como dispositivos que ayudan a hacer visible una *diferencia* de naturaleza y de heterogeneidad, frente a lo macro.

En la idea de Deleuze-Guattari el *agenciamiento del deseo* pone en juego nuevas relaciones buscadas intencionalmente; toda una serie de determinaciones colectivas históricas constitutivas de un proceso de democratización que persigue la ampliación de las bases comunitarias; que inaugura nuevas relaciones con los estados de cosas y las enunciaciones, las territorialidades o re-territorializaciones, y los movimientos de desterritorialización que una articulación implica. Es en este sentido que el *deseo* es para Deleuze el elemento de un micro-análisis.

“Un agenciamiento es precisamente ese aumento de dimensiones en una multiplicidad que cambia necesariamente de naturaleza a medida que aumenta sus conexiones. En un rizoma no hay puntos o posiciones, como ocurre en una estructura, en un árbol, en una raíz. En un rizoma sólo hay líneas” (Deleuze-Guattari, 14)

En una perspectiva complementaria, Bhabha señala que los problemas en el uso metafórico de los términos relativos a un tema dado residen, no tanto en su aplicación a contextos que no implican movilidad material, como en su apropiación por parte de sujetos cuya posición discursiva implica subordinación del otro.

El teórico citado distingue las estrategias de *mimetismo o de imitación*, las estrategias de *duplicación* y las estrategias de *subversión* que representan diferentes grados de determinación del discurso ambivalente, indeterminado.

Las estrategias del mimetismo o imitación son, según Homi Bhabha, una de las más eficaces formas elusivas del poder y del conocimiento. Esta estrategia surge “...como el deseo de un otro reformado, reconocible como sujeto de la diferencia que es casi lo mismo *pero no exactamente* (Bhabha, 112), de ahí la ambivalencia y la indeterminación que asume el discurso.

Siguiendo su análisis se tendrá en cuenta que la primera de ellas marca un tipo de discurso en el cual la economía conflictiva del discurso muestra la tensión entre la demanda de la identidad y la contrapresión de la diferencia; de ese modo, el mimetismo representa un compromiso irónico.

Se tendrá en cuenta a nivel de lo representado, quién observa a quién en el relato, dónde suceden los episodios, qué es lo que emerge como marca del discurso, como acontecimiento, la emergencia de la ciudad, por ejemplo en *Botones y Moños*, de Isidoro Lewiky y con qué proliferación de objetos, si coincide o no con el mundo representado. “La emergencia supone un determinado estado de fuerzas (...) es la entrada en escena de las fuerzas- es su irrupción, el movimiento de golpe por el que salta de la bambalina a la escena” (Foucault, *Microfísica del Poder* p.16)

El lugar se hace centro, se convierte en el espacio de *afectos*, según la expresión de Deleuze, que originados en un afuera, se cristalizan en un interior que los narra y describe luego en la exterioridad, en la superficie del discurso.

También en este tipo de estrategia la puesta en escena del discurso aparece marcada por un pensamiento escindido entre una cosa y otra. El cuerpo escindido indica la *otredad* del Yo.

Es importante traer a colación aquí la cuestión de la emergencia de los discursos, pues sabemos que los signos pueden articularse sobre una condición objetiva, social y económica para alterar su sentido. En las estrategias de imitación la emergencia designa un lugar de enfrentamiento, uno no-lugar, una pura distancia y recalca la situación de que los personajes no pertenecen al mismo espacio; por el contrario, el hecho se da en los intersticios. De ese modo, se produce una doble articulación o agenciamiento de deseo; por un lado, una estrategia de vigilancia que se apropia del Otro cuando éste visualiza el poder; por el otro, una diferencia cohesionada la función dominante del poder y proyecta una amenaza inmanente tanto sobre el saber “normalizado” como sobre los poderes disciplinarios y los géneros.

En cuanto a *las estrategias de duplicación* se considerará que ellas son visibles en el discurso de los personajes en sus incertidumbres psíquicas, en la relación con el otro y en sus representaciones escindidas. Se insinúan en mayor medida en los personajes, toda vez que los mismos se ven expuestos a un proceso de identificación, entendido éste como el retorno de identidad que lleva la marca de escisión en el Otro. Se hace fuerte el

sentido de pertenencia, el lugar del que proviene y que es el motivo del intercambio de miradas.

En este tipo de estrategias el deseo se articula en el lugar del otro y es ese el espacio fantástico el de las *zonas incorporales* (Deleuze). El lugar indica la posición que ningún sujeto puede ocupar singularmente o con fijeza, y en consecuencia, permite la inversión de papeles, es una posición intercambiable, de roles, pensamientos, etc.

Capturado en la tensión de la demanda y el deseo, el lugar mismo es un espacio de escisión pues permite expandir la fantasía del marginado de ocupar el lugar de su centro.

El lugar es intercambiable en el terreno de la lucha por la identidad. Es precisamente en ese uso de “diferente”, ser diferente de los que son diferentes lo vuelve a uno igual- que el otro; el inconsciente habla de la *otredad*.

La *estrategia de duplicación* hace uso de la interrogación para subrayar la necesidad transitiva del sujeto de un objeto directo de auto-reflexión. Contar con un punto de *presencia* que le permite mantener vigente su posición privilegiada, pero al mismo tiempo transgredir esa demanda al intentar ver una persona desaparecida lo coloca en el lugar de la *ausencia* de su re-presentación. El espacio de la enunciación expone los problemas del ser, toda vez que se plantean las cuestiones de la sujeción y de la identificación-

En ese lugar- en ese espacio- cobran gran sentido las imágenes que en los textos son verdaderos puntos de identificación y más aún, son sitios de una ambivalencia en la que la representación está siempre escindida, el espacio se crea con la ausencia y el tiempo está en otra parte. El tratamiento estratégico de un discurso discontinuo remueve lo que permanecía inmóvil y fragmenta lo que se pensaba unido, para mostrar la heterogeneidad en resguardo de la diferencia cultural.

Por último, se atenderá a las *estrategias de subversión* mediante las cuales se ejerce poder sobre el cuerpo, tomado éste como la superficie de inscripción de los sucesos. Como dice Homi Bhabha, es un modo de negación que busca no desvelar la plenitud del Hombre sino desvelar su representación. Y es, también, una forma de poder que es ejercida en los límites de la identidad, con el espíritu burlón de la máscara y la imagen. (Bhabha, 84) Aparece en la visión de un acto de recuerdo, del pasado desmembrado o en la memoria de la raza. En estos casos la imaginación se dispara hacia todas direcciones en líneas de fuerzas divergentes y convergentes al mismo tiempo, que

trazan un mapa que no reproduce un inconsciente cerrado en sí mismo sino que lo construye, sin cerrarlo jamás.

Voy a analizar ese proceso de modelización estética en cuatro textos de la serie literaria misionera más reciente:

Entre líneas (1998), de Hugo W. Amable y Luisa Lagrost

La tierra elegida (2004), de Lidia Bischoff

Botones y moños (2005), de Isidoro Lewicky.

Si de alcanzar el cielo se tratara (2004), de Daniel Larrea.

Hugo Amable y Lidia Lagrost, un diálogo de amor entre líneas

Entre líneas es una novela de la intimidad desbordada en la que dos narradores entablan un diálogo, a la distancia. La comunicación asume el formato de cartas, de cartas y de relatos íntimos, para continuar en otros tipos de relatos que amplían el sentido del texto.

Emilia representa a una mujer que posee una frondosa imaginación, vital y estética, al mismo tiempo. La relación que establece con la realidad es ante todo simbólica.

El discurso empleado en las cartas narra o evoca acontecimientos personales e íntimos; su andadura discurre por una serie de movimientos desenfrenados que ponen en descubierto el mundo de la mujer, con sus apetencias y frustraciones; un mundo que por otra parte encuentra su límite en el amor, en el deseo no siempre correspondido, pero del cual no puede apartarse.

En ese discurso se visibiliza la *incertidumbre psíquica* que experimenta la protagonista femenina en su relación con el varón y en sus propias representaciones escindidas.

En el contacto con el otro (amigo, escritor, amante), aparecen nítidas las “estrategias de duplicación” merced a las cuales el *deseo* se articula en lugar del Otro. De este modo, se encuentra expuesto un complejo “proceso de identificación”, muy evidente en el *intercambio* de miradas entre uno y otro sexo.

También el lugar indica la posición intercambiable de roles, pensamientos, etc.; es un espacio de escisión en el momento en que la enunciación expone la fantasía de la

mujer, quien es capaz de establecer relaciones con una realidad a la que cree poder transformar y, en cierta manera, manipular.

Es este un tipo de estrategia discursiva que está marcando un punto de *presencia* que le permite mantener su posición privilegiada frente al otro sexo, pero al mismo tiempo _y debido al carácter evanescente de las palabras empleadas en una serie casi interminable de fragmentos de cartas, diarios, etc., en busca de su reconocimiento como escritora principiante_, su propio discurso la coloca en el lugar de la *ausencia* de su representación.

Las cartas de Abel tienen tono, temática y estilo diferentes pues representan la voz *autor-izada* del intelectual consagrado que alienta a quien pretende iniciarse como escritora, -su amor imposible, Emilia.

El “discurso de subversión” empleado por este personaje resume la figura del escritor que denuncia la posición negativa de tantas personas del mundo actual, ante el arte y la literatura.

De ese modo, este discurso no sólo se ejerce sobre la superficie de inscripción de los sucesos, sino que también es una forma de poder ejercida sobre los cuerpos y en los límites de la identidad, con el espíritu irónico que lo caracteriza.

“La falta de interés de las personas por la vocación literaria es bastante común. Un amigo mío dice que en esta época, ya nadie lee, y concuerdo con él definitivamente. Creo que ocurre por la formación mercantilista de nuestra sociedad.”(Entre líneas, p.10)

La novela representa una extraña simbiosis superadora del género para transformarse en una “*fluida correspondencia creciendo al liberar el espíritu*”, donde sólo reina el mundo de las palabras: “...*Las palabras deben ser dichas aunque resulten obviedades, es lo misterioso el comunicarse; como es misterioso el escribirlas*.”(Entre líneas, p. 50.).

No importan los géneros en su especificidad sino como vehículos de la comunicación, como pruebas de la hibridez de las manifestaciones humanas o como resultados de las pasiones incontroladas. Emilia dice: “*A veces las palabras parecen no guardar relación. ¡Cuánto de verdad!, si mi corazón está en desorden. Sé que comprenderá. Es el único que puede leer entre líneas.*”(Entre líneas, p.69)

Así, la novela *Entre líneas*, de Amable y Lagrost, contiene un discurso contemporáneo pues transita por varios géneros sin agotar ninguno. El narrador aparentemente sigue las reglas de composición, estructura y estilo de las cartas, de radiogramas y de los relatos testimoniales o autobiográficos, pero los escamotea en su especificidad genérica, para rescatar únicamente una condición: la capacidad humana de comunicarse a través del lenguaje.

Lidia Bischoff, sueños de inmigrantes, desajustes y desplazamientos

La tierra elegida es un texto que resume el viaje realizado desde el Brasil a Misiones por inmigrantes búlgaros, el bisabuelo de la autora don Leopoldo, un humilde maestro de escuela; y su abuelo Jacobo, un colono con una familia numerosa.

El discurso de la narradora-memorialista cuenta el destino de la raza “gringa”, el ataque sufrido por sus antepasados en el Brasil por los saqueadores del lugar y la decisión de emprender un viaje a otras tierras, en busca de un futuro mejor.

Asistimos en este texto, casi referencial puro, a un “discurso subversivo” ejercido por la voz narradora en el tratamiento de la realidad, por cuyos intersticios se cuele la violencia ejercida sobre el cuerpo tras el exilio; una realidad densa pero porosa al mismo tiempo, a través de la cual busca desvelar su representación.

Es el discurso portador de las peripecias del viaje, otra forma de poder ejercida en los límites de la identidad pero en este caso en el terreno de la supervivencia, a nivel de lo enunciado.

También el lugar donde suceden los acontecimientos- la selva- coloca en escena un discurso marcado por un pensamiento escindido entre el “yo” y el “Otro”, un *discurso ambivalente* de la narradora protagonista, cuya posición discursiva implica la subordinación del dominado.

De ese modo, el inmigrante asume como propia la *carga emocional* del desplazamiento, negando la capacidad de quienes experimentan la dominación (indios, paraguayos perseguidos, peones de obraje), para sentir él mismo los “desajustes” que esa movilización trae consigo y emitir un discurso al respecto, “como si fuera un perseguido más”.(Rueda,2004)

La posibilidad de empleo de ese “discurso mimético”, en el que el invasor experimenta “lo mismo” que el suplantado ex profeso, nos permite visibilizar de qué modo el inmigrante refuerza su predominio sobre el natural del lugar, definido por la

narradora como “seres vagos y desplazables”. Y así se refuerza la subordinación (mimetismo) de quienes padecen sus efectos (los indios, los otros).

Esto lleva a preguntarnos ¿quién es verdaderamente el desplazado? Las circunstancias concretas del viaje, su origen, etc., pueden interpretarse a nivel del significado de este texto, pero los “desajustes” que todo ello produce, encuentran un valor negativo a nivel del significante. Y esto es positivo, ya que todo discurso de la cultura contiene implicaciones a nivel simbólico, una serie de rasgos de *identidad* que pueden descubrirse mediante la lectura.

Isidoro Lewicky, simulacros en la ciudad

En *Botones y moños*, de Isidoro Lewicky una serie de veintiocho cuentos surgen de la cotidianidad, en el espacio de la ciudad y al ritmo de las conversaciones. Un suceso trivial abre la disposición para la lectura desde “la geografía cotidiana de un kiosco”. El descubrimiento de un libro de origen francés, olvidado, rezagado, desprendido del resto, es para el narrador “un accesorio”. El que lo mira, un jubilado pobre, toma posesión del libro obsequiado por una mujer sonriente y se dispone a leerlo.

De ese modo, un “cuento prologal” anticipa la función del lector que hará posible el movimiento de andadura de este *libro-juego* que es un mundo para armar, un mundo dormido, secreto y virtual: “*Atrás queda mucho tiempo de vida vegetativa en coma espiritual, casi vegetal,*” nos dice el narrador, alter ego de Isidoro Lewicky, médico de profesión.

Este cuento, denominado *La importancia de un suceso poco importante*, además de producir en nosotros la inmediata evocación de Roland Barthes y su conocido escrito sobre la estructura del suceso, instala el discurso de la *paradoja* como una condición natural del discurso empleado por el narrador protagonista Pablo Finkel.

Ese recurso hace que no sólo surja la *ambivalencia* sino que también se introduzca el *extrañamiento*: la segregación del libro de las demás producciones vendibles lo degrada y reduce a desecho. A pesar de ello, el jubilado que lo recibe como obsequio, entra en un *balbuceo* que es el de la lectura, que lo convierte en el poseedor de un mundo a construirse. La entrada al libro-juego le abre “una historia dormida, virtual, subsumida, secreta, un mundo para armar”. Al conjuro de esta apertura se despierta una historia que toma sentido y da sentido al universo.

En *De dónde vienen los golpes*, cuento que también aparece en otro libro homónimo de Isidoro Lewicky, el narrador protagonista, Pablo Finkel, de origen judío, deambula por su ciudad natal, la que ha sufrido cambios importantes en su ausencia. Los personajes y el mundo narrado simbolizan zonas, valores y luchas propios de la realidad misionera en momentos cruciales de cambios hacia la modernidad.

El recorrido físico y las relaciones que el personaje-protagonista establece con personas, objetos y rituales vividos, despiertan en él todo tipo de *sensaciones*. El *deseo* del mismo se articula siempre con el lugar del Otro y el “golpe” es el motivo de base genealógica, un verdadero cronotopo indicador de recorridos de vida. Esto da lugar a un tipo de “discurso de duplicación”, que hace visible la *incertidumbre psíquica* experimentada por el personaje en la relación padre-hijo y en sus representaciones escindidas.

El tiempo y los espacios de los sucesos narrados se encuentran señalizados por discursos provenientes de diálogos, diarios, cartas fechadas que corren paralelas al desarrollo de la vida del protagonista (madurez, adolescencia, infancia). Esos espacios son llenados por historias diferentes y acompañados por toda clase de discursos, que mezclan la costumbre y el azar, lo determinado y lo indeterminado.

En la faz discursiva la proliferación hace aflorar la estrategia de duplicación en la pregunta ¿De dónde vienen los golpes? Se percibe a partir de esta interrogación aquello que dice Homi Bhabha acerca de la necesidad transitiva del sujeto de un objeto directo de auto-reflexión. La posibilidad de contar con un punto de “presencia” le permite mantener vigente su posición privilegiada (de hijo, nieto, amigo), pero al mismo tiempo transgredir esa demanda al intentar ver una persona desaparecida, lo coloca en el lugar de la “ausencia”, de su re-presentación.

El enfrentamiento con la muerte se transforma también en un cronotopo del discurso de este autor, cuyo empleo es recurrente en otros cuentos del libro *Botones y moños*, como lo leemos en *Kafka* y *La Abuela*. En estos relatos, esa forma de repetición hace que la superficie de inscripción de los sucesos aflore en los cuerpos y que lo narrado cobre movilidad, pierda o recupere fuerza, en un *devenir* incesante.

Podemos inferir que Lewicky construye un narrador cuyo discurso está provisto de la apertura suficiente para recibir el impacto de los *acontecimientos*, cualquiera sea el lugar donde ellos sucedan.

La poesía de Daniel Larrea. La mirada creadora, de un mundo interior a otro exterior

La imagen poética ocupa la reflexión permanente del autor. En “*Si de alcanzar el cielo se tratara...*” Daniel Larrea presenta treinta y ocho poemas, con una estructura de versos breves, pero contundentes en cuanto al sentido. La temática del amor, en la que nada es definitivo, despierta el interés de la lectura ya que abre puertas para participar del juego amoroso, en cualquier dimensión o estado en que aparezca. Así, la forma vertical de los versos juega y hace jugar seres y objetos en distintos ámbitos y circunstancias — *la infancia, la casa, los placeres alcanzados o perseguidos*— El lenguaje poético pone en acción mecanismos de poder simbólico que acercan un mundo, que no por conocido resulta prescindente.

Al mismo tiempo, en el instante en que nos presenta a la mujer en permanente simbiosis con una naturaleza igualmente sentida y percibida, el movimiento de la imaginación hace que el poeta no pueda afirmar sus sensaciones y afectos. La mirada creadora, continuamente, va de una periferia a un centro, de un mundo interior a otro exterior, estableciendo un intercambio dialéctico que torna dinámico cada verso. Y en esa vertiginosa caída el poeta atraviesa las fronteras, las siente y logra ver: “el pueblo/ era una hermosa fantasía.../solo el sol vertical/ sobre nosotros/- cómplice y fugitivo.../(Perfiles y recuerdos). La palabra “vertical” hace mención a la línea que siguen los cuerpos que caen, pero al mismo tiempo, a aquello que experimenta la atracción del fondo.

Este rasgo de escritura, absolutamente moderno por la pérdida de la certeza y la conciencia que el autor tiene de lo infinito o inacabado de los deseos humanos marca, creo, la importancia de este nuevo libro, cuyo sentido se halla prefigurado ya en el título con el uso condicional verbal: “*Si de alcanzar el cielo se tratara*”.

En los versos de este poemario, algo tan cotidiano como el amor entre un hombre una mujer, se transforma en un submundo mágico, lleno de emociones y misterio. Las palabras del poeta intentan reconstruir pequeños instantes que se componen de acciones repetidas y de tiempos pasados que se detienen en el tiempo presente, el que discurre pero también recurre. De ese modo, el mundo desplegado en los poemas se transforma en un territorio, a la vez conocido y extraño, pero logrado sólo por el efecto de las

palabras con su poder de fingir. Los versos aparecen marcados por la intensidad de la pasión amorosa que une cuerpos y naturaleza, en una simbiosis generadora de un estado de ánimo singular: “*Hoy llueve, como el lunes/ y tu pecho/ está poblado/ de latidos nuevos...*” (Hoy llueve, como el lunes). La mujer es objeto de un deseo de posesión expresado metafóricamente: “*Yo me apropié de vos,/ de tus noches eternas/...*(Usurpación de bienes)

Larrea se sirve de la imagen poética para reivindicar una deuda pendiente con el otro, para hacer presente lo ausente, y como dice Blanchot reivindicar, también, la extraña naturaleza de la poesía que en cada momento, o en cada verso, inaugura siempre algo nuevo que se agrega al mundo: “*Ayer/ volví al altar/ de los abrazos/ con tu nombre jugando/ entre mis labios...* (Primera ausencia). Así, reconocemos en este último verso el entramado del juego del amor y la repetición de ese rito de un Yo referido a un Tú. La voz del poeta hace presente una ausencia, una lógica del universo a partir de lo particular, como una prueba más de que la poesía moderna postulada por él se nutre constantemente de los lugares comunes o colectivos para transmitir la multiplicidad del mundo. Lo inacabado o fragmentario, como esencia de lo imaginario, nunca le permite al varón alcanzar la posesión absoluta de ese espacio estelar en que coloca a la mujer de sus sueños, de sus devaneos de hombre común, lo mismo que, por la eternidad, el juego que propone es un eterno retorno, es terminar para volver a empezar, quizás, la metáfora más perfecta de la literatura.

En “Fragmentos de un discurso amoroso”, el crítico Roland Barthes reconoce que el sentido surge de un orden perfectamente convencional en el que todo está relacionado, pero el poeta escapa de él sustituyendo los efectos de sentido por un *simulacro* más radical que se forma de un orden más convencional todavía: “*Eso mismo/ en mí mismo/ es lo que pienso y eres...* (El paisaje de los días que vienen)

Sostengo que la poesía misionera ve acrecentados su acervo y valor estético con este tipo de textos en los cuales el signo poético acerca una posibilidad más de conocer el mundo en que vivimos. La escritura de Daniel Larrea muestra esa profunda convicción de que el poeta debe alcanzar con sus versos algún sentido oculto, o inexpresado. Así, constantemente, alimenta su arte de fragmentos y discontinuidades arrancados de la visión de la tierra misionera y de su gente. “*Ayer acasopude/ tomar con*

estas manos/ que modelan ternura/ la luna de tus sueños/ en esa costanera/ la antigua costanera... (Perfiles y recuerdos)

La originalidad del estilo de Daniel Larrea radica en la *suspensión* del sentido, que sólo una imagen poética bien elaborada, logra ofrecer. En “*Si de alcanzar el cielo se tratara*” existen no solamente palabras sino también silencios, y en estos espacios podemos ir ejerciendo nuestro poder de lectores, según nuestras propias vivencias.

Conclusión

Finalmente, creemos que las lecturas realizadas en este trabajo pueden dar muestra de la posibilidad de dejar de lado en los estudios regionales el predominio de la territorialidad geográfica y generar, en cambio, una territorialidad discursiva que promueva un recorrido mayor de conexiones y diferencias significativas en la cultura y literatura local.

Bibliografía

Literaria

Amable, Hugo W., Lagrost Luisa E. (1998): *Entre líneas*, Víctor Manuel Hanne Editor, Salta, Argentina.

Bischoff, Lidia (2004): *La tierra elegida*. Libros de la memoria. Misiones, Ed. Universitaria.

Lewicky, Isidoro (2005): *Botones y moños*, Posadas: Ediciones Creativa.

Larrea, Daniel (2004): *Si de alcanzar el cielo se tratara*, Posadas, Ediciones Misioneras.

Teórica y Crítica

Bhabha, Homi K. (2002): *El lugar de la cultura*, Buenos Aires: Manantial.

Barthes, Roland (1984): *El susurro del lenguaje..* Buenos Aires: Paidós.

Baudrillard, Jean (1997): *Crítica de la economía política del signo*, México: Siglo XX.

Deleuze, Gilles (1989): *La lógica del sentido*, Buenos Aires: Paidós.

Deleuze G.,Guattari, F. (2000): *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.

Rosa, Nicolás, (1997): *La lengua del ausente*, Buenos Aires: Biblos.

_____ (2004): *El arte del olvido*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

_____ (2006): *Relatos críticos*, Bs.As. Santiago Arcos Editor.

CAPÍTULO 9

Argumentaciones (auto) biográficas en la narrativa regional. Las segundas intenciones.

por Guillermo E. Cribb

Resumen

El propósito de este trabajo es poner en valor las argumentaciones contextuales autobiográficas, en doce cuentos de autores de la región misionera, a través de un proceso de reconstrucción argumentativa. Desde una perspectiva pragmática, el origen del significado del discurso ha de encontrarse en el autor, en sus intenciones cifradas, a semejanza de lo que sucede en la inferencia comunicativa cotidiana: la búsqueda del significado no puede sino consistir en la reconstrucción del significado del hablante, en la recuperación del significado de autor y/o de lo que quiso hacer con su discurso.

El enunciador adopta, a partir de la conjetura que realiza sobre su auditorio potencial y en cada instancia comunicativa, un conjunto de convenciones cognitivas para hacer saber cuáles son sus intenciones comunicativas -procedimiento pragmático-: base contextual común y contexto del enunciador. El crítico anexa su propio contexto ilustrado, y por ello, parafraseando a Umberto Eco, se permite elicitarse el discurso literario y presuponer a su 'autor modelo'. En síntesis, en este abordaje literario abreviado confronto: al lector modelo, pergeñado por el autor; al autor modelo, bosquejado por el lector; y al modelo de argumentación contextual, que adquiere matices singulares en cada cultura, pero que se sustenta en una base de conocimiento universal. Estas referencias son bifrontes, están en la zona de frontera entre la realidad y la fantasía y allí se vuelven operativas; esta dualidad inseparable se presenta a sí misma como una estructura de doble significado, como un símil de lo onírico; esto implica que siempre hay un significado manifiesto anunciando uno latente, que puede obtenerse volteando al ostensible.

Como intento demostrar a continuación, la argumentación biográfica articula diversos modos de enunciación con la manipulación de la materia narrativa, en un proceso poiético no exento de tensiones. Lo narrado resulta en un acontecimiento⁷⁴

⁷⁴ El "Orden del Discurso" fue la lección inaugural que Michel Foucault impartió cuando, en 1970, sucedió a Jean Hyppolite en la Cátedra de «Historia de los sistemas del pensamiento» en el Collège de France. Foucault realizó en este texto una breve síntesis de lo que hasta entonces habían sido sus investigaciones, que giraban en torno a las relaciones entre saber y poder, al mismo tiempo que

comunicativo potencial, porque materializa en un texto un sinfín de subjetividades -rescatadas de la vida- a través de un proceso de imaginación, con el objeto de ponerlas en relación con otros discursos -sociales y personales-. Este discurso escenificado, hecho espectáculo, recién adquiere la completud de su estado en el contexto de actuación, en la instancia de la lectura -en cada una de las lecturas-, cuando el lector se vincula al mismo y ejerce su propio rol en la representación.

Esta estrategia discursiva y este abordaje interpretativo establecen una relación quiasmática; la función autor dispone en el haz una anécdota con propósitos diegéticos, pero en el envés, lo expuesto opera con intenciones extradiegéticas; desde el lector, en el haz se repone la retórica autorial; en el envés, se argumenta la interpretación.

Introducción

Los acontecimientos vitales de cada persona -almacenados en la memoria, pero interactuando con el imaginario social-, son la base mental que se requiere para dar cuenta de los actos de habla y de la cognición del mundo, a través de relatos de vida que funcionan como una representación lingüística del accionar humano, a la manera de una mirada reflexiva sobre actuaciones ya realizadas; son versionadas por el enunciador en cada instancia discursiva, con intención retórica, ya que poseen una relevancia social situada.

Los textos de la cultura -orales, escritos, multimediales- contienen argumentaciones contextuales, que cifran distintas formas de praxis social vinculada a los acontecimientos. Su incorporación en los textos es intencional y pretende modelar la cognición social vigente.

Cualquier discurso, si está mutilado de su contexto, es sólo texto; queda privado de su clave de interpretación y representación, resulta engañoso y/o vacío de significado. El conocimiento, en sentido amplio, es un saber discursivo; su composición se articula con mira a ciertos fines, dirigida a determinadas audiencias, bajo las reglas de la enunciación retórica. Sin embargo, su inclusión se realiza veladamente, porque conlleva, además, propósitos extradiegéticos.

adelantaba el que iba a ser su futuro programa de trabajo; propuso una línea de acción concreta: replantearnos nuestra voluntad de verdad, restituir al discurso su carácter de acontecimiento y borrar finalmente la soberanía del significante.

Las argumentaciones contextuales, como estructuras de significación, son expresiones textuales que contienen reseñas del contexto de producción y facilitan su decodificación discursiva. Por ello es útil reconstruirlo, a pesar de su dispersión textual.

Desde mi punto de vista, las historias de vida evolucionan por capas, como sustratos magmáticos -si se me permite una metáfora geológica-, sujetas a diversas presiones de la vida cotidiana. A diversa profundidad, a partir de núcleos de significación personal, en el interior de filones de auto-justificación que rellenan fracturas de sentido, se originan geodas semióticas. Son condensaciones huecas, de paredes tapizadas de micro-discursos cristalizados, cuyos vértices automorfos apuntan hacia un centro vacío. Este formato cobra sentido recién cuando es expuesto -desplegado, diseminado- en un discurso social, por alguien que toma la palabra y la enriquece subrepticamente con una anécdota. El enunciador literario decide llevarlas a la superficie, las rompe y engarza en un discurso ficcional, enajenándolas; la revaloración de estas gemas, a partir de la actividad lectora de sus destinatarios, permite atisbar otra historia. Cuando el género textual es manifiestamente biográfico (hagiografía, biografía, auto-biografía, memorias, anécdota, por citar algunos), su recuperación es sencilla porque se encuentran en el primer nivel de significación.

La argumentación contextual biográfica en una narración supone una valoración de determinados sucesos vitales y busca apelar a la subjetividad del destinatario discursivo; pero dice algo más. Cuando el enunciador incorpora cuestiones anecdóticas ajenas, testimoniándolas, es porque selecciona determinados puntos de vista que resultan relevantes para su narración, con la pretensión de modular a su auditorio virtual. Empero, si decide articular la materia narrativa con enclaves históricos personales -o simula que lo son-, es porque está privilegiando su propio punto de vista e intenta convencer con ello a sus destinatarios. Ambas estrategias, de todas maneras, incrustan estereotipos singulares en el discurso, disponiéndolos para su resignificación.

Metodología

Para poder comprender cómo funciona el fenómeno de la argumentación narrativa, hay que reponer el proyecto cognitivo al cual nos enfrentamos; con este propósito, son pertinentes estos interrogantes: ¿cuál es el desenlace, qué indicios están presentes, cuál es la relación entre estos elementos?; como también: ¿cuál es el

propósito diegético –primer nivel de significación- y cuál es su segunda intención?; incluso, en muchos casos, es posible reconocer una tercera intención: una ostentación de los artilugios de modelización estética. Al proceso de elicitación⁷⁵ que intenta responder a estas preguntas denomino *reconstrucción argumentativa*. El objetivo es producir una serie de frases asertivas⁷⁶ que representan el esquema del argumento, explicitando lo que aparece implícito y clarificando lo que presenta ambigüedades.

La reconstrucción de una argumentación (auto)biográfica se realiza en varias fases. En la **primera**, se colectan atributos basados en historias de vida y lugares con historia, enlazados con aspectos gramaticales y narrativos.

- Alter ego
- Persona gramatical
- Roles dramáticos
- Contexto ficcional
- Fábula
- Tópico
- Argumento y premisas
- Tesis
- Referencias xeno-biográficas

En la **segunda** fase, se reúnen frases que puedan dar cuenta de la argumentación (auto)biográfica del texto en cuestión y se las dispone una tras otra, para construir el andarivel. El requisito indispensable para la suficiencia del texto recortado es recomponer una estructura de significación abierta que conecte cada fragmento con otros similares, involucrándolos en una corriente discursiva: la esencia virtual del contexto discursivo debe estar presente. ¿Cómo hemos de identificarlo?

❖ Surge como respuesta a una pregunta especial del investigador social, el crítico cultural o el lector modelo. En este caso: ¿Qué frases dan cuenta de una biografía y han sido introducidas en el texto con propósitos discursivos?

⁷⁵ Cada vez resulta más necesario, en las investigaciones sociales, (re)considerar los procesos de requerimientos cognitivos como parte sustantiva de la indagación semiótica; especificar con claridad el ‘qué’ facilita el ‘cómo’ y el ‘para qué’. Además, se minimizan los errores de interpretación entre los investigadores y coadyuva al dominio del problema de productores y consumidores del saber (Procesos de Elicitación – Cribb – 2009).

⁷⁶ Es una forma de expresión consciente, congruente, clara, directa y equilibrada, cuya finalidad es comunicar nuestras ideas y sentimientos, sin la intención de herir o perjudicar, actuando desde un estado de autoconfianza.

❖ Su contenido debe ser relevante, aunque quizás resulte insuficiente. La atomización es una característica muy habitual, dado que los narradores multiplican los puntos de contacto con el resto del texto, para favorecer el ‘diálogo’ con los destinatarios con la mediación contextual.

❖ Su contenido debe ser pertinente, es decir, no estar a contramano con los significados previstos por el autor.

En la **tercera**, se repone/n lo/s argumentos del autor (con sus premisas) y se lo/s tensiona con la fábula, a suerte y verdad. De este modo se puede reponer la/s tesis autorial/es y, quizás, las intenciones extradiegéticas.

La lectura superficial de un cuento permite intuir la presencia de fragmentos textuales anecdóticos; ello no es suficiente para atribuirles la doble intención discursiva, pero resulta útil para seleccionar unas cuantas producciones de un determinado autor. A los fines de este abordaje, cada libro es un *escenario* -plataforma discursiva- y cada cuento, una *instancia* -acontecimiento potencial de representación-.

Material: he utilizado, como fuente de ejemplos literarios, cuatro instancias del libro de Ramón Ayala “Cuentos de Tierra Roja”, publicado por la Editorial Universitaria de la UNaM (Primer Escenario); cuatro de la antología de Isidoro Lewicky “Botones y Moños”, publicada por la Subsecretaría de Cultura de Misiones (Segundo Escenario); y cuatro más del libro de Olga Zamboni “Veinte cuentos en busca de un paraguas”, publicado por Editorial Vinciguerra (Tercer Escenario).

Análisis de los datos

Primer Escenario

Reseña de “Cuentos de Tierra Roja”

Es un libro de cuentos de Ramón Ayala, de la Colección Arribeños de la Editorial Universitaria (1996). Contiene nueve producciones, distribuidas en 106 páginas.

Ramón Ayala es un cantautor de proyección folclórica, pero, ante todo un poeta, un rapsoda posmoderno de los secretos de Misiones en verde y rojo; en sus composiciones se vibra con las cascadas cantarinas de nuestros arroyos, con la sangre contenida por la vejada tierra, y con sus legendarios personajes: el mensú,

el leñador, el descubriertero, el jangadero, el cachapecero, el cosechero y el despojador.

No sería exagerado proclamarlo como un poeta social, cuya misión es cantar a la criatura humana que existe en condiciones de extrema rudeza, sea éste un avá -un guaraní varón- o un pionero; vive como si el arte debiera estar al servicio del hombre, a la manera de una red semiótica que atrapa los símbolos vitales y los reformula en ritmos identitarios.

En su prosa logra captar los secretos de los “yaras” de la selva, un sinfín de matices de la cultura guaraní, los influjos de los inmigrantes, el amor-dolor que implica vivir en Misiones, la cercanía de Dios y la lejanía de la Metrópoli, la sensación de ser el sitio baldío del patio trasero de un país que mira a Europa, en fin, una escritura de la periferia que tuvo que asentarse en Buenos Aires para trascender artísticamente. En esta rebeldía insuficiente, convoca a frases completas en guaraní como un homenaje al pueblo originario de estas tierras.

Escribe como pinta, canta como vive sus poemas, a la manera de Lorca y Debussy. Cada cuestión merece un tratamiento especial: algunos merecen un esfuerzo plástico, otros un poema hecho canción, estos un cuento. Ello es fruto de su preparación artística, variada pero concreta; como dijo en un reportaje: “El talento sin el conocimiento es un pálido instrumento”.

Los rasgos autobiográficos son muy notorios en estos cuentos, a los que remarca con dedicatorias a personajes legendarios de la fundación de Misiones en cada paraje: Carlos Martínez Alba, Ernesto Dornelles, Coco Albaposse, Luis Rolón; pero su dedicatoria más importante es la que realiza a todos y cada uno de los habitantes de la provincia adentro y fronteriza, rescatando para las letras unos textos memorables de la cultura popular.

Además, no escatima esfuerzos y complementa sus letras con dibujos propios, lo que conforma una nueva selva ficcional en la que surgen y desaparecen relatos como “asombrados”, se deslizan anécdotas fundacionales, se hace canto el dolor y cuento la pasión.

“La casa”

Expresiones de las Variables

En este cuento, el **alter ego** es Ramón (seudónimo artístico del autor) y está narrado en **primera persona**, como las demás narraciones seleccionadas. En los **roles dramáticos** vitales están Ramón -aventurero-, Carlos -anfitrión- y la tormenta subtropical, con el escenario de un **ámbito** selvático, quienes desarrollan la **fábula** de un muerto que regresa desde otro mundo posible, en una nueva versión del **tópico** “ir por lana y salir trasquilado”. El **argumento** de la diégesis está condensado en una frase: “Existen todavía valiosos testimonios vivos de seres que constituyen el patrimonio oral de la provincia”; por ello, el posible encuentro con el urú “lo atraía como un imán”, ya que él guardaba “valiosos documentos de la selva” para su libro. Desde la retórica narrativa advertimos dos **tesis**: la primera sostiene que “Todo lo que un hombre puede elucubrar en la construcción de un relato, nunca tiene la presencia ni la temperatura de aquello que se ha vivido en la sangre y en el hueso”; la segunda insinúa que “...hay un universo que el hombre ignora y que a veces un relámpago puede revelar...para ello se debe poseer el alma limpia y los ojos calmos”. Las principales **referencias xenobiográficas** son a Carlos Martínez Alba, poeta de Montecarlo, establecido en la dedicatoria; al viejo urú de Paranaí; y a Ezequiel, el curandero de Puerto Esperanza.

Voces textuales del argumento biográfico

... “Algo en su continente me llevó, de pronto, al viejo amigo de Montecarlo, al poeta muerto hacía ya varios años. [...] Su gesticulación, su continente trastornado por la luz níquelada, ponía en mí, en cada vez mayor grado, la seguridad de estar frente al viejo amigo. [...] comencé a mirar a mi amigo como un milagro del tiempo. [...] —Señor...-aventuré- he conocido a alguien muy semejante a su persona y que me dispensara su amistad...era de Montecarlo, escribía poemas...y vivía en una casita junto al río. [...] Su fisonomía, ahora clara, iba transformándose en aquel Carlos vital y fecundo que habitaba dentro de mí. [...] Lejos, en el camino, con una lágrima en el corazón...me perdía en el Paranaí.”

Comentario

El narrador hace manifiesto su esfuerzo poiético, encarnado con su propia historia de vida, con la primera tesis. Sabe que su excursión narrativa, si desea la compañía del

lector, debe estar traccionada por ‘una buena zanahoria’; para la mente racionalista propone el encuentro con el urú de Paranaí, lo cual se corresponde con el argumento explícito; para la mente mítica, de un modo entimemático, ofrece un relato fantástico protagonizado por su fenecido amigo. Es éste quien sostiene la segunda tesis, con obvias alusiones al narrador, como un espiral semiótico resignificante.

El tópico, puesto en tensión con el argumento, devela la intención extradiegética, iluminada de soslayo por la dedicatoria: el autor se considera un patrimonio vivo, un *poeta* que merece atención y respeto.

“El hallazgo”

Expresiones de las Variables

En este cuento, el **alter ego** es Juan. En los **roles dramáticos** vitales están Juan y su compadre Waldimir Da Sousa, con el escenario necesario de un **ámbito** selvático, quienes protagonizan la **fábula** del hallazgo de un muerto en el curso de una cacería, como derivación lateral del **tópico** “cazar dos pájaros de un tiro”. El **argumento** podría sintetizarse en una frase: primero vivir, luego filosofar; resulta que, en medio de la cacería, Juan reflexiona sobre su proceder y su compadre le espeta: “No es hora de pensamientos, tenemos que cobrar nuestra pieza”; luego, frente al hallazgo inesperado, la actitud tornasola: ya tenemos el tateto, pensemos en el hombre, parecerían decir las acciones que se suceden. Advertimos dos **tesis**: la primera, contra-argumentando el marco moral en la que se sustenta el cazador, sostiene “Si aceptamos las formas del delincuente, descendemos a su mismo nivel”; la segunda, resumible en “el hombre es un lobo para el hombre”, presenta como prueba incontrovertible la osamenta del mensú que encuentra su descanso final en la oquedad de un tronco caído de cañafístula. Las principales **referencias xeno-biográficas** son a Ernesto Dornelles, pionero de San Pedro y reconocido mariscador, establecido en la dedicatoria; y a Benedicto Contreras, sanguinario patrón del obraje Mburucuyá.

Voces textuales del argumento biográfico

... “Confieso que mi presencia, junto al cazador compadre, estaba más cerca del disfrute de la naturaleza, guiándolo, que del ejercicio mismo de la muerte inocente. [...] Todo el entusiasmo de la caza se derrumbaba en este enfrentamiento conmigo mismo. [...] Si aceptamos las formas del

delincuente, descendemos a su mismo nivel. [...] No es hora de pensamientos, tenemos que cobrar nuestra pieza.”

Comentario

Una pareja de cazadores de animales ferales descubre, a través de su presa, el último refugio de un hombre animalizado por un famoso ‘capanga’; es una realización posible del tópico manifiesto en el momento del hallazgo. El hallazgo, por su parte, también es doble; en plena cacería, el segundo del grupo reflexiona sobre los alcances morales y ecológicos de esta actividad. Esto motiva, a su vez, la introducción entimemática del argumento, un conocido tópico medieval, sustentado por dos premisas en relación quiasmática. Sin embargo, los dos momentos de reflexión dan pie a las dos tesis: la primera es palmaria y tiene dos destinatarios: a los que justifican la caza con la demonización de sus víctimas y a los ‘cazan’ humanos por sus defectos sociales; la segunda retumba en el discurso como una manada de tatetos. Fue preciso ‘dar caza’ a la primera tesis que señalaba, a la manera de un índice, el aserto que se manifestaba desde la profundidad del discurso. De este modo se devela la intención extradiegética de toda esta argumentación contextual: responder con esta metáfora a quienes hostigan personas, justificándose en determinados aspectos de la vida personal de sus criticados, amparados en su fuerza; empero, estos mismos no son capaces de revelar a los verdaderos responsables de tanta miseria humana (sólo se condena a los intermediarios).

“El Moconá”

Expresiones de las Variables

En esta narración, el **alter ego** vuelve a ser Ramón. En los **roles dramáticos** vitales están Ramón y su amigo Chiquito, en un **ámbito ficcional** de frontera tierra/agua, quienes testimonian la **fábula** de un jangadero despechado que muere despeñado en los Saltos del Moconá; es una realización subtropical del **tópico** “muerte después del amor”. El **argumento** está explícito en la frase “cuando el amor toma otro rumbo, todo es irreversible”; no importa haber sido “siempre un buen esposo” ni haber acarreado regalitos de otros mundos, se dice y nos dice, con la elidida auto-referencia a una situación amorosa personal. La dolorosa tesis se plantea lacónicamente: la mujer extrañamente bella es como una flor carnívora. Las principales **referencias xenobiográficas** son a Chiquito Sánchez Ratti, quien fuera Director de Turismo; y a Benito Díaz, camarógrafo de la Universidad de La Plata.

Voces textuales del argumento biográfico

“Hacía apenas unas horas que habíamos arribado desde El Soberbio. [...] Por fin pudimos comprobar que la constitución era nada menos que una poderosa ametralladora, traída por sí las moscas [por Chiquito]. [...] Todavía en mis oídos sonaba la voz del pescador, atemorizado al oír los bramidos del tigre peleando contra una piara de tatetos... [...] Era para mí, este lugar, como una flor carnívora llena de una extraña belleza, pero con peligros de muerte. [...] Casi en los ruidos del sueño, y como un eslabón de las ideas, un canal de la mente me llevaba a la cara temerosa del jangadero, precipitándose en aguas de las cataratas. [...] Había dejado sus garotos y su mujer hermosa, la que había sembrado en su corazón un espinel de celos... [...]...cuando el amor toma otro rumbo, todo es irreversible. [...] Entonces, la guitarra tuvo vuelo de pájaros.”

Comentario

En un contexto verosímil y apropiado, en el que se disponen a filmar los Saltos del Moconá con fines de estudio, una cadena de anécdotas permiten incrustar la materia narrativa con el argumento, que actualiza un conocido tópico. Cuando Amor se pierde, la vida ya no es vida; sólo es posible recuperar el amor después de la muerte, cuando desde otro mundo se puede seguir “acarreado regalitos” al Amor.

Un análisis superficial nos puede llevar a pensar que esta argumentación es de la variedad xeno-biográfica, ya que se refieren a la vida del jangadero. Sin embargo, si advertimos el engarce vital -“Era para mí, este lugar, como una flor carnívora llena de una extraña belleza, pero con peligros de muerte”-, vemos la referencia elíptica a su propia historia. Esta interpretación se ve reforzada por la ausencia de una dedicatoria explícita a un guitarrista y cantor, ya que, precisamente, se auto-dedica este cuento. “Entonces, la guitarra tuvo vuelo de pájaros.”

Por otra parte, pueden verse reflejado en el relato las actitudes paradójicas de los que están acostumbrados a ‘ir de pesca’: frente a la extraña fiereza del yaguareté, en pelea nocturna con una piara de tatetos, nadie se movió del campamento; sin embargo, la extraña belleza de *la constitución* motivó la fuga nocturna de todos ellos. Esto cierra la espiral semiótica, con una sugerencia empírica, que expresa con un entimema la

intención extradiegética: si no se quiere terminar como el jangadero, hagan como los pescadores y huyan a tiempo.

“El dueño de los pájaros”

Expresiones de las Variables

Nuevamente, en este cuento el **alter ego** es Ramón. En los **roles dramáticos** vitales están Ramón y los niños-cazadores de pájaros: el cabecilla es Yaguá Pirú (perro flaco) y los otros son Rová Mbeyú (cara chata), Cambá Bolsa (negro [de la] bolsa), Miñooca Hú (lombriz negra) y Romualdo. Protagonizan la **fábula** de un encuentro fantástico con el “dueño de los pájaros”, ser mitológico guaraní, en una derivación singular del **tópico** “aquí hay gato encerrado”, en el **contexto ficcional** de la costa del Uruguay, frente a Porto Mauá (en la zona de un conocido paso fronterizo, que actualmente sigue siendo “a balsa”). El **argumento** es del tipo cadena: los mitos son una mentira, un viejo cuento de viejos, meras invenciones que sólo se la creen los sonsos; por ello, hay que creer las palabras jóvenes, esas que provienen de un líder joven; una puesta en escena no es la realidad: sólo los necios no son capaces de diferenciar la fantasía de la realidad. Sin embargo, la tesis del cuento se encamina hacia otro rumbo: “los niños son la semilla del hombre”, como diciendo de soslayo que hay ciertos fines que justifican ciertos medios. Las principales **referencias xenobiográficas** son a Coco Alba Posse, pintor, nombrado en la dedicatoria y en el texto narrativo; Pirayú, perro presente en el cuento, cuyo dueño había sido el difunto Coco.

Voces textuales del argumento biográfico

... “Frente a mí el color, la trementina, la tela sobre el caballete y el paisaje vivo del paisaje misionero. [...] Sólo me dolían todavía los tres pajarillos traídos por los niños, derribados en la selva. [...] ¿Por qué matan ustedes a los pájaros? [...] —Yapú etereí co este Ramón -saltó el cabecilla, esgrimiendo su voz de jefe en miniatura. [...] Me duelen los animales muertos por placer... [...] El pincel corría en el rectángulo. [...] ¿Oyeron, ustedes, ese ladrido yagua’i allá abajo, casi sobre la costa? [...] Continué mi obra sumergido en la problemática del color... [...] Confieso que algo insondable me crecía por el pecho....”

Comentario

El tópico del gato encerrado, bajo la forma del engaño o del ocultamiento de algo más importante, domina la visión de los cazadores de pájaros. Los pajarillos abatidos habían sido ocultados por Ramón, pero la explicación mítica de la desaparición no convence al cabecilla. Más allá de la expresión singular en este relato, esto es una manifestación de una desconfianza visceral a toda fuente de autoridad, y es una expresión del sentido contra-institucional que es propio de la posmodernidad. Por otra parte, el narrador representa al imaginario social defensor del orden natural (al menos, en el ámbito selvático).

En esta instancia, el argumento ‘racional’ de los cazadores es contrapuesto al argumento ‘afectivo’ del alter ego, que busca suscitar miedo en los receptores, quien llega a quejarse por lo inefectivo de su pedagogía. La contra-argumentación ataca frontalmente al mito, pero es un tiro por elevación al enunciador principal; visto así, es una falacia genética, un argumento paralógico que busca denostar al oponente por ciertas características personales; es un cuestionamiento, no una verdadera argumentación. El narrador evoca el suceso desde la vertiente plástica del autor, que pinta todo el paisaje con su verba menos a las malogradas aves.

El ámbito no es casual. Es una doble frontera (agua/tierra, Argentina/Brasil), que remeda a las que se ponen en juego en el cuento que contiene a otro ‘cuento’; facilita el desenlace dramático que es un doble desdoblamiento, permite el ingreso de la realidad mítica dentro de la ficcional y da lugar a la recuperación de la función social del mito, enunciado formalmente por el narrador. Por ello, Ramón siente crecer algo en su pecho; probablemente, la germinación de las nuevas semillas de hombres más respetuosos de la naturaleza; además, un gozo velado por haber producido, gracias al cuento, un incremento de su posicionamiento social.

Segundo Escenario

Reseña de “Botones y moños”

<p>Es una antología autoral de Isidoro Lewicky, editado en el 2005 por Editorial Creativa (120 páginas) y financiado por la Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Misiones. Comprende algunos relatos breves, unos cuantos cuentos y una minipieza dramática como paso de comedia. Una breve reseña de Raúl Novau recibe al lector</p>
--

desde la retirada de tapa, con acertados comentarios que denotan la amistad que hay entre ellos.

Durante la lectura amena del libro sería difícil encontrar algún texto que no presente ciertos rasgos autobiográficos; esto, unido a su identidad judaica, se reformulan ficcionalmente con mucha ironía, logrando una prosa ágil y erudita, con sabor misionero y aroma galénico.

Su obra admite influencias del realismo, si focalizamos sobre las descripciones detallistas de los escenarios (pero no de los personajes) o analizamos de las acciones con los oficios; como al pasar, conoceremos la etimología de ciertas expresiones populares: Vg., qué implica que le den a alguien “vía libre”, por qué el santo más alto es Zan-cos, etc. También se observan pinceladas surrealistas, donde el sueño y la vigilia se confunden, sin solución de continuidad, forzando la relectura inmediata para poder atrapar algunos de los sentidos propuestos; inversamente, un anti-romanticismo se hace presente a través de los antihéroes que pueblan sus narraciones. Además, fruto de su admiración a Kafka, incorpora ciertos ‘golpes de efecto’ (muy bien logrados), junto a una narrativa fragmentaria y disociante. Estos elementos dan cuenta de una escritura singular, situada en una zona de frontera entre su profesión académica (medicina) y sus pretensiones literarias; una suerte de interdiscurso que abreva en las prácticas hipocráticas y su oficio de artista (también pinta). Sabiendo esto, lamento la ausencia de sus acuarelas como ilustración, aunque hubieran sido monocromáticas, dado que su prosa se complementa magníficamente con su expresión plástica.

Frecuentemente aparecen reflexiones del autor como “homo narrans”, pero la apoteosis se concreta con “Instrucción a un escritor novel cuando un personaje quiere desertar del texto”, donde el autor-narrador debe reemplazar a un personaje que se rebela (es decir, habrá que poner el cuerpo si es necesario); o cuando su idish-mame le recrimina una pausa en su producción y le sugiere que escriba sobre ciertas realidades sociales que afloran en el cruce de las avenidas Mitre y Rademacher (cosa que no realiza; es decir, por encargo nunca, aunque lo pida la madre).

La selección de textos de varias décadas es, en general, acertada y coherente. La edición en sí es algo descuidada: el texto dramático no se presenta de acuerdo a las convenciones, se encuentran varios errores de ‘tipeo’ algo burdos y carece de ISBN.

“El diamante del Astoria”

Expresiones de las Variables

En los cuatro ejemplos seleccionados, el **alter ego** es Isidoro y están narrados en **primera persona**. En los **roles dramáticos** vitales están la perrita Twiggy como protagonista, con el gánster Telonius Sherwood y el mozo colorado Richie en roles deuteragonistas; allá lejos, el ayudante de cocina Isidoro. Versionan la **fábula** de una perrita que recupera el diamante de la condesa rusa, en una derivación sarcástica del **tópico** “no hay más paraíso que aquel perdido”, en el **contexto ficcional** del comedor de un hotel céntrico de Nueva York. El **argumento**, que pretende justipreciar una realidad actual, ya que no siempre estuvo “tan en la púa” [tan pobre] como ahora, que vive en una pieza alquilada en el B° Guazupí, en una zona periférica de Posadas; sus **premisas** son irónicas: trabajó en el Waldorf Astoria y fue parte del grupo que recuperó el diamante robado; además, la noticia salió en la “tapa” del New York Times. Empero, la **tesis** del cuento se posiciona fuera de él: “la ficción literaria como evasión de la realidad”, sostenida solidariamente con un mate por su amigo. La **referencia xenobiográfica** es a su interlocutor ficcionalizado, el médico Reboredo.

Voces textuales del argumento biográfico

“Sin ofender a mi compañero de pieza, el psiquiatra Reboredo, no siempre anduve tan en la púa. [...] trabajé...en la cocina del Waldorf Astoria de Nueva York. Me gané la consideración de mis patronos, gracias a mi naturaleza voluntariosa y tenaz, pero también a mi nunca disimulada afición a las comidas -esto último para los que se acuerdan de mis fotos de niño mofletudo y panzón. [...] Llamó al mozo, nuestro compañero, el colorado Richie. [...] La llamaron “Twiggy” [a la modelo], nombre feliz, pues mis escasos conocimientos del inglés (Appleton mediante)... [...] Y bueno, a nuestra perrita de la cocina, la bautizamos con el mismo nombre [...] nos interrumpió un angustioso quejido que nos heló la sangre y que provino claro de la garganta de Twiggie. [...] A la semana siguiente, cenamos con champaña. [...] Reboredo me ofrece un mate.”

Comentario

El argumento autobiográfico abre y cierra el relato: lo encapsula. Incorpora la referencia a un conocido psiquiatra; con esta maniobra, incrementa la verosimilitud de

lo narrado, dado lo fantástico del suceso; otras referencias contextuales (New York Times, la modelo, el gánster, el hotel) poseen la misma intención. Contiene, como los argumentos de Ayala, una dedicatoria, aunque disfrazada (a Reboredo).

Prima la ironía, con pinceladas sarcásticas. En aquel tiempo era un pobre inmigrante en un país cuya lengua no manejaba; trabajaba de ayudante de cocina y lavaplatos; no tuvo participación activa en los hechos; su compañero fue quien cobró la recompensa. El verdadero mérito descansa en el relato -comunicador literario-, porque testimonia y publica el suceso desde otro lugar y para otro público, distinto al del periodismo policial neoyorquino. El encapsulamiento permite trazar con nitidez la frontera entre la realidad y la fantasía, en especial cuando Reboredo 'le dice': mejor, tomáte un mate y relajáte.

"Por ejemplo"

Expresiones de las Variables

Los **roles dramáticos** se reparten en la familia: la madre en el protagónico, y en el papel de hijo-escritor, el alter ego del autor. La **fábula** trata de una madre que anima a su hijo a escribir sobre los niños en situación de calle, en un reclamo realístico y contrapuesto del **tópico** "locus ameno", en el **contexto ficcional** del ámbito hogareño paternal. El **argumento** principal es que los temas importantes ya han sido escritos por otros; esto intenta morigerar el hecho de que hace tiempo que no escribe; si ya todo está impreso desde los griegos, nadie debería reclamarle su afasia de expresión actual. La madre contra-argumenta con la **tesis** tautológica del cuento: "la calle es dura, pero es la calle"; de este modo, pretende sacudir al escritor desde varios ángulos: *es tiempo que te pongas a escribir; ellos están peor que vos; ellos pueden ser un buen tema; podés terminar como ellos; ellos están mal, pero salen a la calle a buscar para el día a día*; en definitiva, *escribe*. La **referencia xeno-biográfica** es a su interlocutora ficcionalizada, su propia madre.

Voces textuales del argumento biográfico

"- Hace tiempo que no escribes, hijo...Escribe, hijo, sobre los niños de la calle de la ciudad que te vio nacer. [...] Olvídate, por un momento, de los griegos. Escribe sobre Mitre y Rademacher, por ejemplo."

Comentario

Las reflexiones familiares sobre el oficio de escritor, en el contexto protagonizado por una *idish mame*, quedan encapsuladas por este argumento biográfico, de principio a fin, tensionando una díada ya tensa. La escritura socialmente comprometida, desvelo sartriano, eclosiona en un enclave muy significativo de Posadas, en una esquina donde la niñez excluida encuentra su razón de ser y su sustento... ¿Esto podría convertirse en el ganapán del escritor?

La realidad, sita en Mitre y Rademacher, no deja lugar a la fantasía; habría que olvidarse, por un momento, de lo ‘literaturizable’ y prestar atención a estas historias de vida, menos gratas para ficcionalizar. Él no escribe sobre lo duro de la calle, pero presenta el tema; no es el enunciador principal, pero sí lo es su madre; funge como una cita de autoridad, aunque dé la impresión de que se sacude de la responsabilidad que eso conlleva. Me recuerda a un ensayo de Gelman, en la contratapa de *Página 12* (“Angustias”), donde se realiza una puesta en escena de un amigo que asegura que tales y cuales temas no se pueden tratar, porque no son prestigiosos; aquella como ésta son una denuncia velada, puesta en boca ajena, pero con su letra.

“Isolda”

Expresiones de las Variables

En un **contexto ficcional** urbano, donde entran en tensión quiasmática los presupuestos de dentro/fuera y seguridad/inseguridad, se desarrolla una **fábula** antisemítica clásica: la de un judío que es perseguido por un germano. Los **roles dramáticos** están repartidos en tres, para la realización del **tópico** “la vida es una lucha”: el ‘germano’ Lucio; un amigo en común, el (ex)profesor de francés Bernard; y el alter ego del autor, judío. El **argumento** principal es que hay tipos que tiene la cara para determinada tarea; se basa en las siguientes premisas: él usa lentes desnudos, sin armazón, y posee una sonrisa inquietante; es alto, de piel blanca y nariz recta; y se miraron *dos* veces (ergo, se reconocieron, *ya me tiene en la mira*; entonces, *la tercera es la vencida*). La **tesis** sustentada es que no hay peor enemigo que uno mismo. La **referencia xeno-biográfica** es a Bernad, un amigo que le enseñó algo de francés.

Voces textuales del argumento biográfico

“Si no fuera cierto lo que te voy a referir... [...] Te confieso que la cara de ese alpino me inquietó. [...] Nos miramos por espacio de un segundo. [...] a mí, como a tantos otros, nos brota el judaísmo cuando nos sentimos perseguidos. [...] La segunda vez que lo vi fue en el centro. [...] Ése era mi hombre. [...] Me encaminé directamente a la casa de mi amigo Bernard, mi ex profesor de francés. [...] Hablando de la segunda guerra, me dice Bernard, ayer estuvo Lucio, un conocido. [...] Lo único que pude sacar en limpio... [...]...no es necesario ser Freud para darse cuenta que... [...] no pude con el enano autoritario que llevo dentro, me dijo mi amigo. [...]...abrí la puerta y allí estaba.”

Comentario

En este caso, el argumento biográfico abre la narración. La relación con la variedad *xeno* resulta necesaria a la fábula -funge como dedicatoria-, porque el lector dispone de la misma información que el narrador. El golpe de efecto es preparado psicológicamente desde ‘el pequeño fascista’ que manifiesta el protagonista, en un exabrupto con su amigo profesor. Al final, allí estaba el otro, su símil en algún aspecto, su antagonista en el otro, en relación a la II Guerra Mundial.

El enfrentamiento con el otro, tan ficcional como un cuento, es una metáfora del espejo; el fascista más temido es aquel que supimos imaginar. Por ello, la apertura del portal permite ‘ver’ a nuestro peor enemigo.

La ironía del relato, donde el narrador se mofa del ‘judaísmo’ de algunos, admite una lectura social, en la cual el autor queda bien posicionado; sostiene una crítica frontal al sionismo, que se ampara con el miedo y la ‘conspiración’ antisemita para justificar otros racismos (anti-ario, anti-palestino, anti-musulmán); es su manera de decir que los racistas están tan calificados para luchar contra el racismo como los pirómanos lo están para luchar contra el fuego.

“Un sol que quema”

Expresiones de las Variables

En un **contexto ficcional** urbano, en un ámbito administrativo, se desarrolla una **fábula** fantástica: una súper-secretaria explota por la lectura de un libro. Los **roles**

dramáticos están repartidos en tres, para la realización del **tópico** “no está hecha la miel para la boca del asno”: la secretaria Leti, el vendedor de libros y el alter ego del autor. El **argumento** principal es que no se puede tener el control de todo, aunque se presume de ello; el libro menos pensado la descontroló. La **tesis** referida es una conocida sentencia latina: *dum vivimus, vivamus* (mientras vivimos, vivamos). En apariencia, no posee **referencia xeno-biográfica**.

Voces textuales del argumento biográfico

“... Así la observé (a Leti) una mañana, en la que tuve que ingresar al Ministerio por un trámite. [...] Al día siguiente tuve que volver a la repartición y ya me iba, cuando observé... [...] Yo ya me estaba yendo cuando por el rabillo del ojo observé... [...] Desde ese día me apodan el Gran Fabulador. Cuando les relato lo sucedido, o se ríen, me desprecian o algunos se quedan pensando; de entre estos últimos recluto mis amigos. [...] Y, que alguna experiencia tengo en el asunto, ratón de biblioteca en cuestiones esotéricas... [...] De lo que no puedo dar fe es el asunto de la autopsia.”

Comentario

El narrador se instala en el cuento con la función testimonial, a la manera de un observatorio mítico, desde el cual tan sólo relata lo sucedido. Su historia de vida es funcional a la fábula, porque desde allí da cuenta de las características de la malograda secretaria; también es útil para interpretar el suceso fantástico que ocasiona el deceso, y por la negativa -a pesar de ser médico-, le resulta inútil para explicar lo que habría sido hallado en la autopsia.

Como al pasar, se atribuye un apelativo con el que se conoce a otros escritores (Gabriel García Márquez, Bioy Casares), pero que recuerda lo que dice José María Delgado: “el cerebro es, ante todo, ‘un gran fabulador’; lo que de verdad ve el ojo no abarca más que el diámetro de una moneda de un euro. El resto lo imagina el cerebro, tomando elementos de la realidad. Es igual que cuando parpadeamos (15 veces por minuto) pero no dejamos de ver. El cerebro se está inventando la imagen. Digamos que es una maquinaria que se inventa el mundo, que siempre está soñando pero que, durante el día, filtra esos sueños con elementos de la realidad”.

La ausencia de un nombre para el magnífico desmontador de la Gran Secretaria así como de la carencia de una referencia xeno-biográfica, es un indicio de algo más: el narrador, tal vez, pretende instalar subrepticamente que el héroe de la historia es el Gran Isidoro.

Tercer Escenario

Reseña de “Veinte cuentos en busca de un paraguas”

Es un libro de cuentos de Olga Zamboni, de la Editorial Vinciguerra (1997). Contiene veinte producciones, distribuidas en 114 páginas.

Ya desde el título el libro de Zamboni plantea la existencia de una búsqueda: ¿Lograr que cada cuento genere un clima propio, singular, distinto de lo circundante?; ¿trabajar una emoción, una sensación, una atmósfera determinada para explorar junto al lector los diversos matices de eso que todos hemos vivido alguna vez de niños o de adultos (alegrías y tristezas, odios y envidias, temor, culpa, incertidumbre, o los impensables recorridos de la imaginación durante una espera) y donde la autora incluye sin duda mucho de su propia experiencia? Como sea, estos veinte cuentos abren una especie de paréntesis donde detenernos a contemplar lo cómico, lo mágico y lo inesperado - pero también lo trágico- de la cotidianeidad humana.

Olga fue maestra de grado muchos años y, más tarde, profesora universitaria. Sin embargo, ha trascendido por su poesía y su prosa estética, con la publicación de varios libros, la conducción de programas radiales, la dirección de talleres literarios y su membrecía de la Academia Argentina de Letras.

“Tragar el sapo”

Expresiones de las Variables

En este cuento, el **alter ego** es Marta y está narrado en **tercera persona**. En los **roles dramáticos** vitales están Marta y Nelly (compañeras de primaria); la madre, la maestra y compañeritos de Marta, con el **escenario** mixto hogar/escuela, quienes desarrollan la **fábula** de una nena que tiene que ‘tragarse’ su sapo feo, en una versión ‘mix’ de los **tópicos** “dónde viste sapo lindo” y “tragarse el sapo”. El **argumento** de la diégesis está elidido, pero podría resumirse en una frase: “sólo papá podría entenderme”; se basa en estas premisas: la madre no sabe del odio que le embarga, la maestra desconoce que no puede sacar la punta finita a los lápices; la conclusión

intermedia es que “Marta no hará nunca un dibujo como Nelly”. Desde la retórica narrativa advertimos una **tesis**, íntimamente relacionada con el argumento: parecer continente no es suficiente. Las principales **referencias xeno-biográficas** son al casamiento del tío Dante, al padre, a la prima Imelia y a la tía Elena.

Voces textuales del argumento biográfico

“Esa noche la madre Y dónde viste sapo lindo se reiría, para consolarla tal vez, pero a ella le volvería la rabia. [...] Esa noche no podría dormir, su madre no lo sabía, como no supo nunca, que era más por el odio que por el cuaderno único arruinado... Por ahora, ella está escuchando, muy atenta, desde su banco, la lectura en verso de un argumento. [...] Y a ella se le cruzan ideas de una historia de la piel de zapa que su papá le contó... Ella no lo sabe -después se enterará- de que es una novela de Balzac. [...] Un casamiento como cuando ella, chiquitita, llevó los anillos para el tío Dante y le sacaron una foto bonita bonita. [...] (Ella no, nunca supo sacarle esa punta finita finita que tienen los lápices de Nelly...)[...] Marta aprieta el lápiz, su madre le dirá esa noche que ella escribe como su papá, que aprieta demasiado el trazo... Recuerda un cuentito de hadas leído en uno de esos libritos que trajo papá de Posadas. [...] Pero no, Marta no hará nunca un dibujo como Nelly. [...] Y ella sigue borrando. Y un agujero en la hoja, lleno de borra, se agranda. Y es en el cuaderno único.”

Comentario

El recuerdo ficcionalizado de aquel suceso ocurrido en primer grado, en variados contrapuntos -Marta/Nelly y papá; Marta/mamá y maestra-, es tan doloroso que se abandona la 1ª persona del alter ego y se desplaza a la 3ª. Un padre recordado no alcanza para contener emocionalmente a una niña que se de-significa, al ritmo del borroneo de su cuaderno único, que fungía como contenedor identitario escolar (algo así como un documento de identidad).

El relato se construye entre el futuro y el presente; el pasado sólo aflora para los momentos gratos evocados por este suceso; de este modo, el pasado desgraciado es negado en cierta forma, en consonancia con la enunciación proyectada a la no-persona. Los otros personajes son innominados y su referencia es elíptica, a partir de frases estereotipadas: madre= *Y vos dónde viste sapo lindo*; maestra= *Atiendan chicos*;

compañeros en coro= *Sí señora*; es la reacción esperable desde una contra-semiosis, para *ella que lleva su sapo bien escondido*.

Que el sapo parezca lindo es, al menos, tan poco probable como esperar que sea suficiente una continencia afectiva operada pero no sentida; el cuento es una oportunidad no desaprovechada para desmontar ciertas actuaciones sociales (privadas y públicas).

“Enamorarse”

Expresiones de las Variables

En un **contexto ficcional** escolar y hogareño, alrededor de la fiesta patria del 25 de Mayo, con locaciones diversas –aula, escenario, canchita, la calle de su casa y su casa-, se desarrolla una **fábula** afectiva: el primer desencanto amoroso de una niña. Tres son los **roles dramáticos** principales: Lala -**alter ego** de la autora-, Mely -compañerita y competidora-, y el tercero en discordia, Ino; los de reparto: la madre, la maestra y los compañeritos. Narrado en **tercera persona**, es la realización del **tópico** “no todo lo que brilla es oro”. El **argumento** principal es que las ilusiones son como una tela de araña, en la que cualquier mosquita sonsa puede quedar atrapada; las **premisas** ilusorias: Ino le estaba haciendo la pasada y que, además, solían encontrarse para bailar. La **tesis** referida es una conocida sentencia vulgar: la avispa caza a la araña. Posee varias **referencias xeno-biográficas**: los bailes de carnaval, el folletín de La Nación, la novela radial de la tarde y Rubén -presente en la dedicatoria-.

Voces textuales del argumento biográfico

“...Lala sintió alegría. Seguro que [Ino] le estaba haciendo la pasada. ...Era la primera vez que se fijaba en un chico. [...] ¿Querés ser mi novia? Le contó Mely que le había dicho el Toto... [...] Lala aprendía, asombrada... Mely era la más avispada de todas... Vecinas, se habían criado prácticamente juntas... [...] ¡Por fin! -suspiraba Lala- ¡tengo alguien en quien pensar! Se acordaba del folletín de La Nación...Se llamaba La Tela de Araña. [...] Ino, que bien sonaba su recuerdo... solían encontrarse para izar la bandera. [...] Ensayaban juntos La Condición, para bailar en la fiesta del 25 de Mayo... Especialmente había insistido la señorita Nati... [que] no se casó...[...] Yo también -pensaba Lala- voy a tener novio, uno solo, al que voy a querer toda la vida, como en La Tela de

Araña. [...] Su mamá le estaba arreglando su viejo traje de organdí celeste. [...] No había escuela hasta el lunes, día del ensayo general para la fiesta del 25 de mayo, que ese año caía martes. [...]...como quisiera que ella [Mely] que yo también, que a mí, sí, que alguien, que yo, sí, yo también puedo enamorarme. [...] Qué suerte, enamorarme y bailar juntos, qué suerte tengo. [...] ¿Sabés, Lala, la última? El pavote de Ino...quiere ser mi novio [dijo Mely].”

Comentario

Otro recuerdo, ubicable en su 6º grado (terminal de la educación primaria de aquellos tiempos), da pie para el relato. Nuevamente, el alter ego se desplaza a la 3ª persona, con viejos y nuevos contrapuntos, con seudónimos similares (respectos a Tragar el sapo): Lala/Mely, madre de Lala/madre de Mely, papá de Lala/no-papá de Mely. Aparece un tercero, el de la discordia: Ino, de 5º grado. La inexperiencia de Lala, en lo relativo a la sexualidad, presagia el final; sin embargo, con la puntilliosidad de un relato policial, el lector es conminado a conocer cada uno de los indicios que se han bordado en el texto.

La enunciación alterada facilita la verbalización de la subjetividad y oficia de paraguas para el corazón roto. Permite, además, un distanciamiento significativo de ese dolor y lo diluye, como si fuera ajeno.

La referencia a otras ficciones, el folletín nacional y la novela vespertina, completan la contextualización de aquel mundo infantil, de cuando la avispa se hizo cargo de la araña, dejando sola a la pobre mosquita.

“Por la primera vez”

Expresiones de las Variables

En este cuento, el **alter ego** es Martha; en los **roles dramáticos** vitales están Martha y Nelly Betty; en el reparto: Rubén Motta, madre, maestra y otros compañeros, en el escenario de un **ámbito** escolar y hogareño. La **fábula** trata de una pequeña que engaña a una más grande -abusando de la amistad-, como desarrollo literario del **tópico** “el veneno viene en envase chico, no sólo el perfume”. El **argumento** sostenido es que no se debe confiar un secreto a una indigna; a pesar que aquella sabía que “guardar un secreto era un pacto de honor...”, que era su amiga y que prometió que guardaría el

secreto, ni el secreto ni la amistad fueron honrados. Advertimos esta **tesis**: las pequeñas no son tiernas. Las principales **referencias xeno-biográficas** son a cuatro maestras de su infancia.

Voces textuales del argumento biográfico

“Nelly Betty se llamaba la amiguita, así, como si fuera un apodo... Tan distinto al suyo propio = Martha, tan serio... Los dos nombres de Nelly acababan con esa preciosa y griega, que estaba de moda colocar al final de los sobrenombres, diminutivos apocopados casi siempre... Ella no podía hacer lo mismo con su horrible nombre... Además, en la casa y en la escuela la llamaban Martha a secas. Todos, menos Rubencito Motta, que...la llamaba Martita... La amiguita tenía nombre de artista, esa era la verdad. [...] Nelly, tan chiquita, se sentaba adelante. Ella, en el último de la segunda fila. Una tarde, ya casi al final de ese primero superior... Nelly... [le preguntó] ¿Le gustaría a ella ser la novia de alguno de los varones del grado? [...] Al día siguiente, Nelly volvió a la carga. Casi obligada, Martha dijo el nombre del agraciado. Antes le hizo prometer que guardaría el secreto... Guardar un secreto era un pacto de honor... [...] no lo vio a Rubén hasta que lo tuvo ya sobre su pupitre... [...] Martita, Martita,... me dijo Nelly que querés ser mi novia. [...] Ella no pudo decir nada... Lágrimas, rabia fluida, enojo, decepción. [...] Y la vio, súbitamente, como a una enemiga. Hasta su nombre le sonó falso, hueco: Nelly, Betty, puaf. [...]...por primera vez conoció la pena -ya que no el nombre, eso vendría después- de una traición.”

Comentario

Regresamos al primer grado, con el mismo mecanismo desensibilizante: proyección del alter ego a la 3ª persona, con un -conocido ya- contrapunto, entre Martha y Nelly. La cuestión identitaria vuelve al tapete, con la pseudo-digresión inicial sobre *su horrible nombre*, que no era usado por ninguna artista en aquellos tiempos; otro conflicto infantil que emerge es el de la estatura relativa, que facilitaba el primer lugar de la fila para su amiguita y el último para ella. ¿Ese lugar privilegiado habría incidido para que Nelly ya tuviera novio? (“Florencio Almirón, el más alto del grupo”). Sin embargo, el nudo tensional es desplazado hacia otra cuestión: la traición, la defraudación; al renegar con dichos y acciones un compromiso de lealtad, a una edad

donde las cuestiones son dilemáticas, ocurre “por primera vez” un desencanto de fe, que envía al fondo de la trama al escándalo pudoroso que ‘no-vió’ la maestra.

“Una golondrina no hace verano”

Expresiones de las Variables

Los **roles dramáticos** principales los tienen las cinco amigas/golondrinas: Delia, Lía, Susy, Desiré y Sofía -alter ego-; Arturo es el forastero/gavilán; y en el reparto, La-Tía, doña Cecilia y las Hurtado. Está narrado en la **primera persona del plural**. La **fábula** trata de una señorita que es abusada en la víspera de un baile, en una puesta en escena del **tópico** y título “una golondrina no hace verano”, que vela las incitaciones celestinescas de La-Tía, en el **contexto ficcional** del ámbito pueblerino y hogareño. El **argumento** principal es que si te apartas del camino, te pierdes; “Nosotras, siempre, las cinco juntas...”; “...no supimos cómo Delia...quedó a solas con él”. La tesis contrapuntea con el argumento y el tópico: “a río revuelto, ganancia de pescadores”; pero es un juego de suma cero: si alguien gana -por abuso-, alguien pierde -por ignorante-. La **referencias xeno-biográficas** son a la empresa constructora que pavimentó esa parte de la RN12, el accidente fatal del avión de la gobernación, ocurrido el 30 de noviembre de 1973 (Irrazabal, Ayrault) y la tía María (presente en la dedicatoria).

Voces textuales del argumento biográfico

“La Empresa Palladio, instalada en el pueblo, rebosó el Hotel de La-Tía, llenó de casas y piezas hasta entonces deshabitadas, alborotó a los vecinos. [...] Para esa misma época llegaron las golondrinas por miles. [...] Nosotras, siempre las cinco juntas, bloque inseparable desde los días aún demasiado cercanos de la escuela primaria, éramos las primeras todas las tardes. La más entusiasmada con las golondrinas era Delia. [...] Lía y Susy vivían hablándose al oído y miraban con ojos nuevos y distintos la inundación de forasteros y forasteritos. Y Sofía,...seria su cara llena de barritos, nos repetía monsergas aprendidas de los adultos... Bah, con mirar no se pierde nada -era Desiré y su opinión como siempre piola y decisiva. [...]...anuncios de futuros sucesos...provenían de doña Cecilia, experta en magias y tiracartas... [...] Aquella noche sería el baile del año en el club. [...] La-Tía celestineaba al aire nuestras excelencias de mujercitas apenas

salidas del cascarón. [...] El muchacho dijo llamarse Arturo, era de la Capital y había llegado al pueblo la tarde anterior. [...] Insensiblemente no supimos cómo Delia, que iba andando callada, quedó a solas con él. [...] Le subía una repugnancia, un dolor allá abajo. Ah mujerzuela. Una lástima. [...] Nunca fuimos a ese baile. La radio empezó a dar la noticia de la muerte de los gobernadores... [...] eso es lo que querían significar las golondrinas: desgracias. [...] La vieja escupía sus nombres, apostrofaba, nos gritaba de lejos, dábamos de vuelta la cara, viste viste -la vocecita aterrorizada de Sofía- yo había dicho: cuidense.”

Comentario

Un recuerdo de la adolescencia pueblerina es el marco dramático para esta ficcionalización; es el punto de partida para el ejercicio de la enunciación plural, colectiva y descentrada, que da como resultado una praxis comunicativa de varios sujetos que enuncian contrapuntísticamente: la inexperta Delia, las ‘avispadas’ Lía y Susy, la ‘piola’ Desiré y la seria Sofía.

La aparición de las golondrinas fue tomada como un mal presagio por la pitonisa del pueblo. Sin embargo, las dueñas del ficus que oficiaba de hospedaje aviar, lucraban con ello a través de la venta de refrescos; en paralelo, la tía de Sofía también mejoraba sus ingresos mensuales albergando al personal de la empresa constructora de caminos.

El nosotros enunciadador pretende ser inclusivo (“las cinco juntas”), pero se vuelve excluyente cuando una de ellas cae en desgracia. En ninguna parte del discurso plural se advierte una crítica a la acción celestinesca de la tía ni al exabrupto abandonico hacia la tierna ave en garras del gavilán. Sin signos explícitos que señalen al sujeto de enunciación en el contrato textual, como si el discurso fluyera del colectivo, a la manera de un enunciadador universal. El conflicto moral parece desplazarse hacia el honor del grupo, que rechaza el apelativo grupal endilgado por la maldiciente del pueblo, dado que “una golondrina no hace verano”.

Me recuerda lo expresado por Rivarola: “*Nosotros no tiene habla. Nosotros* es un yo camuflado, un fantasma hecho de yo, tú, él, ella, fantasma con el que muchas veces se pretende sea aumentar la valencia del propio discurso en la postulación de un hablante plural o colectivo, sea refugiarse en esa fermentada pluralidad para evitar el

relieve de la propia persona o para diluir la responsabilidad irrenunciable sobre el propio hablar. *Nosotros*, pues, es un plural bien singular (Rivarola, 1984).

Colofón

La mediación autobiográfica es parte de la estrategia discursiva de estos autores, que los posicionan como enunciadorees privilegiados en determinados enclaves socio-culturales; a la vez, propone una semiosis situada, desde sus historias de vida y sus espacios vividos, de cómo son representados esos espacios vitales, cómo son pensados, imaginados y qué significados les otorgan. En este caso tan singular, Ramón Ayala es su propio ilustrador e incorpora, de este modo, su visión estética del mundo narrado; Isidoro Lewicky, sin embargo, cede el pincel a Yiyu Finke, una laureada artista y escritora proveniente de Aristóbulo del Valle (Misiones).

Las situaciones estereotipadas de cada enclave sociocultural son unas de las claves para la deconstrucción de un determinado texto, aunque sólo conozcamos algunos fragmentos. Por lo tanto, el conocimiento del contexto discursivo de la enunciación de una obra, vinculado críticamente con los argumentos biográficos hallables por el investigador, facilitan la concreción de una Crítica Cultural Situada.

La metodología propuesta está en sus comienzos: recién comienza a andar. Las mediaciones sociales -de lectores, críticos, investigadores y pedagogos- podrán determinar su utilidad. La suerte está echada.

Bibliografía

- Bajtín, M. (1982) [1979]: “El problema de los géneros discursivos”. En *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Eco, U. (1981) [1979]: *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Traducción de Ricardo Pochtar. Barcelona: Lumen.
- Rivarola, J. (1984): *¿Quién es nosotros?* Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima: E.L.U.A. 2, págs. 201-206.
- Pozuelo Yvancos, José María: *Retórica y Narrativa: la Narratio*. Universidad de Murcia, en e-spacio.uned.es