

## **Nos-otros: figura y representación en vistas al Bicentenario de la Revolución de Mayo.**

*Lic. Estrella Isabel Koira*  
Argentina

### **1. Propuesta e intenciones.**

El propósito de nuestro trabajo es indagar acerca de las posibilidades de la noción de *figura* como herramienta para la crítica literaria en el marco del diálogo entre literatura, estética y teología para luego arribar a una propuesta de lectura de la literatura argentina a partir de la percepción e interpretación de la figura “nos-otros” como expresión dinámica de nuestra identidad. Por consiguiente, en un principio trataremos delimitar la herramienta metodológica, la figura, y en una segunda instancia, abordaremos la génesis y el despliegue semántico que nos ha brindado la presencia<sup>1</sup> de “nos-otros” en nuestra literatura.

### **2. La figura: la búsqueda de un lenguaje en común.**

El concepto de *figura* se nos ha presentado desde su múltiple significación como un verdadero puente entre lenguajes, como un modo de percibir y preguntar sobre el sentido sin abandonar ninguna de las áreas en diálogo, como un gran disparador que nos conecta vivencialmente con el transcurrir de la cultura, con un urgente compromiso cristiano en la lectura de la misma y con la dimensión estética de los lenguajes literarios.

Valen aquí algunas aclaraciones sobre lo dicho. La primera: la noción de figura se *nos* aparece, se *nos* hace patente luego de varios años de reuniones de nuestro Seminario Permanente “Diálogos entre Literatura y Teología” en pleno trabajo de investigación y a partir,

---

<sup>1</sup> A propósito de la idea de presencia, Marcelo González, señala : *La “presencia” es la capacidad de patencia, la irradiación del “estar”, el reclamo de atención que surge de cosas, personas, grupos o eventos. Este poder actúa, por lo general, en régimen de habitualidad y con una intensidad que no supera el umbral de acostumbramiento. En ocasiones, sin embargo, puede producirse una experiencia de adensamiento, de concentración de “realidad”. Sus capacidades de irradiación, de patencia se incrementan; sus potencias expresivas crecen, sus dinamismos de llamada resuenan con tonos cercanos a la irresistibilidad.* GONZÁLEZ, Marcelo. “La presencia de Jesús en los acontecimientos de la vida y de la historia” en FERNÁNDEZ V. M. y GALLI C. M (Eds.) *Las Presencias de Jesús*. Buenos Aires, San Pablo, 2007. (En prensa)

principalmente de la estética cortazariana, que provoca y convoca a la co-creación y a la reflexión. Y, por otro lado, a partir de las investigaciones de varios pensadores argentinos, en especial de la Dra. Cecilia Avenatti de Palumbo y sus reflexiones acerca de la estética teológica de Hans Urs von Balthasar, que nos abrieron las puertas para pensar libremente en esta posibilidad de buscar nuevos enlaces. Verdaderamente, estas vías, se empezaron a entrecruzar de manera provocativa a nuestro pensamiento. La intuición de que era un camino abordable fue seguida por la reflexión y la investigación<sup>2</sup>.

### 2.1 Vitalidad, dinamismo e historia.

Señala Erich Auerbach que la palabra *figura* significa originalmente “imagen plástica” y que fue utilizada por primera vez por Terencio para referirse a la belleza de una joven<sup>3</sup>. Y señala más aún: dice que el término, dada su derivación del supino y no del tema, *expresa algo “vivo”, “en movimiento”, algo “incompleto”, “ligero y jocoso”,* que este sentido vital y novedoso



León Ferrari materializa la dimensión plástica del lenguaje en su serie *Escrituras*.

DE PALUMBO, Cecilia. “El cosmos estético de Balthasar. La figura, las polaridades y la belleza en diálogo con el debate contemporáneo” en *Proyecto 30*, mayo-agosto 1998.

<sup>3</sup> AUERBACH, Erich. *Figura*. Madrid, Minima Trotta, 1998. pág. 43

<sup>4</sup> AUERBACH, E. Op. Cit. Pág. 44

perdura a través de toda su historia<sup>4</sup> y que ya estaba en la distinción que los griegos hacían entre forma y figura, quienes le adjudicaban a esta última, sin dudas, mayor vigor y dinamismo.

Con la sistematización de la retórica en la Roma antigua, aparecen las *figuras* del lenguaje - vigentes hasta la actualidad- estableciendo el espesor de una palabra que trata de distanciarse del habla cotidiana expresando más de lo que literalmente dice: voz que seduce y persuade por las inferencias

ramienta de análisis coincide con la “opción balthasariana por la ción”, para más tarde abrirse a la búsqueda de sentido. AVENATTI

e intuiciones que suscita, insinuación que encubre mucho más de lo que manifiesta<sup>5</sup>. Palabras que en su dinámica configuración piden -exigen- actividad al interlocutor y provocan la búsqueda del sentido.

No podemos enumerar aquí las transformaciones significantes que tanto forma como figura han sobrellevado durante el medioevo y la modernidad, por la brevedad a la que necesariamente estamos llamados. Como todos sabemos, son concepciones claves para los estudios estéticos y modos de entender la naturaleza de las expresiones artísticas. Sin embargo, si estimamos imprescindible, en función de nuestro análisis, detenernos en la importancia que la noción de figura adquiere con la aparición del cristianismo, ya que alcanza una dimensión inédita: se convierte en una profecía real, en un modo de comprender al hombre y al mundo en un marco más amplio. Figura e interpretación figural inauguran un modo de leer los textos, pero también de leer la historia.

*“Figura es ese algo verdadero e histórico que representa y anuncia algo igualmente verdadero e histórico”<sup>6</sup>. En efecto, las figuras actúan en relación con su par y necesariamente de su correlato adquieren significación. Su despliegue semántico es analógico de modo tal que “así como Josué y no Moisés, condujo al pueblo de Israel a Palestina, la tierra prometida, así también conduce la gracia de Jesús y no la ley judía, al “segundo pueblo” a la tierra prometida de la eterna beatitud”<sup>7</sup>. En este sentido, Josué se constituye en la *figura anticipatoria* de algo futuro y la gracia de Jesús que conduce al Reino de Dios se convierte en la *consumación* de aquella figura profética.*

Es notable observar que esta relación de semejanza y de dependencia del primer término respecto del segundo no lo desrealiza. Es decir, tanto uno como otro son plenamente históricos, se inscriben en sus coordenadas de espacio y tiempo y tienen la importancia que esa relación les otorga. Podemos entender, entonces, que la *interpretación figural* se hará cargo de “establecer

---

<sup>5</sup> En efecto, la **reticencia**, aquella figura retórica que encarnaba el arte del insinuar algo sin manifestarlo expresamente, era la *verdadera figura*.

<sup>6</sup> AUERBACH, E. Op. Cit. Pág. 69

<sup>7</sup> AUERBACH, E. Op. Cit. Pág. 68

*entre dos hechos o dos personas una conexión en la que uno de ellos no se reduce a ser él mismo, sino que, además equivale al otro, mientras que el otro incluye al uno y lo consume*”<sup>8</sup> pero considerando que ambos son acontecimientos o figuras reales, que ambos están inmersos en el devenir temporal.

Con una preocupación menos filológica y más histórico-literaria, en *Mimesis* Auerbach pone en funcionamiento esta herramienta crítica en función de registrar las producciones literarias europeas en una red de significado mayor donde cada una de ellas sea capaz de expresar el todo y, a su vez, expresarse en su singularidad. Su interpretación figural buscará la inscripción del acontecimiento literario en el entramado de una cultura (la europea) del mismo modo que en el medioevo el par figura-anticipatoria y figura-consumación adquirirían su pleno sentido en la historia del advenimiento de Cristo al mundo. “*El objeto -dirá entonces- en el sentido más amplio, es Europa; yo trato de captarlo mediante la investigación desde puntos de partida particulares*”<sup>9</sup>. La historia literaria europea de Auerbach está pensada a modo de drama, como proceso de acciones vertebrado por un esquema interno que provee de sentido general a las escenas singulares. Con la mirada puesta en la amenaza que el nazismo significó para la cultura europea, este crítico (que debe huir a Estambul), realiza un *acto de supervivencia* recuperando y resignificando sus textos fundacionales. Experiencia y memoria se entrelazan vitalmente en la urgencia de su gesto.

### ***La figura y manifestación del fundamento.***

Vitalidad, además que encubre mucho más de lo que manifiesta, actividad del interlocutor (o contemplador), búsqueda de sentido, dimensión histórica, pensamiento analógico, trascendencia. Estos rasgos propios de la figura, distinciones que desde sus primeras apariciones tratan de entender cómo se expresa el arte y buscan un modo de leerlo, se condensan en la

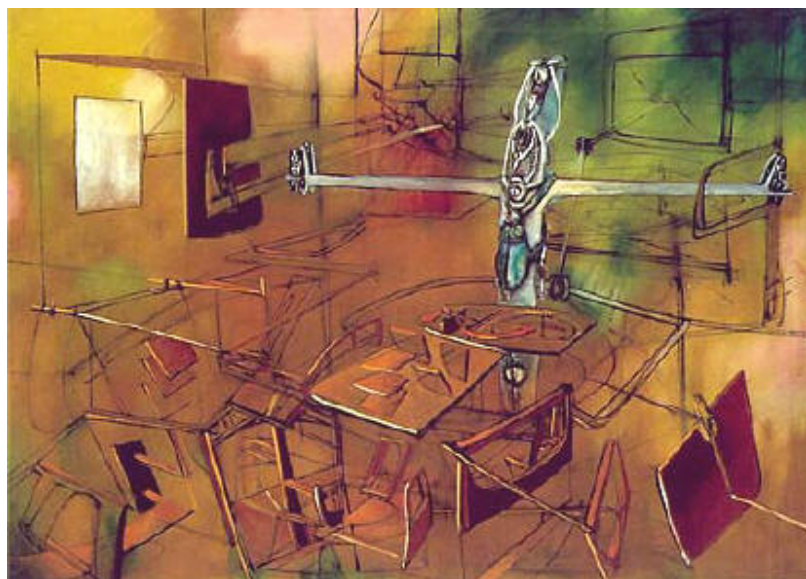
---

<sup>8</sup> AUERBACH, E. Op. Cit. Pág. 99.

<sup>9</sup> AUERBACH, E. *Literatura y público en la baja latinidad y en la Edad Media*, Seix Barral, Barcelona, 1969, p.26. citado por CUESTA ABAD, José María. « Erich Auerbach : una poética de la historia » prólogo a la edición de *Figura* citada.

estética teológica de Hans Urs von Balthasar. *Figura* es categoría central de su pensamiento y es, a la vez, búsqueda de un nuevo lenguaje para expresar la verdad de Dios.

En el pensamiento de nuestro teólogo, la categoría *figura* se convierte en una tríada inseparable de forma, de profundidad y de luz. Como expresa Avenatti de Palumbo “*actualiza las conceptualizaciones de la estética antigua y medieval y, por otro lado, asume y reelabora tanto la estética del clasicismo alemán como la de la teoría de la Gestalt*”<sup>10</sup>. Para Balthasar “*la*



La obra de arte nos arrebatada, nos compromete integralmente como sujetos. Muestra y oculta a la vez el fundamento. Su *forma* es significativa, como los vemos en este cuadro del chileno Roberto Matta.

*forma visible no sólo remite a un misterio profundo e invisible. Es además, su manifestación; lo revela al mismo tiempo que lo vela. (...) el contenido no está detrás de la forma, sino en ella*”<sup>11</sup>.

Concibe a la figura como un todo dinámico que desde su unidad suscita la polaridad

(sujeto-objeto, figura-esplendor, revelación-ocultamiento), supera las dicotomías entre forma y contenido sosteniendo la unidad sustancial de ambas como especificidad de lo artístico y nos advierte que la Belleza es el mostrar-se del fundamento: “*la belleza no es otra cosa que el inmediato destacarse de lo infundamentado del fundamento a partir de todo lo fundamentado (...) la inmediata revelación en todo lo revelado de lo indomable de que excede a la revelación, es el eterno cada-vez-más que hay en la esencia misma del ente*”<sup>12</sup>. La belleza asume un papel inicial entre los trascendentales del ser. En un mundo sin belleza él nos mostrará que “*sin el*

<sup>10</sup> AVENATTI DE PALUMBO, Cecilia. “El cosmos estético de Baltasar. La figura, las polaridades y la belleza en diálogo con el debate contemporáneo” en *Proyecto 30*, mayo-agosto 1998.

<sup>11</sup> AVENATTI DE PALUMBO, C. Op. Cit. Pág. 115

<sup>12</sup> VON BALTHASAR, Hans Urs. *Teológica*. I 216. Citado por AVENATTI, C. Op. Cit. Pág. 125.

*conocimiento estético, ni la razón teórica ni la práctica pueden alcanzar su completa realización (...) en la forma luminosa de lo bello, el ser se hace patente como en ninguna otra parte*<sup>13</sup>.

### ***Cortázar y la supervisión.***

Hasta aquí la noción de figura se nos ha presentado como el modo de expresión del arte potente tanto en la dimensión histórica como en la trascendente. A partir de la poética de Julio Cortázar vamos a condensar estas significaciones y a poner de manifiesto el rol fundamental del contemplador en esta dinámica vital que nos proporciona la figura. Comenzamos este apartado, entonces, con una cita de aquella novela que generó cambios irreversibles en la literatura argentina. En el capítulo 71 de *Rayuela*, podemos leer lo siguiente:

“Ese mundo no existe, hay que crearlo como el fénix. Ese mundo existe en éste, pero como el agua existe en el oxígeno y el hidrógeno, o como en las páginas 78, 457, 3, 271, 688, 75 y 456 del Diccionario de la Academia Española está lo necesario para escribir un cierto endecasílabo de Garcilaso. **Digamos que el mundo es una figura, hay que leerla. Por leerla entendamos generarla.**”<sup>14</sup>

Recordemos que este capítulo comienza marcando desdeñosamente la obsesión contemporánea por “cierto paraíso perdido”. Lleno de ironías (y reivindicando la ironía y la risa como herramientas de búsqueda) y pasando por la certeza de un mundo cada vez más tecnologizado y eficiente pero que no satisface al individuo, Morelli, percibe que, irremediadamente, el hombre llevará a cuestras ese deseo de otro mundo porque es parte de su propia humanidad: “*Se puede matar todo menos la nostalgia del reino, la llevamos en el color de los ojos, en cada amor, en todo lo que profundamente atormenta y desata y engaña*”<sup>15</sup>. Y de eso precisamente se trata. Lo que preocupa al hombre (y que muchas veces trata de cubrir con falsas o superficiales soluciones) es ese sentimiento de saber que “*no estamos en casa*”<sup>16</sup>, esa

---

<sup>13</sup> VON BALTHASAR, Hans Urs. *Gloria*. I 142. Citado por AVENATTI, C. Op. Cit. Pág. 124.

<sup>14</sup> CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Buenos Aires, Seix Barral, 1985. Pág. 430

<sup>15</sup> CORTÁZAR, J. Op. Cit. Pág. 431

<sup>16</sup> En un sentido cercano, y como experiencia de la multitud en la vida contemporánea, Paolo VIRNO señala: « Hoy, toda forma de vida experimenta aquel “no sentirse en su casa” que según Heidegger, es el origen de la angustia. De modo que no hay nada más compartido y común, en cierto sentido más *público*, que el sentimiento de “no sentirse en su propia casa. ». VIRNO, P. *Gramática de la multitud*. Buenos Aires, Colihue, 2003. Pág. 12.

sospecha de *otro* lugar al cual pertenecemos que a veces podemos intuir, pero que no podemos apresar.

Ahora bien, estas reflexiones filosóficas se entrelazan dialécticamente con otros materiales construyendo la novela: París, Buenos Aires, el jazz, la literatura, la Patafísica, la filosofía oriental, la cultura popular, la historia, la mística, la estrategia de dobles espacios y personajes. *Rayuela*, por lo tanto, se comporta como una novela (o antinovela como Cortázar estimaba) donde sus fragmentos entran en juego, pero que, además, necesita de una actualización potente del lector para que *acontezca*. Lector dispuesto a jugar, a explorar, a establecer puentes de sentido previstos y no previstos. Activo, creativo, comprometido.

La forma de la novela nos pide el armado de una figura: *Rayuela* es una *figura*. Una figura que no se arma sin nuestra complicidad. Esta *Rayuela*, que va desde la Tierra al Cielo, tiene como motor el deseo de ese *otro* lugar, vislumbrado, intuido pero que se nos oculta permanentemente. Cortázar, nos invita a construir esa figura que está allí, entre esos materiales,

del mismo modo que las palabras del endecasílabo del Garcilaso están en el Diccionario de la RAE. Nos anima a la co-creación de la obra en su específica condición estética para poder acercarnos al fundamento, a esa realidad sutil y evanescente que, con su “entrevisión”, nos hace saber que “no estamos en casa”.



En el *Guernica*, Picasso nos invita a participar activamente en la construcción una figura cuyos fragmentos desbordan y estallan.

Más allá de que a lo largo de la novela se insiste con esta noción en reiteradas ocasiones, Cortázar, en una célebre entrevista realizada por Luis Harss y recopilada en su libro *Los nuestros*, se ocupó de explicitarla un poco más:

“Es la noción de lo que yo llamo figuras. Es como el **sentimiento** –que muchos tenemos, sin duda, pero que yo sufro de una manera muy intensa- de que aparte de nuestros destinos individuales somos parte de figuras que desconocemos. Pienso que todos nosotros **componemos** figuras. (...) Siento continuamente la **posibilidad** de ligazones, de circuitos que se cierran y que nos interrelacionan al margen de toda explicación racional y de toda relación humana”. (...) En todo caso, Persio (protagonista de Los Premios) tiene un poco de esa **visión estructural** de lo que pasa. Ve siempre las cosas como figuras, como **conjuntos**, a manera de **grandes complejos**, y **trata de explicarse los problemas** desde ese punto de vista que representa una especie de **supervisión**.”<sup>17</sup>

De algún modo, nos explica Cortázar, esta manera de crear sus novelas –“hablando con figuras”- tiene un doble trasfondo vital: por un lado, parte de un “sentimiento del mundo”; por otro, trata de representar esa percepción de la manera más fidedigna, que no es justamente la mimética. Más adelante señala:

“Quisiera escribir de manera tal que la narración estuviera **llena de vida en su sentido más profundo, llena de acción y de sentido**, y que esa acción y ese sentido no se refieran ya a la mera interacción de los individuos, sino de una especie de **superacción** de las figuras formadas por **constelaciones** de personajes.”<sup>18</sup>

Representar la vida, es decir, dar cuentas de un ser humano que transita la historia y la cultura, que acarrea sus problemáticas individuales y su búsqueda de absoluto, sólo es posible a través de un nuevo lenguaje estético, que dista de ser pre-ordenado, racional y sucesivo: es pedido de intervención, intuición y simultaneidad, es figura.

### 3. El salto de crítica: “Por leerla entendamos generarla.”

Cortázar piensa “*instrumentalmente*” a la figura, la considera un “*enfoque*” novedoso para la producción literaria, específicamente para la novela. De este modo, se distancia del realismo del siglo XIX -aún eficaz en su momento- y del realismo socialista que reavivaba la polémica del compromiso del escritor con los procesos políticos y sociales. Se distancia de la mimesis y de la supremacía de la razón como modo de conocimiento exclusivo y pone en duda la capacidad de la literatura para dar cuenta de la realidad, por lo menos, con los modos de representación tradicionales. Desde este planteo, la noción de *figura* se torna clave para la creación artística pero también se convierte en cifra de un pensamiento sobre la realidad.

---

<sup>17</sup> HARSS, Luis. *Los nuestros*. Buenos Aires, Sudamericana, 1983. Pág. 278

<sup>18</sup> HARSS, L. Op. Cit. Pág. 289



Dejando la causalidad y la lógica típica del pensamiento occidental de lado, la analogía y los vínculos secretos entre las cosas y los seres se presentan como otro modo de indagar al mundo. Mirada artística, desafío cognitivo e intervención del sujeto son partes constitutivas de este pensamiento. Para encontrar el sentido, para “descubrir la figura”, tenemos que *ponernos en acción*, por eso leer la figura es, a la vez, “generarla”.

De esta manera, del mismo modo que estas configuraciones son modos de expresión específicas del lenguaje literario y maneras de buscar ese “*otro lugar*” donde sí estamos en casa, nos animamos a proponer una mirada crítica sobre la serie literaria que instrumentalmente se sirva de las figuras en orden a la búsqueda del fundamento, de un sentido histórico y trascendente a la vez que involucre a los textos literarios principalmente desde su especificidad artística, de su forma. La crítica así entendida se comporta como un acto de co-creación, de un hacer *con* nuestros escritores, del mismo modo que el lector cómplice de Cortázar se convierte en “*ejecutante*”<sup>19</sup> de su novela. Lector no inocente, el crítico se posiciona como un *meta-lector-cómplice*, un lector que acepta las reglas de intervención (en este caso en la historia de la literatura) pero que, además, puede reflexionar sobre este acto de lectura buscando “el siempre más del ente” en las figuras que los textos le provocan en una especie de “*supervisión*”.

#### **4. La figura de “nos-otros” como un modo de leer la literatura argentina.**

##### ***4.1. El contexto del Bicentenario de la Revolución de Mayo.***

Los argentinos, como muchos otros pueblos latinoamericanos, estamos promediando los doscientos años de nuestra emancipación y, en este marco, se nos hace ineludible realizar una mirada retrospectiva, preguntarnos por los orígenes y el devenir de nuestra cultura, interrogarnos sobre nuestra identidad. Parecen lugares comunes, cuestiones agotadas en distintas épocas y desde distintos paradigmas filosóficos, sin embargo, surgen espontáneamente del mismo modo

---

<sup>19</sup> Para Umberto Eco el contemplador de las obras de arte es un « ejecutante » porque son llevadas a su término por él en el mismo momento en que las goza estéticamente. Igualmente, el crítico, pone en funcionamiento la serie literaria al observarla como un todo.

que, en algunas fechas claves, nos asaltan recuerdos de infancia que nos dan la certidumbre de que *somos* quienes decimos ser.

En este sentido, la mirada retrospectiva es el paso clave, es el gesto por la identidad misma: aquel que trata de *intervenir* en el pasado buscando ese itinerario que nos trajo hasta aquí, hasta el presente. Y no ingenuamente se habla de intervención: esta mirada que busca en el ayer no recibe pasivamente sus datos, sino que “actúa” sobre ellos desde las coordenadas espacio-temporales que le tocan vivir en el presente. La lectura de la historia, motivada desde nuestras preocupaciones y estímulos del hoy, afecta e interviene en el pasado y él mismo, en ese mismo gesto, se instala e interviene en nuestro presente. El sentido, en este doble movimiento, se enriquece y se potencia.

#### 4.2. La figura “nos-otros”. Un itinerario de inclusiones y exclusiones.

Una manera de abordar ese pasado es la figura *nos-otros*. Pronombre escindido, deíctico transitorio, forma que busca su profundidad y su luz en cada texto literario. Uno de los modos en que la literatura se hace cargo de la experiencia del mundo, expresión de un referente colectivo



*Manifestación* (1934) de Antonio Berni representa expresivamente al otro que apareció en la escena social y política buscando respuestas en la llamada « Década Infame » de la Argentina.

que incluye o excluye sujetos de la historia, figura que evoca una identidad inestable, en tensión y en búsqueda.

La figura *nos-otros* nos fija los límites de la comunidad, de la *communitas*, y ésta nos habla de la obligación del don como acto fundante. Así, y tal como señala Roberto Esposito<sup>20</sup>

<sup>20</sup> “Ambos términos, *communitas* e *immunitas*, derivan de *munus*, que en latín significa don, oficio, obligación. Pero, mientras la *communitas* se relaciona con el *munus* en sentido afirmativo, la *immunitas*, negativamente. Por ello, si

la comunidad se vincula con la sustracción y con el sacrificio dejando de lado las oposiciones público/privado o común/propio, en la reciprocidad forzosa de dar y de recibir. En sentido inverso, la *immunitas* genera las barreras que distancian del otro, dispensando de esa obligación del don. Sin esta deuda, el otro se torna peligroso, intolerable: su presencia hace necesaria la autoprotección. Los bordes del sujeto crecen, las subjetividades se solidifican en su centro, la vida comunitaria se hace insostenible.

Desde una perspectiva teológica, la *communitas* es la fundación misma de la Iglesia, es el cuerpo y la sangre de Cristo ofrecidos en el banquete ritual de la Última Cena, en la que todos participamos en común-uni6n. Jes6s, nos invita a todos los hombres -ni uno menos-, a formar parte de este sacrificio que paradigm6ticamente 6l mismo expresa: “*La muerte de Jesucristo en la Cruz se ha convertido en signo de entrega, del darse, de don-arse. Es el don ofrecido por el dios mismo, acto de una humildad que se muestra como suceso pedag6gico para los hombres: la ense1anza divina del dar.*”<sup>21</sup> El otro, desde esta perspectiva, es diferencia que hace posible la comunidad, es l6mite al que me acerco para dar y recibir habitando mis bordes, saliendo de mi centro a6n a riesgo de *desbordarme*<sup>22</sup>.

Si bien estamos llamados a formar una comunidad, es otro el panorama que el mundo nos muestra. Pensando desde el presente, las barreras subjetivas, sociales y pol6ticas crecen sostenidamente y son cada vez m6s sofisticadas. La *inmunidad* hacia el otro llena el espacio colectivo de individualidades, hace imposible un proyecto en com6n, un horizonte de sentido.

Es este el camino que nos lleva a la mirada retrospectiva de nuestra literatura, y es un recorrido que nos lleva, muchas veces, por sendas oscuras, por



los miembros de la comunidad est6n caracterizados por esta obligaci6n del don, la inmunidad implica la exenci6n de tal condici6n. Es inmune aquel que est6 dispensado de las obligaciones y de los peligros que, en cambio, conciernen a todos los otros.” ESPOSITO, Roberto. Entrevista realizada por Edgardo Castro. *Revista Ni uno menos* marzo de 2005

<sup>21</sup> RAMIREZ TORRES, Juan Luis. « El sacrificio de la fiesta : 6tica y utop6a en la religiosidad » en La Colmena. Revista virtual de la UNAM. N6 44. [www.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena\\_Colmencita\\_032005](http://www.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena_Colmencita_032005) y no sabe

<sup>22</sup> « Por esta raz6n el don por excelencia -sin motivaci6n ni retribuci6n de la clase (s6lo termin6 la primaria) pero s6 la vida. El abandono de cada identidad no a una identidad com6n, sino s6 que en su comunidad no debe faltar ni identidad ». ESPOSITO, R. *Communitas, Origen y destino de la comunidad*. Fondo A6nima. A6nima, 2003.

« maestro ».

lugares donde es difícil encontrar la expresión de la comunión, de la inclusión, del dar-se. Por el contrario, las tensiones abundan y perfilan desencuentros: Domingo Faustino Sarmiento y su par civilización-barbarie, Roberto Arlt y un *nos-otros conspirador* que circula en los bordes de la sociedad y la cultura. El grupo de Boedo y la literatura que quiere *hacer visible al otro* que es injustamente explotado por el sistema. Marechal y la *dimensión universal de nos-otros*.

El guión que corta el pronombre es significativo, es indicio de las posibilidades de la figura, de su inestabilidad, de su proyección. Puede ser dispersión, inclusión, rechazo, indiferencia y más. Sus extremos cambian de referentes, serán el indio, el gaucha, el estado, el inmigrante, la alta y la baja cultura, el pobre, el poder. Los textos literarios ofrecerán sus recursos formales para expresar las figuras : personajes, lenguajes, escenarios, metáforas, silencios. La mirada del crítico armará las figuras tratando de vislumbrar las conexiones internas, los hilos invisibles del significado. Hará dialogar la obra con su tiempo porque *ella se gestó en ese diálogo*. Buscará en ese camino donde muchas veces no estará Dios, donde habrán más oscuridades que luces. Buscará a ese « Dios oscuro » en las figuras dramáticas que los textos le ofrecen sabiendo que la crítica también puede ser un camino, en palabras de Michel de Certeau, no-sin-Ti<sup>23</sup>. Desde esta perspectiva y desde ese compromiso<sup>24</sup>, se comenzará a andar.

---

<sup>23</sup> Para Michel de Certeau, misionero y explorador del mundo, el Dios « oscuro » es esta paradoja de presencia y ausencia. La fe no es poder al que se puede uno aferrar cuando camina por la vida : « *cuanto más lejos nos lleva el viaje, tanto más fuerte será la debilidad de creer* ». La apelación no-sin-Ti expresa esta ausencia y a la vez es un ruego a que en este camino aparezca « *aquel sin el cual vivir no será vivir* ».

<sup>24</sup> A propósito del compromiso Virginia Azcuy habla, siguiendo a J. B. Metz, de un camino de la compasión como un « programa mundial ético » y sostiene que « *la compasión, como respuesta al sufrimiento humano, requiere la integración de una solidaridad entrañable con la humanidad en situación de exclusión y sufrimiento, y el ejercicio de una responsabilidad social que nos incluya a todos* ». AZCUY, Virginia. « La compasión se hace carne : Cristo en los pobres, sufrientes y samaritanos ». En este sentido, aquellos cristianos que tenemos más responsabilidades sociales por nuestra formación o por nuestro ejercicio del poder, debemos estar aún más comprometidos.