

TABAJARA RUAS: Una poética del símbolo

Prof. Ana María Donato

I- INTRODUCCION

"Perseguição e cerco a Juvêncio Gutiérrez" de Tabajara Ruas presenta una historia que puede enmarcarse en la tradición de los relatos de aprendizaje y que nos origina desde su punto de vista discursivo varios interrogantes relacionados, por un lado, con su inmanencia significativa, por otro, con el contexto de Latinoamérica en esto que se ha dado en llamar la globalización posmodernista y la nueva regionalización de la cultura.(1)

Novela centrada en el "fronterismo" geográfico entre Brasil y Argentina, propone una historia lineal de perspectiva psicológica basada en el canon del relato de "iniciación" donde no están ausentes los indicios, también fronterizos, de la metaescritura del autor. "Perseguição..." sin ser una novela de "compromiso" revela el compromiso intelectual del autor consigo mismo y con su tiempo existencial intuido desde un extrañamiento que sin mayores rodeos se plantea en los epígrafes de José Hernández, Borges y Gide que encabezan las tres partes que componen el texto. Podríamos decir que la propuesta de Ruas es un intento de exorcizar estéticamente viejos fantasmas personales y, ¿por qué no?, de verbalizar un pasado donde los valores culturales aún estaban marcados (para el desasosiego) por una fuerte presencia totémica masculina.

El escritor no ha apostado a ningún recurso de la nueva escritura de los 90. Con ello, creemos, no ha perdido. Ha elegido una intra-utopía reivindicatoria y poética del Yo.

II- HACIA UNA DESCRIPCION SIMBOLICA DEL TEXTO

"Perseguição e cerco a Juvêncio Gutierrez" es una novela breve inscrita, como dijimos, en la categoría de los relatos de aprendizaje. De acuerdo con los presupuestos teóricos del género la historia se proyecta a través de un narrador intradiegético-personaje quien desarrolla una dimensión simbólica del tema de la "iniciación".

Roman Ingarden cuando enumera "los enunciados básicos acerca de la estructura de la obra literaria de arte" especifica los "estratos" que llevan a delinear las dos dimensiones de que consta: "una según la cual se extienden simultáneamente el total de los estratos, y, otra, por la que las partes se suceden unas a otras".(2)

En PER (3) el movimiento textual está sostenido por el andamiaje que estructura la perspectiva de ese Yo narrador posicionado en un presente de adulto "vuelto" hacia un pasado iniciático, en el marco de un espacio doblemente fronterizo: el espacio real: Uruguaiiana / Paso de los Libres y, el espacio psíquico: el tránsito de la niñez a la adolescencia.

La diégesis establece un tiempo del relato generado por el encuentro con el hermano Vladimir, ambos ya adultos, en un estado de separatividad emocional que no da lugar a una re-ligo con el Otro. Vladimir reniega de la memoria del espacio iniciático compartido en la niñez y frente al narrador aparece como un personaje triste, ajeno:

"Trinta anos depois o pequeno Vladimir transformara-se num homem gordo e triste, com o hábito de sorrir antes de iniciar uma frase" (p.35)

y más adelante leemos:

*"-Estive em Uruguaiiana, na Califórnia do ano passado- eu disse
-Faz tempo que eu não vou lá. Nem quero. Fazer o quê?
-Ver as pessoas. Lembrar das coisas
-Não quero lembrar nada" (p. 36)*

Desde este tiempo de extrañamiento filial, la historia de Juvêncio Gutierrez, el Signo "transferido" (conversión edípica de la Madre), va saliendo a la luz a través de la memoria reparadora.

Tabajara Ruas elabora su relato sobre la base de un importante trabajo de las imágenes visuales jerarquizando la operatividad de la sinestesia. Es esta escritura la que hace que PER se constituya en un producto artístico que marca diferencias con otras novelas estructuralmente análogas. La poética de Ruas construye una aprehensión del mundo que compromete la verbalización textual con una estética de la Palabra entendida como Hierofanía. Coadyuvan en este proceso las propias relaciones discursivas en su flujo y reflujo temporal que posibilita la filtración de una zona (también fronteriza) en la cual se perfilan las voces intra / extradiegeticas de narrador-autor.

La formulación narrativa centrada en el universal complejo edípico está presuponiendo una lectura más cercana a Lacan que a Freud. Robson P. Gonçalves, tomando la preceptiva lacaniana, apunta:

"O Edipo aparece sob a forma de fantasmas: é um mito ou fenômeno de ordem imaginária, do qual é necessário esclarecer o registro simbólico que o organiza. O Edipo é um mito que articula um grupo de contradições de base: o sujeito se pergunta a quem aderir, a quem eleger como modelo de identificação, a quem eleger como modelo libidinal. O Edipo varia segundo a estruturação social da rede de relações: organização do clã, familiar, tribal, etc. O Edipo é a estrutura que rege a passagem do

biológico ao erógeno, da natureza á cultura e, assim, a sexualidade transgride a ordem do real." (4)

En nuestro análisis distinguimos tres semas icónicos: TREN/RIO/CABALLOS.

El primero que analizaremos y que articula el TODO semántico del texto es el TREN (5) por cuanto es el objeto que enlaza los movimientos dramáticos de la historia.

"El tren ha tomado en los dibujos y los sueños infantiles, así como en la vida y en los sueños de los adultos, una importancia tan característica de una civilización como lo era la del caballo y la diligencia en los siglos pasados. Ha irrumpido en lo imaginario y tomado considerable lugar en el mundo de los símbolos".(6)

La objetivación del TREN se hace en la frontera, ese otro espacio polisémico sugerido también por los paratextos:

Hernández, "Infierno por infierno, prefiero el de la frontera".

Borges, "Hay una hora de la tarde en que la llanura está por decir algo: nunca lo dice o tal vez lo dice infinitamente y no lo entendemos, o lo entendemos, pero es intraducible como una música", y

Gide, "J" spère, après exprimé sur cette terre tout ce qui attendait en moi, satisfait, mourir complètement désespéré".

Frontera real, frontera interior, lo cierto es que los epígrafes también son "botellas al mar" del autor.

Volviendo al icono "tren" observamos que la novela se abre, explícitamente, con este volumen de acero y humo que remite simbólicamente a ese "otro" cuerpo psíquico que moviliza la memoria / frontera del personaje:

" Na esquina da nossa casa passava o trem que vinha da Argentina. Naquela manhã de dezembro (perto das onze horas) na cidade da fronteira iluminada pelo azul de um céu tão alto que aumentava a imensidão do pampa e se refletia no rio a deslizar debaixo da ponte, o trem abriu, para o guri de calças curtas e cabelo espetado, as portas do palácio onde convivem júbilo e terror"(p.7)

La imagen impone al lector los dos tiempos de lectura que el relato promueve. A la presencia del tren como objeto del plano de la realidad se le acopla la imagen, también real, del tren como símbolo de un enigma/fantasía ligado a la conciencia de un Yo intuído desde la dualidad del júbilo y el terror relacionado con la propia sexualidad. La estructura jerarquiza poéticamente el conflicto a través de los signos/símbolos PORTAS / PALACIO. Desde el lenguaje psicoanalítico (6) sabemos que esa figura binaria traduce el inconsciente del sujeto en un estadio en donde el

Yo se percibe a sí mismo desde la todavía no ultrajada casa interior identificada como "palacio".

"El tren vinha vindo", dice el narrador y, amplia, está llegando como un "pávaro arrancado das páginas de uma história deseñada por Will Eisner" y un poco más adelante dirá: "a suntuosa fumaça escura e perfumada que entranhou nas narinas do guri despertou uma forma de prazer obscuro, ambiguo, associado desde então ao perigo e à masculinidade".(p.7)

El tren/pájaro impone toda su enunciación poética en relación directa con el estadio de transición que constituye la adolescencia y el despertar sexual. Asimismo el hecho de que la percepción del Objeto se realizara desde la nueva casa familiar acentúa los indicios de este estadio de transición que moviliza las mutantes fuerzas exógenas y endógenas que hacen a la conciencia. Este omphalos desde el cual se viven / describen los signos de ese estadio fronterizo entre lo conocido / desconocido que desde el inconsciente libidinal genera las funciones propias del lenguaje evocador, es herencia materna hecho que sobre-enuncia las relaciones edípicas del relato:

"A casa era herença de nossa mãe. Tínhamos mudado para lá há menos de uma semana, e a presença dos trilhos de ferro ali na esquina inquietava, tão perfeitos em sua simetria, tão ordenados no espaço entre seus dormentes, tão convidativos no silêncio con que desapareciam na longa curva cintilante que os conduzia para o lado ignoto da cidade: os lados da Estação".(p.7)

Registrado en el libro de la memoria individual el tiempo y la hora del encuentro con el símbolo del deseo, el tren pasa a incorporarse al lenguaje del devenir:

"Durante os anos que se seguiram o trem tornou-se um bicho da casa"(7)

En la estructura del lenguaje simbólico el sintagma no ofrece fisuras. El tren / BICHO es la fuerza de la vida irrumpiendo, penetrando en el paisaje de nuevas incertidumbres. Como tal atrae con la seducción del riesgo: trepar en el tren, prenderse de los estribos, saltar con la máquina en marcha constituyen una cadena de pruebas / riesgos que como el propio narrador dice, lo hacían sentirse

"dominado por um prazer que o fazia sentir-se invulnerável." (p.8)

A esta primera estructura que denominamos ENCUENTRO con el objeto / símbolo en estado primitivo se superpone una segunda, marcada por el reemplazo de la tradicional máquina a carbón por la moderna Diesel cuyo color y sonido marcan un "antes" y un "después" respecto de la internalización poética del DESEO. Este en vez de desdibujarse en la frontera de lo perdido (lo conocido, el tren lento, gris, humeante) cobra mayor poder. La nueva máquina ofrece contrastes que intimidan y desafían:

esta nueva Diesel ya no mengua su marcha en las curvas, pasa veloz, "arrogante", tiene un silbo "assustador" y altera pero, al mismo tiempo, alborozada porque

"vinha carregada de mistério, vinha do outro lado da ponte, vinha da Argentina e da sua amplitude, vinha de dentro desse nome e do que ele tinha de claro, de turvo" (p.8)

La memoria evocadora completa el cuadro planteando la dualidad "claro/turvo" dualidad que, como los rieles del tren, conforma el entramado paralelo de los distintos estratos del relato.

Cuando apelamos más arriba a la teoría de Indergarden lo hacíamos teniendo presente el concepto de los lugares de "indeterminaciones" de la obra literaria. Estos lugares de indeterminación quedan "parcialmente eliminados" según el teórico, en las "concreciones". Es allí donde el lector llena la indeterminación específica, objetiva, ausente en el enunciado explícito y, sin embargo, necesario a éste en cuanto productor de sentido:

"La presencia de lugares de indeterminación no es algo accidental, el resultado de un defecto de composición. Más bien es necesaria en toda obra literaria de arte" (7)

En el relato que estamos trabajando las indeterminaciones potencian la semántica del texto superando los estratos esquemáticos de la novela y posibilitando que, en virtud del registro enciclopédico del lector, la obra se revele también por esos atributos indeterminados.

En la secuencia de PER marcada por la presencia del "tren" el doble espacio fronterizo que contiene el texto, como hemos visto, se manifiesta por:

a) la objetivación de lo enunciado (la memoria del tren) y por b): la proyección de las pulsiones sexuales del protagonista (el placer y el peligro de la masculinidad).

El campo semántico del relato comienza a complejizarse cuando aparecen en el plano de la concreción otros signos complementarios, como por ejemplo, el RIO:

"No orgulho cego dos treze anos investíamo-nos em senhores do rio, com um domínio tão perfeito dessa ilusão que ela se adequava à nossa mente como uma pele, e éramos senhores do rio Uruguai quando remontávamos suas águas fundas, sirgando uma canoa num bando de cinco ou oito para uma peçaria no Imbaá Chico, debaixo do céu mais miraculosamente azul do planeta, sólido como a abóboda de uma basílica" (p.8)

Esta estructura río / señorío apunta a dos ejes de la concreción. Por un lado afianza los signos paradigmáticos de las pruebas iniciáticas de desafío, por otro, incluye el motivo generador explícito en primer grado de objetivación del relato: la

historia de Juvêncio Gutierrez, el tío contrabandista desertor de ese río cuando, perseguido por la ley, se refugia en la otra margen de la frontera, en la Argentina.

La reaparición de Juvêncio Gutierrez es anunciada en un tiempo de signos reveladores. Es época de lluvias, el personaje narrador está en las vísperas de un nuevo desempeño de su virilidad (en esta instancia es el juego de fútbol del colegio) y el tiempo del relato se detiene, se dilata en esa noche tormentosa cuando el universo del protagonista se desvela en una víspera cargada de tensión ante la inminencia de los acontecimientos que conformarán el núcleo activo de la novela.

"Na boca de seu Domício vinha a mensagem: Juvêncio Gutierrez chegará no trem das três da tarde, que traz carregamento de gado de Curuzu Quatiá." (p. 10)

La llegada del tío Juvêncio actualiza la autoridad fálica desplazada por descalificación del agente normativo: el Padre. El tiempo del relato comienza a partir de aquí a movilizarse en distintos estratos en el plano de la enunciación pasando de un presente del yo / narrador adulto, confrontado con los signos de su contemporaneidad (el Otro Par masculino, su hermano Vladimir) a un pasado evocador que sigue el ritmo de la doble función que el relato le asigna: a) narrador personaje de su propia experiencia vital (relacionada con el aprendizaje de mundo / sexo) y b) narrador testigo comprometido con los sucesos que tienen como protagonista al legendario Juvêncio Gutierrez

La estructura nuclear del relato abarca el ciclo vital de un día (el día de la Llegada / Muerte de Juvêncio Gutierrez) y está enmarcada por otros sucesos significantes interpretados desde la intrapsiquis del personaje / narrador en su estadio de transición. El tiempo cobra una realidad propia surgida de esa internalización de Yo/espejo que busca desde el presente adulto (poco reconfortante) los signos causales de su identidad.

La secuencia del "cachorro louco", abre la estructura narrativa resuelta de acuerdo con el canon / tabú de iniciación sexual. La encargada de internalizar la PROHIBICIÓN, en un tiempo anterior, cuando el narrador protagonista rondaba los seis años, es la criada Ifigênia. En este estadio los tiempos del relato se alternan de tal modo que el motivo de la censura queda atrapado, en el registro doméstico, en la criada; en el registro social, en los representantes de la ortodoxia religiosa:

"a tapera do cachorro louco me atraía como o perigo o como pecado, talvez como o mal, seguramente como tudo que os padres carmelitas e os irmãos maristas proibiam e ameaçavam com as profundas do inferno" (p. 13)

La atracción que ejerce la censura

"Ifigênia me alertava:

-Cuidado, lá tem um cachorro luoco." (p. 12)

genera la primera y significativa prueba de enfrentamiento con el OTRO/OTRA. El protagonista, ahora en los umbrales de la adolescencia decidido a consumir la transgresión, percibe al perro desde su propia libido y arriesga. En el sintagma narrativo los signos extra - intra psíquicos modulan la secuencia del ENCUENTRO. El OTRO es percibido, "por mandato", como perro "louco" (en el tiempo que transcurre fuera de la cerca de la tapera) y como MUJER desde el YO (ya instalado en el espacio de la lid):

"Quando me dava conta estava rondando a tapera, tomado de pressentimentos e emoção, ouvindo os rosnados os gemidos, a corrente, buscando coragem para galgar a cerca apodrecida (...) Balançando na cerca, a poucos metros do monstro, fiquei paralisado. Mas não era um cão. Tinham mentido para mim. Era um ser humano. Estava acorrentado. Os cabelos esvoaçavam. Babava. Quem sacudia as correntes, quem avançava a cabeça espantosa, quem rosnava e uivava e estendia as mãos de unhas curvas e negras era uma mulher"(p. 13)

La escena del descubrimiento del sexo femenino se presenta desde la mirada del observador pasivo. Eficaz en el manejo del tiempo de la enunciación Tabajara Ruas logra una "mise - en scène" estéticamente verosímil. El adolescente aterrorizado ante la revelación (metamorfosis de información) intenta retroceder. Herido por el alambre de la cerca ve un "*fiio de sangue escorreu na minha perna*" (p 13) mientras la Loca le ofrece su desnudez. Los signos sangre - pierna - vagina - componen una estructura que se solidifica en la frontera de la conciencia del personaje pero que, paradójicamente, no se instala en el intramundo de los sueños. Explícitamente el narrador nos dice:

"As vezes recordava esse episódio, mas nunca tinha sonhado com ele" (p 14)

El dato aparece como importante signo de riesgo de evolución de la conciencia individual (en el discurso manejado por una intradiégesis) no repercute en la estructura onírica del personaje. Aquí observamos una manifiesta voluntad del autor de contrariar el canon del paradigma vigilia / sueño.

Como en otros relatos de iniciación (confrontar el personaje de la Opa en "Los ríos Profundos" del peruano José M. Aguedas) la prueba de la sexualidad se paraliza, no llega a consumarse, debido al bloqueo que ejercita el desequilibrio psíquico de uno de los actantes. En este caso, donde la voz narradora es la del protagonista masculino, la potencialidad sexual es trabada - paralizada por el desenfreno de la demente que ofrece el espectáculo primitivo de su masturbación.

Esta secuencia (importante para nuestro análisis) se instala, en el tiempo de la historia, entre el DESAFÍO del juego y la LLEGADA de Juvêncio Gutierrez.

Las funciones parentales se incorporan al relato después del desarrollo de las estructuras simbólicas que hemos analizado. Las figuras paterno / materna conforman una unidad de significación centrada en el objeto CULTURA entendida ésta como una conciencia de clase en desfasaje con el contexto: el padre librero de ideas comunistas, aficionado a la música (ópera), "fijado" en el tema de la Guerra Civil Española. La madre, profesora de francés en un severo Colegio religioso que recita al transgresor André Gide. Los indicios del status quo familiar nos ponen frente a un grupo que moviliza sus propias reglas de juego, en donde existe una evidente crisis en la articulación de los lazos afectivos entre los cónyuges y una extraña confrontación de ideales y de lealtades en relación con el hermano / cuñado Juvêncio:

"Minha mãe e eu tínhamos um segredo: desprezávamos papai". (p. 36)

El conflicto de estas relaciones nucleares se objetiva a partir del universo psicológico de cada individuo y se formula en, como hemos dicho, una relación edípica por un lado y una lucha de poderes parentales, por el otro. Las fisuras se manifiestan y, aunque no se precisen detalladamente los motivos, se sabe de la existencia de una fidelidad a ultranza de la madre para con ese hermano que transita, por elección, un mundo de marginales y de riesgo. En lo coyuntural de lo cotidiano social, las relaciones interpersonales revelan los conflictos universales que empiezan a salir a la luz y se legitiman en los "60". Sea cual fuere el indicio contextual, la familia del protagonista, por su dinámica interna, llega a constituirse en un cuerpo fronterizo (en tensión con los límites canónicos) dentro de la misma comunidad fronteriza de Uruguaiana. La intradiégesis acentúa este conflicto interno.

Juvêncio Gutierrez conforma la figura "masculina" con atributos épicos que el niño -adolescente va almacenando en su inconsciente y que armará el entramado del Deseo de su propia identidad. Con asociaciones intertextuales libres el personaje de Tabajaras Ruas lleva dentro de sí algunos rasgos de los protagonistas de, entre otros, los relatos de Güiraldes, "Don Segundo Sombra", García Márquez, "Crónica de una muerte anunciada" y de Jorge Amado, "La muerte y la muerte de Quincas Berra Daguas".

Si se nos permite esta licencia y el lector afina la lectura podrá observarse cómo determinados signos intertextuales se corresponden con esta historia de la búsqueda del MODELO (R. G), de una también muerte anunciada (G. M) y de un personaje que no es en sí mismo lo que los otros quieren que sea (J. A). Juvêncio Gutierrez es el varón libre, cuya vida transcurre siguiendo sus propias reglas de juego, responsable de su hermana hasta el momento preciso en que ésta contrae matrimonio:

"É difícil escapar à tentação (seguramente vulgar) de afirmar, ou mesmo sugerir, que meu tio era um romântico e um paranóico... Sempre trabalhou honestamente, mas poucas semanas depois de casamento de mamãe largou tudo e foi viver com os contrabandistas. Era como se já tivesse cumprido a missão que lhe cabia junto à pequena família" (p. 75)

A partir de entonces cambiará su destino y se pondrá al margen de la Ley, del lado del contrabando tan históricamente vigente en la frontera argentino - brasileña, mantendrá pese a todo el vínculo familiar y fortalecerá por su propia actividad marginal las variables del mito del coraje que él mismo encarna.

Sus apariciones ponen en acción secuencias cuyos montajes revelan una identidad elaborada desde un YO en el filo de la navaja entre la fraternidad y el aislamiento. El espíritu de jocosa libertad, la convivencia con los seres que conforman el submundo de "LOS OTROS" (prostitutas, contrabandistas y marginales) revelan al personaje testigo el "lado oscuro/luminoso" de una realidad instituida desde la Soledad y el Deseo.

Si tenemos como referente el esquema básico de los estadios de iniciación planteado por Mircea Eliade (7) vemos que en el relato de Tabajara Ruas los núcleos paradigmáticos se resuelven convergiendo en el eje generador de la historia que se articula en torno a la figura de Juvêncio Gutierrez razón por la cual los tres estadios de "pruebas" (1- lo sagrado; 2- la sexualidad; 3- la muerte) se desarrollan de acuerdo con los movimientos que la presencia del tío Juvêncio provoca en el intramundo del personaje narrador.

La confrontación con la sexualidad como hemos apuntado remite al tópico del "dato" tabú: el perro / "louca". Por su carácter intimidador el "dato" genera el deseo de transgredir la prohibición lo que promueve el "conocimiento de la verdad" encarnada en la figura de la demente. Esta deficiencia psíquica del sujeto complementario, como ya dijimos, bloquea la consumación sexual pero objetiva lo femenino a través de la visualización de la vagina. Fracasado también el intento en el prostíbulo (prueba de camaradería) la sublimación de la libido se canalizará dentro del canon a través de Beatriz, la adolescente del colegio del Horto que funciona como mero pretexto de identidad en este estadio de transición. Los demás registros de información encuentran vías de transferencia en los compañeros de curso, con un perfil más nítido en el personaje Bolão. Otro nivel de sublimación / ensoñación / escape lo constituye el mundo distante del cine. Artistas de Hollywood, con la infaltable Marilyn incluida, bosquejan este simulacro de sexualidad que tiene su cierre emblemático en la figura de Esther, la delicada profesora de ballet, enigmáticamente relacionada con el "totem" Juvêncio. Mirta es un "dato" que se menciona al iniciar la historia en relación con la frontera:

"Costumávamos afirmar que as praias da margen brasileira eram infinitamente superiores às praias da margen argentina, o que era uma santa verdade. No verão os argentinos banhavam-se numa laguna de águas frias, onde conheci Mirta" (p. 8)

dato que se esclarece al final de la historia cuando Mirta del Sol le enseña el lado oscuro del corazón de Juvêncio Gutierrez, el tío:

"Baixou a alça do vestido negro, mostrou o seio."

-Vês esta marca?

Sorriu

-Foi él

Fiquei confuso.

-O delegado?

Ela ampliou o sorriso.

-Teu tio. Com um charuto. Yo no me importo. Es su recuerdo.

As vezes tenía acceso de choro no meu ombro, às vezes tenía acceso de fúria. Me quemó com um choruto. Yo no me importo. Es su recuerdo". (P. 95)

Esta red de dibujos que giran en torno del eje/Mujer articulan la estructura libidinal del Yo narrador y generan, por desplazamientos, reparaciones en las zonas de identidad sexual donde hacen fisura la Prohibición (encarnada por los adultos) y el Modelo (enfrentamiento con la figura descalificada del Padre).

Lo Sagrado, con matices muy desdibujados, se perfila en torno del espíritu marista del colegio y se deduce más por lo narrativo pragmático que por la formación de un conocimiento trascendente. La pérdida de esta "orilla" de seguridad religiosa produce un desplazamiento semántico hacia el LIBRO que promueve virtualidades espirituales negadas por la ortodoxia institucional de la Iglesia. En el ámbito de la casa la literatura es un equivalente de la libertad:

"Em nossa casa não havia lista de livros proibidos". (P. 16)

En la literatura se rastrea el MODELO (conscientemente simbólico) que la realidad niega. Con asociaciones intertextuales múltiples lo sagrado / profano busca permanentemente compensaciones que posibiliten una soportable vivencia de este tiempo de desasosiego y separatividad (de frontierismo) provocado por el mismo proceso vital de crecimiento.

El nivel que sí profundiza en el paradigma iniciático es el del enfrentamiento con la MUERTE. La historia de Juvêncio Gutierrez va construyendo esta "prueba" y se materializa en la acción protagónica del narrador / héroe iniciático de tal forma que genera la producción misma del relato como textualidad literaria.

La articulación de este estadio se resuelve en dos niveles:

1. el juego de fútbol entendido como Desafío / Lid.
2. El de la llegada del tren que trae desde "la otra orilla" y para morir a Juvêncio Gutierrez.

El TIEMPO en su bipolaridad (tiempo del enunciado y de la enunciación) cobra un "pathos" que diseña el perfil estético del relato de Ruas. De aquí en más el ritmo de lo narrado se acopla a una cronología del suspenso activo promovido por las acciones en el campo de juego ("*Fútbol é pra homen*") y, paralelamente, por el tránsito del tren en la frontera argentina brasileña con su carga de coraje y muerte.

Tanto el narrador protagonista como Juvêncio Gutierrez están en el medio del DESAFÍO. Desde la diégesis el valor de la existencia de esta instancia se materializa a través de una primera persona narradora y una primera persona testigo - informante:

1. *"Eu queria fazer uma grande partida e ganhar o jago"...*

Enchi os pulmões de ar e comecei a descer os degraus poupando energia, dirigindo minha raiva contra o pessoal do Terceiro Científico especialmente contra Bento. Mas o trem, lá longe, diminuindo a marcha, aproximando-se da aduana argentina, começando a parar, desviava minha atenção" (p. 45)

2. *"Descobriram teu tio.*

- O quê?

- A polícia descobriu ele. Lá mesmo Estação. Deu um tiroteio brabo. É o que ouvi lá no Campana o coronel Fabrício comentar.

Olhei minhas mãos.

- Tem certeza?

- Foi o que eu ouvi". (p. 80)

El ENFRENTAMIENTO bipolarizado se acopla en la conciencia del protagonista narrador. Mientras en la cancha de fútbol se juega el honor del grupo, en el vagón del tren se juega la vida del Juvêncio Gutierrez. El culto a la fuerza y al valor (tan borgeanamente trabajado por nuestro autor) se consolida estéticamente con el recurso de la tropilla de caballos árabes que viene en los vagones como patrimonio del coronel Fabrício para ofrenda del visitante Príncipe de Gales.

El "motivo" de los caballos refuerza los campos de concreción del relato hasta constituirse en sí mismos en un importante núcleo de semantización. Operando desde la función iniciática simbólica del adolescente hasta la emblemática totémica - fálica de Juvêncio Gutierrez, la tropilla resuelve la dinámica textual de acción / expectativa provocada por la doble LID narrativa.

El FRACASO y la MUERTE de J. G. cierran el estadio del riesgo corporativo del narrador. Como integrante del grupo del colegio y como parte de la comunidad familiar y social expectante del destino de Juvêncio Gutierrez, el protagonista, ha conjugado reflexivamente su papel. Ahora, en la instancia final de la prueba, la consolidación de todas las marcas del proceso de aprendizaje se resuelve en una única secuencia en la cual cobra relevancia el PADRE como fuerza de "necesidad" estructural del paradigma burgués. La madre desplazada a un segundo plano pasivo después de haber sido artífice de toda la estructura de desempeño, da lugar a la Acción de su Par Masculino.

Recoger el cadáver de Juvêncio Gutierrez aproxima externamente Padre Hijo:

"Entramos no fuca sem dizer palavra, mas carregando uma sensação de leveza que há muito não existia quando estávamos juntos. Parecíamos, enfim, de verdade, unidos por alguma coisa" (115)

Esta coyuntural unión no termina de resolver el tema edípico que definitivamente ha quedado fijado en el tema transferido: el tío totem. La secuencia del desplazamiento en el auto para recoger el cuerpo de Juvêncio posibilita el estadio del enfrentamiento con la materialidad de la MUERTE:

"Caminhei em direção as duas folhas brancas da porta que balançavam no fim do corredor, por onde os homens acabavam de passar. Ali nos esperava o morto. Ali estava o mistério. Eu caminhava, cada vez mais gelado. A lâmpada amarela erguia minha sombra, comprida, na parede úmida. A humilhação e a revolta transformavam-se em algo palpável, que se adonava de minhas forças, que remexia no meu estômago. Eu nunca tinha visto um morto.

*Empurrei a porta. Entre os ombros do meu pai e do brigadiano estava o Morte, e era aquilo-o lençol branco manchado de sangue, a ponta embarrada da bota aparecendo. Meu pai percebeu-me, mas ficou quieto. Ninguém levantou o lençol para olhar. Colocaram o corpo envolto no lençol numa cama com rodas. Fomos empurrando pelo corredor, seguidos pelas sombras. As rodas chiavam, as chinelas faziam tlec, tlec. Chegamos na rua, meu pai fez sinal para eu entrar no fuca. Sentei no banco de trás. Meu pai me olhou firme:
-Ele vai aí contigo.*

Ele, meu tio Juvêncio Gutierrez, foi empurrando com esforço para dentro do pequeno veículo e de repente estava em meus braços, pesado, mole, morno, vazio. Fiquei os olhos, tanquei a respiração. Meu coração batia, ao contrário do corpo encostado em min". (P. 111)

En las novelas de iniciación esta prueba cobra matices significantes de acuerdo con la mayor o menor aproximación al paradigma. Tabajara Ruas ha elaborado una magistral secuencia narrativa donde todos los signos se articulan en torno al motivo del ENCUENTRO con el OTRO (en este caso, un OTRO "muerto"). Desarrollando una trama novelesca donde la dinámica de la movilidad sigue el ritmo del desasosiego interior de su personaje frente a las dos realidades que debe abarcar: su identidad por un lado, el destino real de Juvêncio Gutierrez, por el otro, la historia canaliza impulsos de acción que como las vías del tren, corren paralelas. Perdido el juego, derribado el totem, el protagonista se encuentra a solas con la Muerte. La escena del traslado del cadáver en el asiento trasero del automóvil (casi de guión cinematográfico) es de un hallazgo estético incuestionable. El cuerpo del muerto aterroriza.

La legitimidad del desasosiego produce la necesaria katábasis. La muerte está allí, entre sus brazos. El ciclo vital del re-conocimiento ha concluido. De aquí en

más la conciencia emergente del adolescente debará alimentarse con los datos que la memoria reparadora active para su consolidación como persona.

Madre - Padre - Tío configurarán con sus diferencias, una estructura de referencia de su propia identidad. El tren, el río y los caballos con toda su carga semántica, serán rescatados por la memoria como las fuerzas del inconsciente regenerador de vida. La escritura en primera persona convalida, desde la historia narrada, el valor transmutador de estos signos:

"Cinco cavalos brancos pastavam na beira do rio. Quando me aproximei, deram uma curta disparada. Pararam mais adiante e ficaram me olhando, curiosos e tensos. Um deles estremeceu os flancos redondos e deixou cair uma bosta verde e fumegante. Aproximei-me com as mãos nos bolsos. Sem planejar, quase sem perceber, corri de repente em sua direção, agitando os braços e dando gritos.

Persegui com fúria os cavalos do coronel Fabricio, inteiramente entregue á alegria selvagem que se adonava de min e me acenava com um mundo de liberdade absoluta, de desafio permanente". (p. 121)

La novela de Tabajara Ruas desde el intramundo de la nostalgia del Ser quizás encuentra su más legítima interpretación en esta reflexión diegética:

"Temos o coração em pedaços. Inconscientemente, somos caçadores desses pedaços, buscamos refazer o antigo desenho. Um dia vou achar os pedaços do meu coração fragmentado. Adivinho como ele será: guerreiro, destinado à violência e à misteriosa tristeza. Será a memória daqueles dias da selvagem inocência da juventude, vividos na cidade da fronteira, à beira do rio". (P. 97)

Por último, "Perseguição e cerco a Juvêncio Gutierrez" como pretexto hermenéutico nos puso ante dos confrontaciones que expresamos y dejamos abiertas:

1. Lacan

"El análisis psicológico del Edipo señala que se lo debe comprender en función de sus antecedentes narcisistas; no queremos decir con ello que se instaura fuera de la relatividad sociológica. El resorte más decisivo de sus efectos psíquicos, en efecto, se origina en el hecho de que la imago del padre concentra en sí la función de represión con la de sublimación; pero se trata de ese caso, de una determinación social, la de la familia paternalista" (9)

2. Foucault

"Una hermenéutica que, de hecho, se repliega sobre una semiótica cree en la existencia absoluta de signos: abandona la violencia, lo inacabado, la infinidad de las interpretaciones, para hacer reinar el terror del indicio, y sospechar del lenguaje"(10)

El círculo no se cierra.

NOTAS

1. Walter D. Mignolo, "Posoccidentalismo: Las epistemologías fronterizas". En: Revista Iberoamericana N° 176 - 177/96
2. Roman Ingarden. "Concreción y reconstrucción". En Rainer Warning (edit) Estética de la recepción. Madrid, Visor, 1989.
3. A partir de aquí identificaremos el texto Tabajara Ruas, Perseguição e cerco a Juvêncio Gutierrez, Mercado Aberto, Porto Alegre, 1995, como PER.
4. Mito e Psicoanálise: Considerações. Letras. UFSM, 1992.
5. En la edición que manejamos el signo se jerarquiza desde el diseño de Tapa.
6. Jean Chevalier / Alain Gheerbrant, Diccionario de los símbolos. Haeder, Barcelona, 1991.
7. Carl Jung. El hombre y sus símbolos. Aguilar / Paidós. Barcelona, 1995
8. Indergarden, *Ibidem*
9. Mircea Eliade. Lo sagrado y lo profano, Guadarrama, Madrid, 1973.
Joseph Campbell. El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito. Fondo de Cultura Económica, México, 1959.
10. Jacques Lacan, La familia. Edit. Argonauta, Bs. As., 1978.
11. M. Foucault, Nietzsche, Freud, Marx. Edit. Miniut, París, 1964.