



## **MEMORIA, ESCRITURA Y POESÍA en “Principio” de Miguel Ángel Caballero Mora**

**Bruno López Petzoldt<sup>1</sup>**

En el Paraguay contemporáneo surge una particular cultura de recordación que se caracteriza por sus múltiples manifestaciones artísticas a través de la literatura, el cine, los medios audiovisuales e Internet. Este conjunto de obras no solo reflexiona sobre el significado que adquieren ciertas épocas históricas desde un presente dado, sino que sobre todo ponen en escena diferentes *modi memorandi*. En 2011 el país celebró doscientos años de vida independiente. En el contexto del “Bicentenario de la Independencia” han surgido en Paraguay, así como en otros países de América Latina, numerosos proyectos culturales, museos de la memoria e instituciones creadas específicamente con el objetivo de despertar la conciencia histórica y remover la memoria colectiva en la sociedad. Por su parte, las obras literarias y audiovisuales no solo dialogan con tales objetivos, sino que además cuestionan las diferentes modalidades disponibles para reconfigurar ciertos contenidos de la memoria colectiva.

En este muy particular contexto artístico y sociocultural se publica en Asunción un poemario con el sugerente título *Memoria del olvido* (Arandurá Editorial, 2004), del poeta paraguayo Miguel Ángel Caballero Mora (Montevideo, 1967). Más allá de las cuestiones de naturaleza más íntima que aquejan a las voces líricas del poemario aludido, los poemas dialogan con el contexto someramente expuesto más arriba, y abordan los mecanismos culturales así como los diferentes

---

<sup>1</sup> Bruno López Petzoldt é professor de literatura e cinema no Instituto Latino-Americanano de Arte, Cultura e História, bem como no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos (PPG-IELA) da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA).

impactos de la memoria en el ámbito histórico-social así como también en el plano más personal. Asimismo, varios poemas contenidos en *Memoria del olvido* desafían desde un plano autorreferencial las tradicionales formas de expresión y registro lingüístico-textual de la memoria a través de los signos alfanuméricos y las normas convencionales de la lengua: “y por eso las palabras/ no saben lo que dicen/ pasan días/ en vías/ de auténtica extinción” (*Memoria del olvido*, p. 93), exclama, por ejemplo, la voz lírica al final de “Tablas”, el último poema que cierra el libro con estos versos que cuestionan su propio vehículo de expresión: “ahora que el lenguaje/ ya no puede decir nada” (p. 94). Es sabido que las múltiples funciones (antropológicas, estéticas, políticas, religiosas, sociales) de la escritura y el lenguaje constituyen asuntos capitales examinados en variadas ramas de los Estudios de la Memoria (ASSMANN, 2010, p. 179 ss.). La poesía de Caballero Mora admite sin dudas variadas líneas de interpretación más allá de lo relacionado con los problemas de la memoria y las modalidades de su registro; pero en este ensayo estudio el primer poema del volumen, titulado “Principio”, con el propósito de examinar algunos problemas que plantea el texto poético respecto a los procesos semiótico-culturales relacionados con la memoria colectiva. Para ello resulta importante inscribir el poema seleccionado en un clima histórico-cultural paraguayo en que numerosas obras audiovisuales y literarias no solo reconstruyen importantes capítulos del pasado reciente y no tan reciente del país, sino que sobre todo reflexionan sobre los habituales procesos culturales y lingüísticos de construcción y representación de contenidos extraídos de la memoria colectiva. Las sociedades cultivan diversas formas de recordar, y así se configuran variadas culturas de recordación que llevan rasgos muy particulares (ASSMANN, 2013, p. 18). Las obras literarias se apropián en ocasiones de tales rasgos culturales para examinarlos y evaluar sus potenciales a nivel del contenido y la expresión. Además, el sustancioso intercambio e impacto mutuo entre las obras de literatura y una determinada cultura de recordación que las enmarca, no solo se produce a través de la reproducción artística de visiones de pasado por medio de narraciones de cuño histórico, sino que también a través de la reflexión crítica sobre los procesos e instrumentos de construcción de la memoria colectiva (ERLL, 2011, p. 173).

## PRINCIPIO

1



11

11

consagrado al recuerdo.

35

Lejos,  
bajo una noche  
donde se pierde la luz  
brilla aún esa lágrima.

Llora desesperada sobre las fiestas perdidas.

La dimensión autorreferencial del poema se manifiesta desde el título que explícitamente alude al comienzo del poemario: “Principio” es el primer poema que también representa una significativa introducción en la cual se trazan los horizontes temáticos del libro. De modo que el primer poema llama la atención sobre su naturaleza poética, y textual como se verá. Entre los temas autorreferenciales del poemario *Memoria del olvido* se encuentra precisamente el trabajoso –acaso imposible– registro lingüístico-textual de memorias a través de los procedimientos de la escritura tradicional. La primera estrofa de “Principio” sugiere la imposibilidad de una escritura a través de una comparación que contrasta la fugacidad intrínseca que tienen las nubes con la infructuosa tentativa de registrar algo en ellas; de “escribir en el aire”, pues. Lejanas, huidizas, maleables e impredecibles, las nubes imposibilitan claramente el propósito de objetivar ideas en ellas. La abierta tensión entre la *fugacidad* de las nubes pasajeras, que continuamente cambian de forma y se escapan, y la relativa *estabilidad* de los caracteres alfanuméricos impresos, recuerda asimismo algunas de las más antiguas modalidades rituales, orales y escritas de la “memoria cultural” (ASSMANN, 2013). Al mismo tiempo, la estrofa hace hincapié en la paradoja que encierra el vano intento de materializar contenidos de naturaleza fugaz, y tal vez oral, a través de los signos de la escritura. Esta idea remite directamente a la tan conocida e intensamente investigada confrontación entre la oralidad y la escritura, destacada como uno de los más profundos problemas de la literatura latinoamericana que afecta a la propia materialidad de los discursos (CORNEJO POLAR, 2003, p. 19). A su vez, la oralidad también representa uno de los vehículos más poderosos de la memoria colectiva que se despliega en los así llamados marcos sociales de la memoria por medio de la comunicación oral entre los grupos (HALBWACHS, 2004, 2011). La fusión de las palabras con el agua de lluvia remite a una flexibilización cíclica de lo escrito a través de un proceso de transformación constante por el cual el texto deviene líquido y dinámico, e impacta en el *cuerpo* de las personas mojándolas completamente.

12

La contextualización específicamente urbana con que cierra la primera estrofa de “Principio” remite a la colectividad receptora de la lluvia de palabras y memorias que cae del cielo empapando a los ciudadanos. Está claro que, en un contexto urbano, las precipitaciones torrenciales no siempre son bienvenidas porque trastornan ciertas rutinas cotidianas. O las suspenden. Como el tipo de memoria colectiva que obliga a las sociedades a tomar conciencia respecto al pasado más polémico, las lluvias pueden ser muy incómodas si no se toman las precauciones. Además, la lluvia se percibe en todo el cuerpo, no solamente con la mirada, el oído o la mente. Con ello el poema insiste en el poder invaluable de la memoria en su hondo impacto en variadas dimensiones artísticas, empíricas y simbólicas de la existencia humana. En la sociedad se encuentra también el punto de partida –quizá la motivación– para la escritura sobre la memoria, en la medida en que los recuerdos que este poema aborda no pertenecen únicamente al recinto más privado e íntimo del sujeto lírico en particular, sino que, al parecer, constituyen la memoria colectiva de una comunidad más amplia.

Por otra parte, la presión que hace engordar las más oscuras nubes con palabras-agua hasta perder completamente la contención, sugiere la impostergable conservación u ocultamiento de sombríos archivos de memoria que se acumulan con el tiempo hasta que estallan en un imparable y necesario caudal que ventila públicamente lo callado e ignorado deliberadamente por mucho tiempo. Hay gobiernos que clausuran la memoria y prescriben la amnesia con vigor de ley. Derrocados los regímenes de terror, más tarde se promueven legislaciones favorables a la creación de proyectos de memoria que construyen atractivas versiones de pasado según los anhelos colectivos del presente.

La segunda y la tercera estrofa constituyen el centro de la primera parte del poema, alrededor del cual giran como satélites la primera y la cuarta estrofa. Constituyen una especie de núcleo que concentra los problemas inicialmente expuestos y que nuevamente enfrenta el lenguaje construido por el hombre con procesos naturales –no fabricados artificialmente–, y que además funcionan según pautas más abstractas que las normas convencionales y predecibles que rigen los textos y el orden sintáctico de las palabras. “Como perdidas” (v. 6) suena como un eco de “como escritas” (v. 1), acaso apunta las consecuencias de lo escrito. Así, a la luz de las dimensiones semánticas que el poema construye, los principios de las dos primeras estrofas del poema parecen mantener una extraña relación de equivalencia: como *escritas* (en la forma de una nube) = como *perdidas* (en el aire).

La función gramatical del pronombre “Ellas” que abre la tercera estrofa se desdobra, puesto que hace alusión retroactiva a “abejas” (v. 7) así como también se refiere a “las palabras tentáculo” (v. 12). A través de la doble proyección del pronombre cuya función se bifurca en dos direcciones, las abejas, en cuanto elemento natural, entran en contacto metafórico con las palabras, en cuanto elemento artificial. Desde este punto de vista, son las palabras-abeja que están “como perdidas en el aire”. Es sabido que en los procesos metafóricos ocurren significativas transferencias e intercambios de rasgos semánticos entre *substituens* y *substituendum*. En este sentido, probablemente constituyan “las palabras” el factor que desorienta las afanas abejas cuyos hábitos y rigor de trabajo se entorpecen por acción de las arbitrarias normas gramaticales que rigen el orden de las palabras y los textos. Además, los posesivos “sus” (v. 7) y “su” (v. 8) que anteceden a “abejas” y “utópico panal” respectivamente, también relacionan estos animales y su obra con “la ciudad” (v. 5): *la ciudad construye sus panales utópicos*. En suma, son las palabras-abeja de la sociedad/colmena que están como perdidas sin orientación. A su vez, la metáfora apícola recuerda el intenso trabajo *colectivo* de numerosísimas palabras-abeja en la construcción de sus panales. Es posible interpretar que las palabras y sobre todo los textos construyen en las sociedades memorias dulces, pero falaces: *utópicos* panales de memoria colectiva que responden a las circunstancias y las ansias de los actuales recordadores que modelan el pasado histórico en dulces recuerdos con nebulosas palabras fugitivas. Las utopías suelen tener una proyección a futuro, de modo que estos recuerdos se construyen en virtud de lo que se desea proyectar en tiempos aún venideros. Los tentáculos (v. 12) simbolizan el desesperado intento fallido de las palabras, locas, desatadas, en su desenfrenado afán de cazar y atrapar los vocablos capaces de expresar con mayor precisión los matices de la memoria colectiva. Hinchidas de significados entrecruzados y superpuestos, estas bestias-palabras hambrientas e irracionales se tragan sus propios significados. Otros poemas del mismo poemario también asocian la palabra con la naturaleza y el agua, quizás con el anhelo de que reconquiste la palabra su antigua potencia sonora en contacto más íntimo con el mundo que designa, como la onomatopéyica lengua nativa del Paraguay, el guaraní. En “Tablas”, que cierra *Memoria del olvido*, es la palabra, impotente e inútil, que estudia atenta el sonido de la naturaleza que a su vez reclama nuevas formas de expresión:

Por sinuosos meandros  
auscultante la palabra  
se desliza

inútil  
 agua en el declive  
 de un estado resbaloso  
 que sediento  
 le busca  
 o que gime por ser dicho.

(estrofa del poema “Tablas”, *Memoria del olvido*, p. 64).

La cuarta y última estrofa de la primera parte de “Principio” redondea sin tapujos una idea que se venía configurando a lo largo de las anteriores estrofas. Las cavilaciones iniciales desembocan ahora en dos ceñidos versos que truenan en la lluvia como el resultado de un proceso de intensa meditación poética: “Por donde pase la pluma/ algo será robado” (vv. 14-15). Estos dos versos denuncian la fraudulenta empresa de la escritura cuando pretende construir dulces recuerdos artificiales que en el fondo parecen inasibles, inefables e imposibles de subyugar coherentemente según las pautas convencionales que gobiernan el léxico. En este sentido, toda pluma y toda escritura que ingenua e ilusoriamente se proponga destilar memoria colectiva por medio de empalagosas palabras, está condenada al reduccionismo estéril, pero sin embargo con el potencial de comercializar dulces obras muy exitosas para un entretenido consumo masivo y sobre todo acrítico. “Negra tinta/ deslinda/ responsabilidades”, expresa otra estrofa del poema “Tablas” (p. 64). Este poema también lamenta lo siguiente: “Mísero papel/ te fue dado el recuerdo/ para que hagas pedazos/ a toda su existencia” (p. 93). El poema “Tres reflejos”, también de *Memoria del olvido*, contiene otras críticas según las cuales los papeles y la escritura tan solo consiguen guardar informaciones superficiales consideradas *residuales* de algo más sustancioso que los papeles no pueden atesorar: “Fechas, hechos, los desechos/ [...] / Andrajosos,/ polvosos,/ se diría que inertes/ los papeles los registran” (p. 48). El papel y la palabra escrita, los símbolos de la cultura letrada, representan en la poesía de Caballero Mora factores que perturban el acceso a las dimensiones más profundas de la memoria.

Recién en la segunda parte de “Principio” encontramos verbos conjugados en primera persona que remiten directamente al sujeto lírico y a sus querellas más íntimas. Es como si la primera parte representara –a modo de un proemio– el contexto general (o “la ciudad”, v. 5) cuyas inviolables pautas culturales rigen en la colectividad en la cual se inserta la voz del poema para arrojar desde allí sus pesares. La negación que abre explícitamente la quinta estrofa retoma y resume una idea que atraviesa todo el poema desde sus primeros versos: la negación de la

escritura en cuanto eficaz herramienta duradera e inmortal, la negación del acceso a la memoria por medio de la escritura, la negación de la honestidad de la pluma, etc. El primer verbo conjugado en primera persona es, precisamente, “escribo” (v. 17), con lo cual el sujeto lírico adopta e incluso personifica la serie de deshonestas limitaciones imputadas a las palabras-tentáculo en las estrofas anteriores. Pero la primera parte del poema aparece un tanto desvinculada de la voluntad del sujeto lírico, en la medida en que representa el panorama cultural desde el cual el poema medita sobre posibles accesos a la memoria colectiva, quizá para trascenderlo o subvertir sus normas. La abierta oposición yo (te quiero) ≠ tú (no me quieras), así como la negación del romance porque sencillamente una de las partes no retribuye sentimientos, refleja *mutatis mutandis* la oposición semántico-semiótica y también “la negación de romance” entre el texto/la escritura y su objeto referencial así como su afán de objetivar ordenada y convencionalmente ideas o memorias por medio de palabras: texto (desea construir) ≠ memoria (inexpresable a través de palabras/textos convencionales). En este sentido, las memorias no retribuyen el deseo de su registro (falaz) a través de signos escritos en las formas de nubes pasajeras, signos como ciegas bestias atiborradas cuyos tentáculos perdidos en el aire manotean groseramente en desesperada búsqueda de expresar lo inexpresable por vías convencionales de la lengua: “Vano/ busca/ el hablante/ formas para su voz”, medita el sujeto lírico en “Tablas” (p. 64).

La sexta estrofa propone finalmente una alternativa a los problemas anteriormente planteados: el género lírico surge como posible horizonte que posibilita una aproximación más fecunda a lo inefable de la memoria. Pero ya no a través de la *escritura* propiamente –como se sugería antes: “cuando escribo” (v. 17)–, sino que a través de una *especulación*, vale decir, a través de la exposición de una conjetura o una reflexión en su devenir, mientras que la escritura representa, desde este punto de vista, la llana presentación de su producto, dado que nada más expone el resultado de un proceso de especulación. La directa mención de la lírica retoma la noción de palabras “locas,/ desatadas” (vv. 10-11), en la medida en que la poesía habitualmente suspende las estrictas normas sintáctico-semánticas a fin de reorganizar el lenguaje según otros procedimientos menos arbitrarios y más afines al objeto de contemplación lírica. Desde esta posible línea de interpretación, la memoria colectiva impone su propia forma de expresión más allá de las convenciones políticas y lingüísticas que estructuran las usuales formas de su celebración oficial.

La séptima estrofa refuerza la propuesta de la lírica como un puente más efectivo hacia la orilla de la memoria. Pero no es la razón la que gobierna el acto poético, sino que es *el alma* que juega con el papel. Este significativo desplazamiento de la racionalidad hacia un plano espiritual-lúdico sin dudas afecta también los contenidos y las formas de su expresión. De modo que no es de esperar una especulación compuesta según las normas convencionales léxico-semánticas y sintácticas que rigen el código alfanumérico. “Siento,/ pienso,/ estudio” (vv. 27-29) representan, pues, procesos afectivos y cognitivos cuyo devenir desemboca en algún tipo de conquista espiritual e/o intelectual: “La vida es un territorio/ consagrado al recuerdo” (vv. 30-31), parece ser el resultado del anterior proceso emocional del sujeto lírico. Los dos puntos que anteceden e introducen esta sentencia le dan un tono de cita, de pensamiento extraído de alguna fuente (textual) de estudio.

Las últimas dos estrofas actualizan la noción de “jugar con el papel”, en la medida en que desarrollan meditaciones más ambiguas en la búsqueda de expresar percepciones que escapan a un orden lógico-causal. “Lejos” (v. 32) no solo remite a una distancia geográfica en términos de espacio, sino que principalmente connota una distancia simbólica y una delimitación categórica respecto a las normas convencionales de expresión. Asimismo, “Lejos” ocupa un solo verso, hecho que refuerza la idea de frontera simbólica de esta palabra que literalmente separa los anteriores bloques y las últimas ideas que cierran el poema; lejos, pues, de las habituales normas que reglamentan la coherencia textual. Lejos en el tiempo, lejos en el espacio, y lejos de lo expresable según las pautas sintáctico-semánticas. Ocurre así un tercer desplazamiento en el poema: la primera parte aborda la ciudad y sus signos, la segunda enfoca las discordias del sujeto lírico, y las últimas estrofas encaminan la reflexión poética hacia un plano más indeterminado.

Conjugados en presente, los verbos de las estrofas finales señalan claramente que lo expresado perdura aún en el tiempo; o que el poema se remonta a un suceso pretérito para narrarlo desde las coordenadas espaciotemporales que le son propias. El tiempo pierde su tradicional diferenciación entre un “antes” y un “ahora” en función de un devenir constante y un eterno presente. Si bien la vida es un territorio consagrado al recuerdo, la memoria en ningún modo representa en el poema un recóndito espacio perdido en un difuso pasado, sino que llueve, fluye y se reinventa a cada instante de vida, y que por ello niega una representación en pretérito, en consecuencia, exige los tiempos del presente. El poder de una lágrima

que aún brilla –el agua recuerda nuevamente la lluvia que reaparece constantemente en todo el poemario– ilumina la oscuridad, es decir, solo lo emotivo tiene la capacidad de aclarar y captar los recuerdos más lejanos e inaccesibles por las vías racionales y textuales.

El último verso es al mismo tiempo el más extenso del poema; de algún modo representa el cimiento que lo sustenta. Pero este cimiento contiene el elemento líquido del agua de una lágrima desesperada que se derrama sobre “fiestas perdidas” (v. 36). Tal vez fiestas patria, perdidas porque sus significados e impactos culturales fueron racional e históricamente explicados a través de dulces memorias oficiales vehiculadas *textualmente*, es decir, a través de los signos cuya competencia para construir la memoria el poema niega rotundamente, dado que “por donde pase la pluma, algo será robado.” Conviene recordar que *Memoria del olvido* se publica precisamente en un momento histórico en que el Paraguay recuerda y resignifica intensamente variadas fiestas patria, guerras y acontecimientos históricos en múltiples lenguajes artísticos.

Es sabido que el agua y las abejas son vitales para la humanidad. Tal vez por ello el poema “Principio” asocie estos elementos fundamentales con la memoria colectiva que a su vez reclama renovadas éticas y estéticas de expresión más allá de plumas ladronas, “andrajosos” e “inertes papeles” que tan solo registran “los desechos” de una memoria que engloba fenómenos más sustanciales. Pero es imposible el acceso a las dimensiones más profundas clausuradas para las técnicas convencionales del relato textual y erosionados discursos oficiales e históricos que se perpetúan por inercia a través de los tiempos. El agua, los ríos, las lágrimas, los mares, todos muy presentes en *Memoria del olvido*, no sólo recuerdan el antiguo Leteo, sino que acentúan en la poesía de Caballero Mora la idea de flujo continuo, de corrientes, de insondables profundidades, de líquidos flexibles en movimiento que se oponen a la solidez de las placas conmemorativas de metal y mármol, a la rigidez de textos imposibles de plasmar en la huidiza superficie de las nubes en tránsito constante.

En la medida en que el poema “Principio”, el primero del volumen, cuestiona los procedimientos convencionales a través de los cuales se construye la memoria colectiva, tal vez se insinúe con ello que antes de desarrollar ciertos contenidos extraídos de la memoria es necesario revisar las herramientas disponibles para tal empresa. La metáfora de las palabras-lluvia evoca una memoria que empapa *el cuerpo* de las personas en los momentos más

impredecibles e inoportunos, es decir, se plantea una noción de memoria colectiva que no solo afecta el plano emocional o psíquico de los ciudadanos de una comunidad, sino que envuelve todos sus sentidos. Además, esta noción arranca la memoria de sus contextos artificiales en que en ocasiones se la arrincona (por ejemplo, los museos) y de sus vehículos y soportes tradicionales (por ejemplo, los textos históricos) para insistir en una memoria en tanto poderoso fenómeno natural que quizá responde a otros principios que desbordan los espacios y los procedimientos arbitrarios del lenguaje. En un contexto histórico en que abundan y se superponen numerosas obras literarias y audiovisuales que se proponen reflexionar acerca de la memoria colectiva de un pueblo, la poesía de Caballero Mora desnuda los instrumentos tradicionales empleados para la construcción de las visiones de pasado a fin de cuestionar su eficacia.

## BIBLIOGRAFÍA

ASSMANN, Aleida. *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C. H. Beck, 2010.

ASSMANN, Jan. *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: C. H. Beck, 2013.

CABALLERO MORA, Miguel Ángel: *Memoria del olvido*. Asunción: Arandurã, 2004.

CORNEJO POLAR, Antonio. *Escribir en el aire: Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Centro de Estudios Literarios “Antonio Cornejo Polar”, 2003.

ERLL, Astrid. *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2011.

HALBWACHS, Maurice. *La memoria colectiva*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2011.

\_\_\_\_\_. *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos, 2004.



