

DISCURSO LITERARIO

Número 2 (2013)



REVISTA DE HUMANIDADES
FACULTAD DE ESTUDIOS DE POSTGRADO
UNIVERSIDAD DEL NORTE

UniNorte

EDITA

Facultad de Estudios de Postgrado

Universidad del Norte

Brasil 141 e/ Mcal. López y José Berges

Asunción, Paraguay

Teléfonos: (595 21) 204-235 | 203-576



© 2013 — Universidad del Norte

Hecho el depósito que marca la Ley N° 1328/98

✻ Creado con Vellum

DISCURSO LITERARIO

REVISTA DE HUMANIDADES

Fundada en 1983

FUNDADOR Y DIRECTOR

Juan Manuel Marcos

Universidad del Norte

CONSEJO EDITORIAL

Rubén Bareiro Saguier, *Universidad del Norte*

Miguel Ángel Fernández, *Universidad Nacional de Asunción*

Han Sang Kim, *Kyung Hee University, Seúl*

Tracy K. Lewis, *State University of New York, Oswego*

Prabhati Nautiyal, *Nehru University, Dehli*

Dina Odnopozova, *Yale University*

Slobodan Pajovic, *Universidad Megatrend, Belgrado*

Lita Pérez Cáceres, *Universidad del Norte*

Irina Ráfols, *Universidad del Norte*

Daiane Pereira Rodrigues, *Universidade Federal do Paraná,*

Curitiba

Alain Saint-Saëns, *Universidad del Norte*

ÍNDICE

PARTE I

ARTÍCULOS

- FILM AS THEME AND TECHNIQUE IN THE
NARRATIVE WORLD OF CARLOS FUENTES 3
Lanin A. Gyrko
- DE LA AUTORIDAD EN YO, EL SUPREMO DE 42
A. ROA BASTOS: DICTADOR, AUTOR,
LOCUTOR
Gabrielle Le Tallec-Lloret
- PRESENT AND ABSENT RUSSIA IN THE 64
WORKS OF JORGE LUIS BORGES
Dina Odnopozova
- VISIÓN DE LA MUJER EN LA NARRATIVA DE 110
JOSEFINA PLÁ
Leni Pane
- EL NUEVO CANCIONERO PARAGUAYO, 124
CANTO QUE ANUNCIABA A LA PRIMAVERA
Nery Peña
- JOSEFINA PLÁ: CUATRO MOMENTOS DE 132
POESÍA
Daiane Pereira Rodrigues
- ALEILTON FONSECA: UN RÍO EN LOS 145
SUEÑOS
Alain Saint-Säens
- ESA MAÑANA 173
Lourdes Talavera

PARTE II	
SOBRE EL INVIERNO DE GUNTER	
BORGES, JAMES JOYCE Y MARCEL PROUST, CONSONANCIAS EN “EL INVIERNO DE GUNTER” DE JUAN MANUEL MARCOS Armando Almada-Roche	179
UNA VISIÓN SEMIÓTICA/SEMIOLÓGICA DE “EL INVIERNO DE GUNTER” Oscar Boubée	198
VISÃO DA CASA, OLHAR DO MUNDO: O COSMOPOLITISMO DE EL INVIERNO DE GUNTER, ROMANCE DE JUAN MANUEL MARCOS Aleilton Fonseca	206
EL PATHOS DE CAMBIOS EN EL INVIERNO DE GUNTER Kim, Han Sang	215
HACIA EL OTRO A LA SOMBRA DE LA GLOBALIZACIÓN: TRADUCIENDO EL INVIERNO DE GUNTER DE JUAN MANUEL MARCOS Tracy K. Lewis	226
JUAN MANUEL MARCOS. LA VOZ CRÍTICA DE UN POETA ANTE EL PAISAJE DE LITERATURA LATINOAMERICANA Elzbieta Sklodowska	244
JUAN MANUEL MARCOS Y AUGUSTO ROA BASTOS: SIMETRÍAS E INFLUENCIAS Helene C. Weldt-Basson	256
PARTE III	
POEMAS	
BALADA DA ADOLESCENTE Aleilton Fonseca	279
RIO CURURUPE Aleilton Fonseca	281
HERANÇA Luiz Ruffato	283

EL SEMBRADOR DE ESTRELLAS	285
Alain Saint-Säens	
LUNA NARANJA	287
Alain Saint-Säens	
EL TENEBROSO DE LA COLINA	289
Lucinda Barrientos	
ATENCION PRIVILEGIADA	294
Lita Pérez Cáceres	
FRASCOS	298
Graciela Bucci	

PARTE I
ARTÍCULOS



FILM AS THEME AND TECHNIQUE
IN THE NARRATIVE WORLD OF
CARLOS FUENTES

LANIN A. GYURKO



The highly prolific creations of the contemporary Mexican novelist, short story writer, essayist and dramatist Carlos Fuentes are salient for a number of reasons—for their magical and mythical evocation of Mexico, toward which Fuentes throughout his work has evinced a remarkably ambivalent relationship, for their keen insights into both the achievements—the triumphs of the Mexican Revolution of 1910, and the betrayals and the failures of that Revolution—which he has masterfully explored in three major novels: *La región más transparente*, *La muerte de Artemio Cruz*, and *Gringo Viejo*. Indeed, all three of these panoramic, action-filled narratives are highly cinematic creations. *The Death of Artemio Cruz* was initially destined for the screen, with the exuberant, machista Anthony Quinn, the visceral, life-loving protagonist of *Zorba the Greek*, scheduled to play the role of Artemio Cruz, but the project was never completed. The remarkable visual qualities of *La región más transparente* led to another project never actualized—a PBS series chronicling the fortunes and ill fortunes of the upper class Porfiristas, the flashy materialistic *nouveaux riches* that took their place, and the perpetually alienated and marginalized *los de*

abajo. The cinematic project that was completed is *The Old Gringo* (1989), the Hollywood produced film that was directed initially by the Mexican American Luis Valdez, who was subsequently replaced by the Argentine director Luis Puenzo. *The Old Gringo*, released, at least initially for a North American audience, starred Gregory Peck, the imposing Captain Ahab of *Moby Dick* and the victorious general in the Pacific theatre of World War II, Douglas MacArthur in the biopic *MacArthur* (1977), as the acerbic U.S. essayist and short story writer Ambrose Bierce; Jane Fonda as the headstrong Gibson Girl Harriet Winslow, who leaves behind her stultified beau in Washington, D.C. to plunge into the violent, chaotic world of Revolutionary Mexico, and Jimmy Smits, who also starred in Gregory Nava's *Mi familia*, as the reluctant Revolutionary general Tomás Arroyo. The epic film strikingly captures Revolutionary conflict in northern Mexico—in Chihuahua—and provides a bold, incisive portrayal of the two North American outsiders—the obstinate Harriet Winslow, who maintains an abortive love affair with Arroyo, and her father-surrogate, the curmudgeon writer Ambrose Bierce, who sought to die in Mexico—to die not peacefully in his bed but on the field of battle. And it has been recently announced that another cinematic version of *The Death of Artemio Cruz* is in the works, to be directed by the Mexican animator Jorge R. Gutiérrez and co-produced by Guillermo del Toro.

One of the striking aspects of Carlos Fuentes himself is his movie star appearance and his relishing of public acclaim. Indeed, the hundreds of persons who line up after his lectures in the United States, Mexico, England, and throughout the world attest to both the excellence of his literary works and the charisma of the dashing Fuentes himself. This masterful Latin American novelist and short story writer aged with gracefulness and distinction—still slim, impeccably coiffed, elegantly dressed, at eighty-three—the very year he died, still

filled with vigor, enthusiasm, and excitedly touting new projects, and planning new speaking engagements across the globe. For many years, Fuentes feared travel by airplane, and in the seventies and eighties, took long and laborious trips from East Coast to Los Angeles, for example, by train. Yet toward the end of his life, Fuentes totally embraced air travel, to the extent of stating that he lived on a plane. Fuentes not only cultivated a Hollywood movie star appearance but constantly compared himself with Hollywood superstars. He identified both with the versatile German-born Man of a Thousand Faces, Conrad Veidt, who played the role of the sinister and demonic somnambulist killer Cesare in one of Fuentes's favorite films, *Das Kabinett des Doktor Caligari*, that forms the basis of his convoluted narrative *Cambio de piel*, which moves from Mexico City and Cholula to the Nazi concentration camp of Theresienstadt in Czechoslovakia and incorporates characters, scenes and settings from Robert Wiene's grim, murder-filled world. Fuentes is a great admirer of the gifted, erudite but sinister killer-actor Sydney Greenstreet, who starred in several of Fuentes's favorite films—like *Casablanca* and *The Maltese Falcon*, films that have decisively impacted Fuentes's fast-paced mystery and thriller novel, *La cabeza de la hidra* (*Hydra Head*, 1978).¹

Yet in an interview with *Rolling Stone* magazine (November, 1988) Fuentes makes a surprising identification with just the opposite of those killer actors as he exalts the silent screen comic Buster Keaton: "I would love to be Buster Keaton. I think he is the angel of films. He's the innocence, the purity. I've never seen in life. Maybe in some children. Like the children I saw in Nicaragua [when Fuentes was guest of the Sandinistas, including Danny Ortega] They had the same purity. They had halos."

Like a film actor playing multiple roles and always entrancing his audience, Fuentes is a novelist and short story writer,

essayist, diplomat who served as Ambassador from Mexico to France, college professor, cartoonist, even writer of operas—his opera on Santa Anna premiered in Mexico City in 2009, when Fuentes's eightieth birthday was lavishly celebrated, with appearances not only by one of his best friends, Gabriel García Márquez but also the President of Mexico, Felipe Calderón, who also gave the eulogy at Fuentes's funeral, which took place at the Palacio de Bellas Artes in the heart of Mexico City.

This highly visual depiction of Mexico City, where Fuentes died suddenly, tragically at age eighty three of a massive heart attack, is continued in his postmodernist evocation of the apocalyptic horrors of Mexico a magically in *Cristóbal nonato* and in one of his most recent narratives, the epic and problematic work, *El destino y la fortuna* (*Destiny and Desire*) and for his supernatural, Neo-Gothic visions like *Aura* and his collection of vampire short stories *Inquieta compañía* including one which resuscitates Count Dracula and transports him to a new mansion with built-in gutters to carry out the blood of his victims. Even though Fuentes's Dracula has his origins in the central European Vladimir Radu, or Vlad the Impaler, Fuentes's twentieth century vampire is another highly visual, highly cinematic creation, like Universal Studios' *Dracula* starring the tuxedo-dressed blood-sucking Bela Lugosi.

Indeed, the Gothic Horror film *Nosferatu*, by the great German director Friedrich Wilhelm Murnau, has exerted an extensive impact on both the Neo-Gothic novel *Una familia lejana* (*Distant Relations*, 19) and Fuentes's most bizarre metaphysical and labyrinthine work, the sinuous novel *Cumpleaños* (*Birthday*, 19). Indeed, a strong, even powerful component of Fuentes's art is its concentration on film—not only Mexican film, particularly the cinema from the classic Golden Age of the 1940's and 1950's like the films of Dolores Del Río and María Félix and Pedro Armendáriz: *María Cande-*

laria and *Flor Silvestre*, and *Bugambilia*, starring Dolores Del Río, and *Enamorada* and *Río Escondido* and *La monja Alférez* and *Maclovia* of the vivacious, irrepressible *María Félix*, but also Hollywood films from the magical extravaganza of the 1930's like the sparkling *Flying Down to Rio* to the films of Humphrey Bogart in the 1940's such as the still enormously popular *Casablanca*, *The Maltese Falcon*, *The Treasure of the Sierra Madre* and *Dark Passage*, to Hollywood classics of the 1950's, such as Billy Wilder's scathing attack on Hollywood and its highly touted values of incessant publicity, ravishing beauty and eternal youth, caricatured in *Sunset Boulevard*.²

Film runs consistently throughout Fuentes's extraordinary *oeuvre*, which consists of five short story collections: *Los días enmascarados*, *Cantar de ciegos*, *Agua quemada*, *La frontera de cristal*, and *Inquieta compañía*, twenty novels, including his most recent works *Destino y fortuna* (*Destiny and Desire*) and *Carolina Grau* and *Adán en Edén*, three dramas, *Todos los gatos son pardos*, *El tuerto es rey*, and *Orquídeas a la luz de la luna* and seminal works of literary criticism including *La nueva narrativa hispanoamericana*, and most recently, *La gran novela latinoamericana* and even an opera on one of Mexico's most controversial military and political leaders, the ill-fated General Santa Anna.

The impact of film on the literary art of Carlos Fuentes is extensive and intensive, explicit and implicit, and above all, formidable. The highly eclectic Latin American and world author, who continued to write habitually even in his mid-eighties, and whose final article on the French election of François Hollande, written shortly before his death was published in the journal *Reforma* on May 15, 2012, the very day that Fuentes died. Fuentes authored three brilliant, intense, highly cinematic novels: *Zona sagrada*, *La cabeza de la hidra*, and *Diana o la cazadora solitaria*. In *Hydra Head*, Fuentes's most cinematic creation, Mexican, Hollywood and European

and even Asian-Japanese films are a key ingredient. In addition, Fuentes has written and collaborated in the production of a cinematic drama, whose very title *Orchids in the Moonlight*, *Orquídeas a la luz de la luna*, is derived from an exuberant Hollywood musical of the 1930's starring Dolores Del Río, Fred Astaire, Ginger Rogers and Gene Raymond, *Flying Down to Rio*, which concentrates on a picture postcard Brazil, in particular Rio de Janeiro, and exuberantly presents a mythic Latin America of moonlit beaches and tropical paradises and sophisticated beautiful heiresses who dazzle North American males. *Zona sagrada*, written in a convoluted, *art nouveau* style, stands as both an extension and homage to the cinematic icon María Félix, born María de los Ángeles Félix Güereña in Alamos, Sonora, Mexico in 1914 and died in 2002. Indeed, this compact labyrinthine novel evokes her both as a superstar and invincible power, a *fascinatrix femina saga* and as a lonely, thwarted, even suicidal victim who paints the mirrors in her mansion black and in solitude screams out her afflictions, exactly as María Félix herself has done in her four-volume autobiography, which concentrates on her life-long struggles against male dominance: *Todas mis guerras*. Indeed, María Félix herself has stated that she is not a *devoradora de hombres*—an allusion to the role as the fierce Doña Bárbara that she played in the now classic Fernando de Fuentes film *Doña Bárbara* in which she made her debut in 1943, but rather as a rising star, devoured by exploitative males. In the convoluted, serpentine world of *Zona sagrada*, whose baroque, entangled prose reflects the serpentine jewelry that the real María Félix was so fond of wearing and incorporates allusions to her most successful Mexican films as well as exposing the tortured relationship between the highly possessive La Doña and her son Quico. In *Holy Place* Felix's character, Claudia Nervo, is markedly ambivalent toward her only son, first kidnapping Mito-Guillermo-Guillermito from his passive father then

abandoning her over-devoted, even worshipful son but keeping him dangling—and explores the imaginary incestuous relationship that Guillermo attempts to actualize with his mother—to whom all women will be only pallid reflections of his adored mother, and a restless, driven, man-eating Claudia Nervo. Just as there was a contemplated filmic version of the epic *The Death of Artemio Cruz*, with legendary Hollywood actor Anthony Quinn, whose lust for life, displayed so masterfully in *Zorba the Greek* would have made him perfect for the role of the arrogant, *machista*, exploitative yet sensuous even on his deathbed, Artemio Cruz, but was never brought to fruition, just as a filmic version of *Holy Place* with the starring role of María Félix—to be played by the Hollywood goddess of Latin American extraction Rita Hayworth—also was never actualized. But one novel clearly written for the screen and confessed to by Fuentes himself that the narrative creation was inspired by Jane Fonda, a personal friend of Fuentes and a champion of women's liberation, *Gringo Viejo* was filmed under two foremost directors. First the Mexican American Luis Valdez who also directed the film version of his searing drama of the Zoot Suit riots and crackdown in Los Angeles in the early 1940's, *Zoot Suit*, and then the biography of the brilliant short-lived career of the Mexican American singer and satirist who achieved success in mainstream rock and roll at age sixteen, Richie Valens in *La bamba* and then, after Valdez was inexplicably replaced, the Argentine director of major Latin American films like *La historia oficial*, Luis Puenzo. In his brilliant drama *Orchids in the Moonlight*, Fuentes provides not only a historical but a mythic evocation of Mexico's legendary cinematic superstars—María Félix and Dolores Del Río, in the 1930's and 1940's symbols of powerful idol like woman. Dolores Del Río, a Mexican aristocrat, the privileged offspring of a Porfirista family, was presented to the King of Spain, Alfonso XIII when she was four years of age, Del Río

was seemingly fated to fulfill the traditional role of aristocratic wife, circumscribed by husband and children, married to a wealthy Mexican family who owned a lavish hacienda in Durango. Yet Del Río, with the encouragement of the North American director of silent films Edwin Carewe, who was introduced to Del Río when he was visiting his friend, the artist Alberto Best Maugard, fell in love with the alluring Del Río and brought her to Hollywood to star in early silent films like *Ramona*. Del Río left behind her opulent lifestyle to plunge into Hollywood in the 1920's, where to be an actress was considered equivalent to prostitution. Fuentes both exalts and caricatures, both mythifies and demythifies his cinematic superstars—from Dolores Del Río and María Félix to Jean Seberg, the eighteen year old from Marshalltown, Iowa suddenly catapulted to international fame after winning a beauty contest and being starred in two films by the Academy Award winning master who directed such iconoclastic films as *The Moon is Blue* and *The Man With the Golden Arm!* Otto Preminger. Preminger first gave Seberg, then an unknown with only limited acting experience in high school productions, the starring role in *Saint Joan* based on George Bernard Shaw's drama and then in *Bonjour Tristesse*, based on the novel by Françoise Sagan. Fuentes engaged in a two-month affair with Jean Seberg while she was on location in Mexico, filming *Macho Callahan*. *Diana o la cazadora solitaria* (*Diana, or the Goddess who Hunts Alone*; 1994) evokes Seberg as both blonde, grey-eyed, captivating cinematic superstar and as frightened, troubled, even anguished radical of the 1960's, identifying with the Black Panther movement to which she made substantial monetary contributions. In one of the most remarkable *chiaroscuro* passages in a work of literature, Fuentes evokes Jean Seberg as an entrancing fusion of black and white, which stunningly captures Seberg's paradoxical character, pampered

socialite and frustrated social activist who took on an Afro-American name and a Black Panther lover.

Carlos Fuentes stated to the author of the study that he had asked both Dolores Del Río and María Félix—Dolores Del Río who at the time was in her eighties, to perform the roles of the two deracinated, impoverished, alternately quarreling and then reconciling *chicanas* María and Dolores who lived in isolation and alienation in Venice, California, in exile from native Mexico and also exiled from the Hollywood that they have come from their homeland to achieve success in. Once more Fuentes models his character creations on the idealistic yet consistently thwarted *caballero andante*, Don Quixote de la Mancha—Cervantes’s masterpiece which Fuentes has stated he re-reads every year—just as his re-creation of the historical Ambrose Bierce and the cinephile protagonist of *The Hydra Head*, Félix Maldonado, owe much to the valiant yet ultimately defeated Don Quixote, the impoverished squire Alfonso Quejano who dreams his way into a gallant knight errant. Indeed, just as in *Don Quixote* which Fuentes has stated he re-reads every year, dream transforms into both the historical personalities and the myriad cinematic roles played by these two Mexican icons. In Fuentes’s intriguing drama, María finds only tragic, brutal death, as does the intrusive and murderous Fan who in turn is slain by a vengeful Dolores, who throughout *Orchids in the Moonlight* remains ambivalent to soulmate and rival María Félix.

In the elusive hall of mirrors that is *Orchids in the Moonlight*, cinematic figures are relentlessly piled upon other cinematic creations. Dolores in *Orchids in the Moonlight* is *chicana and* Dolores Del Río *and* all the cinematic roles, in both Hollywood of the silent and sound eras and Mexico in its Golden Age of cinema, just as the indomitable *mujer castradora* María is María Félix and all the filmic roles played by María Félix in Mexico and France *and* a hidden but key cinematic

star whose career began in the silent era in Mexico and who achieved rapid success in Hollywood, the ravishing and scintillating Lupe Vélez. It is not Vélez's life but her tragic death that is re-enacted in *Orquídeas*. Cinematic allusions abound from the start—on stage is a white telephone—an allusion to the second husband of Dolores del Río, the art deco set designer Cedric Gibbons, who imbued Hollywood set design with elegance and sophistication. But the white telephone rests incongruously on a white toilet bowl—an allusion from the very start to the horrific way that Lupe Vélez died, as she choked on her own vomit and drowned in the toilet bowl.

Not only cinematic superstars from Del Río and Félix to Pedro Armendáriz, Humphrey Bogart, Sydney Greenstreet, Claude Rains, Conrad Viedt, Marlene Dietrich, and Jean Seberg but myriad cinematic techniques are skillfully utilized by Fuentes throughout his works, from his first novel, the brilliant epic, kaleidoscopic narrative of both contemporary Mexico fused with Pre-Columbian Aztec Mexico, *La región más transparente*, to his dazzling novel filled with extreme close-ups and distant shots, superimposition and cinematic montage, *The Death of Artemio Cruz*. Indeed, Fuentes's works run the whole gamut of filmic techniques, from *chiaroscuro* to fade-in and fade-out, zoom shots and reverse zooms, high angles and low angles, distance shots, mid-shots, close-ups and extreme close-ups, superimposition, deep focus—a technique perfected by a film that has so powerfully influenced Fuentes's masterpiece, Orson Welles's in *Citizen Kane*, where background action is as important as foreground action, panoramic shots and even freeze-frames and even lengthy segments of narrative in Fuentes's novel of the supernatural, *Una familia lejana*, has been overwhelmingly influenced by the chilling silent film of Murnau, *Nosferatu*. Many scenes of *Una familia lejana* are in black and white—in homage to the horror film of Murnau, in which the Director reversed the negatives,

seem to be filmed in black and white, as costuming of characters and landscapes are all in silver, gray, and black tones—in honor of Friedrich Wilhelm Murnau's chilling film of demonic possession and ultimate exorcism, *Nosferatu*, as Lucy spends the night with the blood-sucking monster and vanquishes him. But in *Una familia lejana* there is no final exorcism of the demonic—the name of the family painstakingly evoked is Heredia—an allusion to a hereditary curia which is never absolved, which Fuentes himself, a character in the novel, is afflicted with.

Indeed, fusion—fusion of the individual and the collective, fusion of scenes—the *Orquídeas a la luz de la luna* a fusion of theatre and film, of history and myth, of Self and Other, of past and present, of reality and dream, of vacuous existence and transcendental myth, of stage actresses and rapt audiences.

In the world premiere of *Orquídeas a la luz de la luna*, staged in 1982 by the American Repertory Theatre under the direction of the eminent Robert Brustein at the Loeb Drama Center at Harvard University, the drama was presented in English, in a translation done by Carlos Fuentes himself, and starred two Afro-American actresses, Ellen Holly and Rosalind Cash in the complex, ever-shifting roles of María Félix and Dolores Del Río. The stage design was unique—a huge mirror-like screen loomed in back of the actresses and reflected the members of the audience to achieve what Fuentes has desired for all of his work—the active, participatory spectator/reader, one who does not passively absorb but who creates the work along with the author. And indeed, Fuentes, like the cinematic director who has decisively influenced him, the great Alfred Hitchcock, deliberately leaves a space of ambiguity in all of his narratives, a space that the collaborating reader is enticed to enter so that the work becomes a co-creation between author and reader.³

Not only visible but invisible characters are central to *Orchids in the Moonlight*, and several of these are cinematic. The drama takes place on the day that Orson Welles dies, a date that was still in the future when Fuentes's drama was premiered. But the ghost of Welles permeates *Orquídeas a la luz de la luna*—on the personal level, Dolores Del Río and Orson Welles conducting an affair at the time that the boy genius was filming his greatest work, *Citizen Kane*. And Welles is alluded to again, in the extensive word play engaged in by Dolores, who blends Orson Welles with H. G. Wells, the author of *The War of the Worlds*, a novel of the invasion of the Earth by seemingly invincible Martians, which Welles with his outstanding Mercury Theater Group so convincingly broadcast on the radio that thousands of Americans on the East Coast actually believed that the Martians had landed—and people died of heart attacks believing that their very lives were in danger. As a result of this Fantasy made Reality—the central theme of *Orchids in the Moonlight*, Welles was catapulted to Hollywood and given *carte blanche* by RKO Studios to direct the highly controversial *Citizen Kane* (1942).

Invisible cinematic caricatures, like a filmic palimpsest, enshroud the malevolent Fan, who is developed as a combination of the cheery, bumbling comedian Harold Lloyd, the star of films like *Safety Last* (1923) and *The Freshman* (1925), the sinister, psychotic Cody Jarrett, savagely played by James Cagney in the 1940's film *White Heat* (1949) and Tom Powers, Cagney's killer role in *Public Enemy* (1931).

Fusion—the mother bound to her wheelchair—who is one of the many invisible characters, one of the many living ghosts who inhabit—or transhabit *Orquídeas a la luz de la luna*, just as they proliferate in *Aura*, *Una familia lejana* and *Cumpleaños*. María in particular is developed as an intriguing, even mystifying, composite character; she is a fusion of both María Félix and the scintillating Hollywood film star of the

1940's Lupe Vélez, who began her extraordinary career in Mexico during the Silent Era and who achieved enormous success in the United States as a vivacious, fiery dame named The Mexican Spitfire, before her tragic suicide after she refused to abort an illegitimate child by Harold Raymond, who was unwilling to divorce his wife and marry her. María in *Orchids in the Moonlight* dies in the same manner as the scintillating Lupe Vélez, who when the second she had swallowed mixed with her sumptuous and spicy Mexican meal. A white toilet was placed prominently on the stage of *Orquídeas* from the very start and contrasts with another key element, the white telephone, another cinematic allusion, this time an allusion to the elegant, elaborate Hollywood sets of Cedric Gibbons, the second husband of Dolores Del Río and the design genius who transformed drab and pedestrian Hollywood sets into glamorous, palatial art deco showpieces—paralleled by the Art Deco mansion in which he dwelled with his new spouse, Dolores Del Río. But similarly to Billy Wilder's stunning film of the mythification and demythification of the Hollywood screen goddess *Fedora*, the use of the telephone in the apartment of the *chicanas*, who deliberately cut themselves off from the outside world, is prohibited. The white telephone is prominently displayed in the sumptuous hotel suite occupied by the Brazilian heiress Belinha de Rezenda.

This drama is one of Fuentes's finest, most intricate, and compelling works, and one surrounded by controversy. Significantly, its premiere was not in Mexico but at Harvard University in Cambridge, Massachusetts at the Harvard Repertory Theatre, at a time when Fuentes was a visiting professor in the Department of Comparative Literature. The drama premiered in English, the first translation into English done by Fuentes himself. In this intricate drama which functions on so many levels—the historic, the psychological, the metaphysical, a series of dramas within dramas as two actresses play two

chicanas who in turn play Dolores Del Río and María Félix as well as scenes from the many films of these two iconic actresses—the music is eclectic—is it a Hollywood tango, danced in *Flying Down to Rio* by Dolores Del Río and Fred Astaire, that provides the title to the musical film, the dramatic, mythical title that symbolizes Latin America itself, as a paradoxical land of moonlit beaches and natives who are not what they seem, who are neither cannibalistic nor belligerent revolutionaries but playboys enjoying golf on a luxurious Country Club setting. *Flying Down to Rio* provides an escapist Latin America designed to fulfill the romantic fantasies of Depression worn North American filmgoers. *Flying Down to Rio* marvelously anticipates the lavish, color-filled, glamorous cinematic Mexico, stunningly created by Julie Taymor and Salma Hayek in the film *Frida*, that was a great success in the United States because it masterfully exploited every fantasy that gringos hold of Mexico. *Frida* was deliberately aimed at a North American public—in which banquets of food, majestic pyramids of the Sun and Moon, guitar-strumming mariachis and banquets and weddings, Latin and Russian lovers. Even the arrival of Leon Trotsky and his cadre of bodyguards at Frida's residence in Coyoacán is filmed, as if it were taken from a gangster film of Hollywood in the 1930's like *Scarface* or the 1970's like *The Godfather*. Dolores Del Río was at the pinnacle of her Hollywood career in *Flying Down to Rio*, in which she wore the first two-piece bathing suit ever to appear on Hollywood screen. With the slow tango of *Orchids in the Moonlight*, in Fuentes's drama danced by Dolores and María—as the *ranchero* music of Jorge Negrete—one of the several husbands of the real María Félix, and her co-star in one of her first and still greatest films, *El peñón de las ánimas* (*The Cliff of Lost Souls*) alluded to in *Orchids in the Moonlight* and foreshadowing the tragic death of María Félix herself in Fuentes's spectacular drama. The real María Félix played the role of the young,

vulnerable, alluringly beautiful María Valdivia in *The Cliff of Lost Souls*, who dies violently, shot in the back by her own relative, the irate and vengeful Don Braulio Valdivia, who kills her for breaking her promise to marry his son and instead running off with his hated rival Iturriaga. And the beautiful composition “María bonita,” by one of the several husbands of María Félix—the brilliant composer Agustín Lara, “El flaco” is also a part of the intricate musical background to *Orquídeas a la luz de la luna*.

Throughout Fuentes’s narrative works there are myriad cinematic allusions not only to the Hollywood films of the thirties, forties and fifties but also to French and Italian and Japanese films—to Jean Luc Godard and Michelangelo Antonioni and Federico Fellini and Orson Welles and Billy Wilder and John Houston and Luis Buñuel and Emilio Fernández and Alfred Hitchcock. Throughout Fuentes’s labyrinthine work and the implicit films that unlike *Das Kabinett des Doktor Caligari* in *Cambio de piel* or Raimu’s *The Breadmaker’s Wife* in *The Hydra Head* are never mentioned explicitly but run like a secret fire through the narrative—*Citizen Kane*, *Dr. Mabuse, the Gambler*, and, in *Aura*, Billy Wilder’s *Sunset Boulevard*. Perhaps the most fascinating aspect of Fuentes’s utilization of film are the many hidden films that undergird to an amazing extent the characters of his most brilliant novels. For example, one of the many sources of the mysterious and highly malevolent Ixca Cienfuegos in one of Fuentes’s greatest works, his monumental *La región más transparente*, a titanic figure that has baffled critics—first of all a symbol of the ancient Aztec god of war Huitzilopochtli and the life-giving Toltec deity, Quetzalcóatl. But Ixca also has a hidden, cinematic resonance. The supernatural, demonic Ixca, on a fanatic quest for victims of blood sacrifice in twentieth century Mexico, is a re-creation in the late 1950’s of one of the most egregious, demonic yet mesmerizing figures created and perpetuated in many films

by the great and still controversial German director Fritz Lang. And as Dr. Mabuse is himself a perpetuation of but another figure of tyranny and demonism who is found in Fuentes's epic *Cambio de piel*, Herr Urs, a Hitlerian symbol and a literary descendant of the demonic Dr. Caligari, in Robert Weine's silent film of German Expressionism that is found both explicitly and implicitly in *Cambio de piel*, *Das Kabinett des Doktor Caligari* (1919). Ixca emerges as a congeries of masks as he incessantly changes his role—confidante to the plutocrat banker Federico Robles; gigolo, one of whose conquests is Robles's wife Norma; self-styled psychiatrist to Rodrigo Pola. Ixca's donning multiple masks has its origin in the myriad personalities of the chameleonic Dr. Mabuse, who moves from radical agitator to cardsharp to stock market dominator to street peddler, all the time undermining and killing his adversaries.

And perhaps the most fascinating, most elaborate use of Hollywood film by the keen visual artist Carlos Fuentes is the titanic figure of Charles Foster Kane. The titanic Kane himself, in Orson Welles's cinematic triumph *Citizen Kane*, is based on one of the most powerful of American plutocrats, William Randolph Hearst, deemed "Imperial Hearst" by one of his many biographers. *Citizen Kane*, which critics laud as one of the greatest films of all time, is one of Carlos Fuentes's favorite films, as he himself has repeatedly confessed, just as is *Flying Down to Rio*. Thus one of the most paradoxical and complex character creations in all of Latin American Literature has plural inspirations—Artemio Cruz is not only a composite figure of several Mexican Revolutionary generals who seized power after winding up on the winning side in the Mexican Revolution and then, as evoked by Fuentes, systematically betrayed the ideals of land, labor and educational reform so highly touted by the Revolution, in which sanguinary conflict more than a million Mexicans perished. Many noble, idea-

listic Revolutionary leaders like Emiliano Zapata engaged in a quest for social justice and economic equality incarnated in Mexican heroes of the Revolution depicted by Fuentes Pancho Villa whom Fuentes through a poetic, exuberant style mythifies in *Gringo Viejo*, his novel written for the screen and brought to the screen with Jane Fonda in the role of the independent-minded, headstrong Gibson Girl Harriet Winslow, Jimmy Smits as the Reluctant Revolutionary General Tomás Arroyo, and Gregory Peck, who starred in epic masterpieces such as *Moby Dick* and *To Kill a Mockingbird*, as the audacious North American writer of short stories and the trenchant volume *The Devil's Dictionary*—the curmudgeon Ambrose Bierce. Indeed one of the principal characters of *The Old Gringo* has a cinematic origin: Fuentes has confessed that inspiration for the liberated woman Harriet Winslow came from Jane Fonda, a major screen actress, the star of *Barbarella* (1968) and *Klute* (1971) and *Cat Ballou* (1965), who produced the film *Gringo Viejo* and starred as the audacious, socio-politically committed Harriet Winslow. Indeed, Fuentes has stated that he created the character of the bold, border-crossing governess Harriet Winslow, who leaves behind her suffocating existence and her prissy Washington D.C. beau Delaney to plunge into the maelstrom of Revolutionary Mexico just as Bierce did. Emiliano Zapata, whose historic and mythic presence in Mexico Fuentes has for many years promised to evoke in a projected novel *Emiliano en Chinameca*, which was to concentrate on the last days in Zapata's tragic, heroic life—and surely was another literary creation that Fuentes destined for the Hollywood screen, but which was never completed.

La muerte de Artemio Cruz can be analyzed politically, as a continuation of the most vibrant, most original and most compelling of Mexican literary currents, *The Novel of the Mexican Revolution*—founded by Mariano Azuela in his terse, scathing novel *Los de abajo* (*The Underdogs*) and continued in

the piercing narratives of Martín Luis Guzmán like *La sombra del caudillo* and Agustín Yáñez's epic work *Al filo del agua* (*At the Edge of the Storm*). Ironically, the Novel of the Mexican Revolution, which constitutes a major narrative subgenre in Mexico, can really be depicted as a narrative of Anti-revolution, as Cruz's life evoked as a series of choices that if he himself makes and seeks to rescind on his deathbed to not abandon his friends on the battlefield, to not marry the Catalina who is an embittered daughter of a Porfirista whose brother Bernal left the sheltered world of his Porfirista family to become a Villista, Cruz has abandoned to be executed by a firing squad. Cruz is portrayed as a universal symbol, as an Everyman in a work that can be seen as Fuentes's greatest, most universal novel. Here Artemio Cruz—very similar to *Citizen Kane* as *The American*, which is how Kane defines himself proudly, functions as a symbol of the Mexican Revolution and its betrayal. Like *Citizen Kane*, evoked initially on his deathbed, in a masterful extreme close-up, the shattered countenance of the dying Artemio Cruz is evoked in dramatic close-up. Just as the fragmentation in *Citizen Kane*—the shards of the symbolic glass ball that Kane clutches and lets fall to mark his death, symbolize his whole existence, evoked by the film as a series of multiple perspectives and fragmented, distorted episodes. So also is Cruz's disintegrating countenance grimly reflected on the multiple facets of the purse of the daughter who hates him, Teresa. This episode is doubtlessly taken from the highly distorted way that the dying *Citizen Kane* is evoked in Welles's epic film, first by an extreme close-up on his countenance that makes his lips seem like volcanic craters, and subsequently the fragments of a glass ball that falls from his dying hands at the outset of *Citizen Kane*. Indeed, the very structure of *Citizen Kane*, the highly fragmented evocation of Charles Foster Kane's convoluted professional and personal life, is developed masterfully by Orson Welles, not as a linear chronology from

birth to death but starting with death and evoking him from a series of rapidly spinning fragments, is paralleled by the way in which Cruz's sinuous career, from impoverished *campesino* to mercenary Revolutionary to manipulative plutocrat even after the military phase of the Revolution is over, as Cruz relentlessly battles for control of the rival *cacique's* vast estates previously held by the Porfirian elite, into which caste the aggressive and domineering Cruz marries. Indeed, Cruz's calculated marriage with the upper class Catalina is inspired by Kane's loveless marriage with the niece of the United States President Emily Monroe Norton, and the dissolution of Kane's marriage into mutual distrust and enmity parallels Cruz's marital debacle with Catalina Bernal. Behind the scenes depicting the vast empire of the titanic Artemio Cruz including mines and factories and newspapers, is the looming, grandiose figure Charles Foster Kane, who like Hearst achieved prominence as a founder of influential newspapers. Kane was born into poverty but capapulted by chance into the aristocracy. Cruz too was born as the illegitimate offspring of the mulata slave Isabel Cruz and the rapacious *hacendado*, Ireneo Menchaca, who wanted to kill his illicit child—from the very start of his existence his life fused with his death—just as it is structurally in the narrative—the moment of his death juxtaposed with the moment of his birth. In the case of both Kane and Cruz, overwhelming ambition, ruthless manipulation and exploitation mark the death of their initial idealism. Charles Foster Kane, which Welles initially entitles *The American*, constitutes a complex, paradoxical evocation of a man and a national symbol—just as is the anguished, dying but complex and paradoxical Artemio Cruz, who is both a historical creation and a cinematically based protagonist. Even specific scenes in Fuentes's narratives such as the placement of characters—Cruz and the tormented wife who despises him and, at the same time loathes herself for submit-

ting to him, is skillfully developed by Fuentes through the masterful use of cinematic techniques—Cruz evoked in a distant shot as relentlessly active and conquering and Catalina superimposed in close-up over Cruz—defying him, submitting to him physically but denying him forgiveness for betraying her brother Bernal and leaving him to die. The triadic first-person-second-person-third-person structuring of Cruz's life echoes the triadic composition of *Citizen Kane* in which over and over again three figures, such as in a key scene, Mary Kane, Kane's obdurate Mother determined to sacrifice her son by signing him over to be brought up by the Faustian Thatcher—an allusion to J.P. Morgan—who has come to get the confidential papers signed by a Mother determined to separate the boy from the negative influence of his alcoholic father. Mary Kane, her spineless and greedy husband and the grasping businessman Thatcher are all evoked in a tight composition deliberately not facing one another, masterfully to express great tension and compulsion and mutual hatred. Throughout *La muerte de Artemio Cruz* as throughout the dark, labyrinthine world of *Citizen Kane* is the significant influence of German Expressionist film. Bizarre shadowy compositions in chiaroscuro typify scenes in both *Citizen Kane*, like the initial death scene and the evocation of Xanadu at the end as an immense mausoleum and its literary offshoot, *The Death of Artemio Cruz*, as Cruz envisions a monstrous role of collective blood sacrifice at his New Years Eve party over which he presides as a demonic Aztec god of blood sacrifice, Huitzilopochtli.

And many of Fuentes's artistic creations contain *multiple* Hollywood and Mexican films as does Fuentes's *Hydra Head*, which fuses three of the major films of one of Fuentes's favorite movie stars, Humphrey Bogart: *Casablanca*, *Dark Passage*, and *The Maltese Falcon*. In Fuentes's unique, trenchant cinematic drama *Orchids in the Moonlight*, everything is in flux. In

this drama Reality, insubstantial from the start, is again and again subverted by the cinematic image, the illusion—the Hollywood Dream Machine so thoroughly embraced by the impoverished *chicanas* who at times embrace one another to signify that for Fuentes the two great cinematic icons are essentially the same phenomenon. Indeed, the very ending of the drama is powerfully cinematic, as the stage is dominated by gigantic images from all of the many films of both Dolores Del Río and María Félix, films that achieve a spectacular prominence and an awesome power, films that symbolize immortality—the endless perpetuation of the beauty and wonder and mystery of these two cinematic goddesses—and their final triumph over alienating and degrading reality and even over death itself.

At times the two cinematic goddesses become reconciled—an allusion to the circumstance that the real Dolores Del Río and María Félix were never really rivals, as both had their own myriad devotees. And both screen icons starred together in the film *La cucaracha*, directed by Ismael Rodríguez. Fuentes stunningly depicts Dolores Del Río and María Félix as two parts of the same soul. Thus it is a spectacular, highly controversial drama, which had a negative reception in Mexico where its performance at the huge, elegant Foro Isabelino Theatre at the Universidad Metropolitana appears to have been sabotaged by an extremely irate María Félix, furious that she is evoked as a caricature by Fuentes, whom she trusted as a close friend. In Fuentes's corrosive drama, the *chicana* Maria is portrayed as isolated and indigent and aged and unrecognized. The regal, tempestuous María Félix became outraged that she is linked, in the drama that both mythifies and demythifies her, with drugs and alcoholism and even further degraded by suffering the humiliating fate of drowning in a toilet bowl. Instead of agreeing to play the role of María in *Orquídeas*, after reading the at times vitriolic play, María Félix sought to have

the President of Mexico himself, Miguel de la Madrid, with whom apparently Fuentes did not get along—cancel the Mexico City production of *Orquídeas a la luz de la luna*, which was staged in 1986, four years after its World Premiere in the Harvard American Repertory Theatre in Cambridge, in 1982. María Félix rebukes Fuentes at length in the fourth and final volume of her best-selling autobiography, *Todas mis guerras* (“All My Battles”), even considering Fuentes to have betrayed her and of markedly furthering his own career by exploiting her legendary mythic and iconic status and even disdainfully dismissing *Orquídeas a la luz de la luna* “Una porquería.” Not only to Billy Wilder’s trenchant *Sunset Boulevard*, one of the major sources of cinematic inspiration for *Orchids in the Moonlight*, one of Latin America’s greatest and most underappreciated plays, but also the searing Hollywood film starring the aged and increasingly demented Hollywood actresses, Joan Crawford and Bette Davis, *Whatever Happened to Baby Jane?* constitutes another cinematic subtext of this psychedelic, incessantly changing drama. Like *Orquídeas*, which is an enormous series of mirror reflections and distortions, of the lives of the two dazzling heroines, the dark world of *Whatever Happened to Baby Jane?* evokes and then ruthlessly parodies the spectacular and just about to be terminated Hollywood careers of the two finest of the super actresses whose achievement has never been equaled—paralleling the iconic status of Dolores Del Río and María Félix in Mexico and throughout most of Latin America. Dolores Del Río in her response to Fuentes’s request that she play Dolores in *Orquídeas*, apparently engaged in a double game. On the one hand she supported the diatribe against the drama launched by María Félix, who in *Todas mis guerras* claims that Del Río at the time was dying in a hospital in Newport Beach, where she lived with her third husband, the film producer Lewis Riley. But Fuentes himself told the author of this study that Dolores had

agreed to star in the Mexican version of his play. The roles were assigned to two transvestites, both of whom subsequently died of AIDS—but whose performance Fuentes deemed the best of all the productions of his drama.

One of the salient characteristics of *Citizen Kane* is its instability, as it portrays Kane's life and meteoric career in incessant flux, continually, shifting perspectives on Citizen Kane—who is first evoked on the very day of his death, as a tragic hero, and then, in a sudden shift, is evoked from the cinematic perspective of the News on the March newsreel so popular in the 1940's view of hyper inflated newsreels that portray Kane as both a champion of the working man and a ruthless capitalist, as both a fascist in his support of Adolf Hitler and a champion of freedom. Then shifting away from the viewpoint of the reporter/investigator Thompson who searches for the meaning of Kane's dying word, "Rosebud," to the perspective of Kane's second wife Susan Alexander Kane to that of the blustering pompous guardian Thatcher to that of the obsequious Bernstein, Kane's lifelong loyal and richly rewarded lackey who in *The Death of Artemio Cruz* inspired the creation of the obsequious Padilla, doggedly at his master's side and obeying commands of his Master as Cruz lies in excruciating pain there on his deathbed, ready to complete the potentate's every wish, to the jaundiced perspective of Kane's idealistic and profoundly disillusioned associate Jed Leland and finally to the cold, even chilling butler at Xanadu, Raymond, indicating a gradual distancing from Kane's former intimates and those like the besotted Susan Kane, presented at the outset of *Citizen Kane*, who still love him. The ceaseless movement of Welles's masterpiece on both the thematic and stylistic levels is paralleled by Fuentes's incessant movement as Cruz's tortured existence as portrayed only in fragments of first, second, and third person narrative, which form twelve triads of *yo-tú-él* patterning, the thirteenth triad symbolizing the end

of Cruz's existence and the fusion of all three voices. captured in the taut, highly dramatic third-person segments that depict Cruz as revolutionary leader, then cunning and brutal land grabber and finally, corporate titan in the new Mexican society that has deposed the Porfirian elite—into which the savvy Cruz immediately marries—while affording unparalleled financial and political opportunities to the previously dispossessed, illegitimate child of the *hacendado* Menchaca and *mulata* slave, Isabel Cruz/Cruz Isabel. Corresponding to and emphasizing thematic moment—the sudden opening of a tightly enclosed world of the Mexican underdog bound to the land, indentured for life to the *patron* in the incessant first, second and third person movement of the structure of *The Death of Artemio Cruz*, which corresponds to the restless multiple perspectives on the Plutocrat Charles Foster Kane by the boy genius that was Orson Welles in his first major films—corresponding to the volcanic energy of Carlos Fuentes, born on November 11, 1928 and in his late twenties when he published *Where the Air is Clear* in 1958, followed by *The Death of Artemio Cruz* in 1962, and a third masterpiece also saturated with implicit filmic influences, *Aura*, also in 1962.

Indeed, both *Citizen Kane* and *The Death of Artemio Cruz* contain many mysteries that are never really solved—in Orson Welles's masterpiece, the significance of Kane's dying word, "Rosebud" revealed at the end to be the name of his cherished childhood possession, a sleigh. Yet "Rosebud" is a symbol and as such open to many interpretations. One major explanation of the sleigh is that it symbolizes a lost paradise—the halcyon world of childhood from which the young and innocent Charles was suddenly and brutally—and permanently—expelled. *La muerte de Artemio Cruz* also has one of its fundamental themes the expulsion from paradise, as the boy Artemio is one day expelled from the lush, verdant paradise in Veracruz that he shares with his guardian Lunero, who is

suddenly killed by the agent of the landowner sent to round him up for the *hacienda*. And, like *Citizen Kane*, *Citizen Cruz* spends his life restoring the hacienda of the Menchaca family, to which he deliberately brings his son Lorenzo, instilling him with an idealistic fervor which Artemio himself reiteratedly betrayed, and like a fanatic Pygmalion, converting Lorenzo into a martyr who will sacrifice himself in the Spanish Civil War to redeem Cruz's repeated acts of cowardice as he deserted his own men on the Revolutionary battlefield to save his own life, cynically maintaining the mere image of himself as heroic Revolutionary leader to catapult himself into a position of national spokesman through his newspaper. And Cruz's elaborate self-mythification and self-aggrandizement are influenced by Welles's *Citizen Kane*, which portrays its protagonist in terms of a ruthless Pygmalion, as Kane attempts to redeem himself by converting his mistress into a world-famous Opera Star. His political fortunes have come tumbling down once his affair with Susan Alexander Kane has been discovered, and a rival newspaper publishes the scandal as "Kane found in Love Nest with 'Singer'." Defeated at the polls, his ascending to governor, then President of the United States permanently thwarted, Kane seeks to exonerate himself by taking his sweet voiced but definitely not operatic voiced mistress and compelling her to sing the lead in *Salamboo* in the Chicago Opera House that he builds for her. But his frantic attempts to redeem himself through re-creating another person end in disaster—in Susan's negatively reviewed performance and her subsequent attempts to take her own life. Both *Citizen Kane* and *Artemio Cruz* are collectors of artistic treasures and of human beings; both end up in solitude, surrounded only by a of lackeys. Kane was suddenly and permanently expelled from a snowy paradise that is regained only symbolically, as Kane throughout his life amasses a horde of personal possessions from all over the

world to compensate for a spiritual vacuity in his existence—exactly as does the over-possessive Artemio Cruz, who ironically on his deathbed cannot recall the features of his beloved son Lorenzo—Cruz’s spiritual center—Lorenzo, who died as a hero in the Spanish Civil War to compensate for Artemio Cruz’s cowardice and betrayal of his comrades on the battlefield in the Mexican Revolution. Yet Cruz’s anguished and increasingly delirious imagination even at the moment of his death is filled with elaborate, precise images of his material possessions. Here is yet another correspondence, this one to Welles’s spectacular evocation at the end of *Citizen Kane* of Xanadu, Kane’s palatial estate and itself a symbol of Hearst’s mansion of San Simeon—Welles who evokes Kane’s domain as a huge mausoleum—the sumptuous tomb of a modern Pharaoh—which Fuentes skillfully echoes in his evocation of Cruz’s palace-mansion in the old Heronymite monastery that Cruz painstakingly restored in Coyoacán, the oldest part of Mexico City, still haunted by ghostly presences of its ancient Aztec past and the imperial court of Moctezuma Xocoyotzin, Mexico-Tenochtitlán. And Artemio Cruz, perhaps Fuentes’s most complex character, becomes fused as a despotic, imperious power, imagining himself with the absolute authority of life and death over his myriad guests who have been summoned to celebrate the New Year, with the despotic emperor Moctezuma II reigning supremely over his court, debasing even the Aztec nobles.

Even the ending of *Where the Air is Clear* is highly visual, intensely cinematic, and provides an excellent example of voiceover as the tone of Ixca most often veiled and sinister, how turns calm and resigned and conciliatory. In this vast, shadow-filled world of relentlessly active characters like the protagonist the plutocrat Federico Robles, and the fallen aristocrat Pimpinela de Ovando, who insistently seeks to restore singlehandedly the family fortune, Gladys, a lower-class, indi-

genous character who is evoked at both the outset and the end of *La región más transparente*, significantly, is a passive figure—alone, isolated, to symbolize the marginalization of indigenous Mexico even after the glorious Revolution of 1910, one of whose primary goals was to establish social justice and bring the ever-marginalized lower classes into the socio-economic mainstream. Ixca from the very start of *Where the Air is Clear* has impassionedlly articulated the identity of Mexico as inseparable from its ancient Aztec core, at the end returns once more to envelop the mute, solitary prostitute Gladys García, like Ixca a cinematic presence. Her first name, Gladys, was undoubtedly chosen by her mother who was entranced by the Hollywood blonde actress of *The Maltese Falcon*, Gladys George. The forlorn Gladys, significantly is depicted alone on the Nonoalco Bridge—an isolated bridge figure between contemporary Mexico and its ancient Aztec past—the Nahuatl society permanently destroyed by the Spanish conquistadores from which the indigenous Gladys descends. Once again the visual power of Fuentes's style is evident:

García pauses. Swift also within the dust, lights the night's last cigarette, tosses the match down towards the corrugated iron roofs and breathes in the great city's early morning, the somnolence of flesh, the smell of gasoline and alcohol and the voice of Ixca Cienfuegos, running through the tumultuous silence of all those memories and dust of the city, wanting to touch her fingers and tell her, just tell her: This is our place, what we can do. Here where the air is clear. (WA, 459-460)

And, in his brilliant evocation at both beginning and end of *La región más transparente* of the awakening of the Sleeping Giant of Mexico City, Fuentes has undoubtedly been influenced by Walter Ruttmann's powerful silent film of the German Expressionistic Era, *Berlin: Die Sintonie der Grosstadt* (1927), which concentrates on the slow and yet ultimately thunderous awakening of the vast city—a sleeping giant that

is in strikingly visual terms brought to a crescendo of vibrant life, just as Fuentes at the outset of *La región más transparente* brings the Behemoth of Mexico City to life in a powerful and profoundly cinematic way that had never before been accomplished in Mexican literary expression.

Among cinematic techniques so often found in epic visions like *Where the Air is Clear* and *The Death of Artemio Cruz* are fade-out and fade-in, or in films like *Das Kabinett des Doktor Caligari*, iris-in and iris-out.

Why is the art of the cinema, the only original art form of both the twentieth and the twenty-first centuries, so important to Carlos Fuentes as a prolific creative writer, and an inveterate cinephile and as an author of several filmscripts, including a Western, *Tiempo de morir*, which he co-wrote with one of his best friends and fellow member of the Latin American Boom, Gabriel García Márquez? Fuentes's knowledge of Hollywood films from the Silent Era to the present is encyclopedic. Indeed, Fuentes has confessed that his daily routine in his flat in Kensington Garden in a fashionable section of London is to work diligently and methodically at writing in the mornings and attend film showings in the afternoon—a repetition, more than three quarters of a century later, of those cherished times when his father, the ever elegantly attired diplomat Rafael Boettinger Fuentes, brought the young Carlos frequently to the movie theatre—in Mexico, in the United States, in Chile and Argentina, thus providing his only son with an extensive cinematic background even as a child. Fuentes himself has stated that his process of character creation is to base his characters on cinematic predecessors, thus affirming that the cinematic influence is not subconscious or automatic but is a deliberate, sustained and highly controlled aspect of his art.

Hollywood film and Mexican film, particularly of Mexico's Golden Age, the 1940's and 1950's, French New Wave Film and the eerie, spellbinding films of German Expressionism, all

have significantly influenced Fuentes's literary art. Fuentes is an inveterate fan of the movie stars, of the Hollywood goddesses of the silent screen like Greta Garbo and Louise Brooks, the latter who starred in the German Expressionist films of G.W. Pabst, like *Die Büchse der Pandora* (*Pandora's Box*) and *Tagebüch einer* (*Diary of a Lost Girl*), both of which have influenced Fuentes in his cinematic masterpiece *Hydra Head*, as Louise Brooks's cinematic image is re-created in the beguiling Sara Klein, the lover that Félix Maldonado is haunted by both during her life and even moreso after her brutal death. and of the Mexican cinema divas like María Félix and Dolores Del Río, of male legends like Pedro Armendáriz and Gary Cooper, Humphrey Bogart and Clint Eastwood, and most of all, the protean, spectral and multifaceted Conrad Viedt and the Faustian Emil Janning and the *femme fatale* Marlene Dietrich, especially one of her earliest and greatest roles as the sultry temptress Lola-Lola in *Der blaue engel*, Josef Von Sternberg's masterful *The Blue Angel*, which is alluded to explicitly in one of Fuentes's most cinematically sophisticated narratives, *La región más transparente*. Like many of Fuentes's novels and short stories, *La región más transparente* contains both explicit and implicit cinematic influences impacted by both Fritz Lang and Linda Darnell—who died in a house fire while she was watching one of her old films and whose fiery death served Fuentes as the inspiration for the flaming demise of Norma Larragoiti, the supercilious, relentlessly ambitious, materialistic wife of Federico Robles—Norma's very name evoking the Hollywood film stars of the 1930's so cherished by Carlos Fuentes—Norma Talmadge and the fierce, insane protagonist of Wilder's *Sunset Boulevard*, Norma Desmond.

Indeed, *Where the Air is Clear* has been decisively influenced by Josef Von Sternberg and Sergei Eisenstein, master of the techniques of collage and montage. In the kaleidoscopic *La región más transparente*, as in *Das Kabinett des*

Doktor Caligari, nothing is clear; everything including the very national identity of Mexico is constantly shifting, evoked from myriad, fragmentary perspectives, and characters appear and disappear, are both realistic and like the sinister, ubiquitous, murderous Dr. Mabuse of Fritz Lang, supernatural and murky, elusive and profound.

Indeed Fuentes's identification with screen stars led him to marry one of the leading Mexican film stars, who subsequently divorced him for his infidelity—Rita Macedo, who appears under the pseudonym of Luisa Guzmán in *Diana o la cazadora solitaria* and who is evoked as the double, the parallel cinema-star to Jean Seberg—both women strong, talented but failing to achieve screen roles which matched their abilities and both ultimately frustrated in their careers. And Fuentes conducted affairs with the blonde, grey-eyed cinematic goddess Jean Seberg, which he turns into another one of his explicitly cinematic narratives, *Diana or the Goddess Who Hunts Alone*, as well as with Jeanne Moreau, the star of the French New Wave film *Jules et Jim* (1962), directed by François Truffaut, which depicts a love-triangle of two men and a woman, which inspired Fuentes's short story of a love triangle of two women—mother and daughter—and one man, Fuentes's short story, itself made into a film, "Las dos Elenas."

Carlos Fuentes has many times proclaimed his fascination with the cinema—and even his fervent desire to become a movie star. His thin, elegant, handsome, always impeccably dressed appearance is reminiscent of several movie stars, including Ramon Navarro, and the hero of *The Thirty Nine Steps*, an Alfred Hitchcock thriller, Robert Donat, particularly with his pencil-thin moustache and courtly mannerisms.

Fuentes himself has declared in an interview with the author of the study that he sought to become a movie star, on the model of the great Sydney Greenstreet highly cultivated actor who starred in *Casablanca* and *The Maltese Falcon*, *They*

Died With Their Boots On and *Flamingo Road*. Greenstreet weighed three hundred pounds and played roles of urbane, witty, highly cultivated villains. Indeed, his enormous bulk, which was photographed in low angle shots, strikingly conveyed his menace, as it does in key scenes of *The Maltese Falcon*. It would be a challenge for the regally slim Fuentes to duplicate—the performance of the actor when he desired to be foreboding and eloquently treacherous, as in one of Greenstreet's finest roles, that of the villainous Casper Gutman, the fanatic pursuer of the fabulous artifact in *The Maltese Falcon* in which he is paired, as he was in *Casablanca*, with the soft-spoken yet deadly incarnation of treachery and malice, Peter Lorre.

The decisive impact of cinema on Fuentes's short stories, novels, essays such as the one with the provocative "High Noon in Latin America" an allusion to the Academy-Award winning film *High Noon*, starring Gary Cooper and introducing Grace Kelly, which develops the theme of the Marshal who is abandoned not only by his deputies but by the fearful judge who suddenly departs from town, and even deserted by his new wife, a Quaker who initially rejects killing even in self-defense. Marshal Kane confronts alone the man who has vowed to kill him, and Fuentes's essay acquires power through its allusion to this highly acclaimed, now classic Hollywood Western. Indeed film—Hollywood, European, Japanese, silent and sound film, German Expressionist film and Film noir, French New Wave film and Hollywood blockbusters like Hitchcock's spellbinding and enigmatic *Vertigo* and *Rear Window*, infuse Fuentes's art with vibrancy, great dramatic impact, and electrifying power. Film functions as creative mechanism, influencing Fuentes's intricate process of character creation. Its importance makes Fuentes's highly eclectic vision unique. As a consequence, the critical attention to Fuentes's socio-political vision needs to be complemented

by exploration of the fierce cinematic undercurrents that permeate his superb artistic creations.

Perhaps it is fitting, in this essay that concentrates on the prodigious impact that Hollywood, Latin American, European, and Asian film has exerted on the art of Carlos Fuentes, that we highlight a 1941 film, directed by the great Raoul Walsh, a film that Fuentes undoubtedly viewed and that can serve as an epitaph to his long and distinguished and action-filled career and his unrelenting devotion to his literary craft right up to the time of his tragic death: *They Died with Their Boots On*. Indeed, this is how Fuentes died, at the very pinnacle of his career, at eighty-three still relentlessly active, crisscrossing the globe to fly from London to the University of Puget Sound in the state of Washington to deliver a lecture in the prestigious Hay Festival in Cartagena, Colombia, in January 2012, or visiting the Book Fair in Buenos Aires, where he explained that as long as he had plans for the future, he would never surrender his life to the melancholy of death, and in 2011 to receive the Prix Formentor. Indeed to the very last day of his life Fuentes wrote and published ceaselessly, so that on the very day of his death of a massive heart attack, May 15, 2012 an article just written by Fuentes appeared in *Reforma* that the day before concentrated on the election of Francois Hollande as the new President of France. Fuentes had impassionately stated that he had just finished the book which will be published in 2012, on Friedrich Nietzsche, entitled *Fernando en su balcón*, which evokes a dialogue between the narrator and Friedrich Nietzsche, and was beginning another, *El baile de centenario*.

Fuentes died with his boots on—like the dashing Errol Flynn who portrayed the still highly controversial North American General George Armstrong Custer in *They Died with Their Boots On*. The Hollywood film idealizes Custer as a dashing, gallant but doomed figure. The role of General

Winfield Scott is played by the distinguished Hollywood actor whom Fuentes as we have seen, so often indentified with and to whom Fuentes dedicated his foremost cinematic narrative, *Hydra Head*. Sydney Greenstreet/Anthony Quinn portrays Crazy Horse and Custer's beautiful wife is portrayed by Olivia De Havilland. The character created by Fuentes who died with his boots on, both historically and in Fuentes's fictional vision, is the curmudgeon, the acerbic journalist and short story writer Ambrose Bierce, author of the scathing *The Devil's Dictionary*. Bierce is portrayed by Gregory Peck in the film version of *The Old Gringo*. The historical Bierce a veteran of combat in the Civil War in the United States, who fought in the battles of Chicamagua and wished to die in his bed but in his seventies left the United States to join the Revolutionary forces of Francisco Villa—and to find death in war, either in battle or perhaps even executed by his new commander Pancho Villa for insubordination.

It is almost as if Fuentes, who knew that as a result of a major operation, a quintuple bypass that he had experienced in the 1980's—a bypass that generally does not last for more than fifteen years before needing to be done again—that he was going to die, and decided that instead of succumbing to an invalid status and prolonging his life by withdrawing to a rest home was going to live life fully, even spectacularly which he did, not decelerating but even increasing the pace of his activities as he entered the fateful decade of his eighties, even appearing on the cover of AARP/*Viva* magazine, the journal of the American Association of Retired People—not to extol retirement but to decry it! Fuentes affirmed defiantly “You have to work until the very end,” as he fully displayed his Calvinistic work ethic, of which he was so proud. Fuentes throughout his brilliant career which spanned six decades thrived on public attention and everywhere he spoke, at University campuses, at the Guadalajara Book Fair, receiving one of his myriad prizes

—the awards that were incessantly heaped upon him but that sadly, could not compensate for the Grand Prize that he so avidly sought and almost received but was never awarded—the Nobel Prize in Literature, which was bestowed on two of his fellow Latin American Boom Authors—the Colombian novelist Gabriel García Márquez in 1982 and the outstanding Peruvian novelist and short story writer Mario Vargas Llosa in 2010, as well as to Fuentes’s mentor Octavio Paz (1990).

With his elegantly and impeccably groomed appearance, his animal vitality, his *savoir faire*, his patrician stance and engaging manners, including the ever present glint in his gaze, his volcanic flow of thoughts on world politics, including initiating a querelle on Peña Nieto, whom Fuentes undoubtedly knew was going to be elected as the PRI (Partido Revolucionario Institucional) candidate to be President of Mexico in July of 2012. Fuentes was for decades every bit the Hollywood celebrity, and he reveled in his fame, celebrated not only in Mexico but throughout Latin America and many times provoked controversy, fully enjoying the subsequent brouhaha, which only increased his fame and fortune, and stating fiercely that he has his critics for breakfast! Fuentes received the prestigious Cervantes Prize awarded by King Juan Carlos of Spain and the Príncipe de Asturias Prize in celebration of his stunning literary achievements. He died with his boots on, ready and very eager to plunge into new travels, new writings, to meet new screen stars and political dignitaries from around the world. In one of his many lectures, this one in London, when he was asked a pointed question about when he would stop writing by a young Mexican foreign exchange student, the normally unflappable Fuentes bristled and launched a withering rebuttal to his impertinent questioner, “And you, sir, when will you stop breathing?” Just as for Alfred Hitchcock films meant everything and constituted the very essence of his life, so too has Fuentes stated unabashedly in

his cinematic novel *Diana o la cazadora solitaria* that everything in his life—politics, family, friends, love itself is subordinate to his art—so much so that a brief two month affair with a Hollywood blonde goddess, Joan Seberg served Fuentes as fodder for his most autobiographical and one of his most mystifying narratives, chronicling the love affair and the tumultuous 1960's which culminated in Mexico with the tragic events of October 1968—the sanguinary conflict at Nonoalco-Tlatelolco, the Plaza de las Tres Culturas, in which five hundred students and their supporters and even passersby were gunned down. That Fuentes was in Paris celebrating the peaceful May Day demonstrations during the tragic events in Mexico and was even warned by his wife not to return to his homeland, left Fuentes riddled with guilt that compelled him to write several narratives dealing with the tragic events of 1968, including his complement to *La muerte de Artemio Cruz* the feminist epic *Los años con Laura Díaz*.

SELECTED BIBLIOGRAPHY

CARLOS FUENTES: WORKS

Fuentes, Carlos. *Los días enmascarados*. México, D.F.: Ediciones Era, 1954.

— . *La región más transparente*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1958.

— . *Las buenas conciencias*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1959.

— . *Aura*. México, D.F.: Ediciones Era, 1962.

— . *La muerte de Artemio Cruz*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1962.

— . *Cambio de piel*. México, D.F.: Joaquín Mortiz, 1967.

— . *Zona sagrada*. México, D.F.: Siglo XXI Editores, 1967.

- . *La cabeza de la hidra*. Barcelona: Argos, 1978.
- . *Orquídeas a la luz de la luna*. Barcelona: Seix Barral, 1982.
- . *Gringo viejo*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- . *Cristóbal nonato*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- . *Diana o la cazadora solitaria*. México, D.F.: Alfaguara, 1994.
- . *La frontera de cristal: Una novela en nueve cuentos*. México, D.F.: Alfaguara, 1996.
- . *Instinto de Inez*. México, D.F.: Alfaguara, 2001.
- . *En esto creo*. Barcelona: Seix Barral, 2002.
- . *La Silla del Águila*. México, D.F.: Alfaguara, 2003.
- . *Inquieta compañía*. México, D.F.: Alfaguara, 2004.
- . *Todas las familias felices*. México, D.F.: Alfaguara, 2006.
- . *La voluntad y la fortuna*. México, D.F.: Alfaguara, 2008.
- . *Adán en Edén*. México, D.F.: Alfaguara, 2010.
- . *Carolina Grau*. México, D.F.: Alfaguara, 2010.
- . *La gran novela latinoamericana*. México, D.F.: Alfaguara, 2011.
- . *Personas*. México, D.F.: Alfaguara, 2012.

TRANSLATIONS TO ENGLISH

- . *Aura*. Translated by Lysander Kemp. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1968.
- . *Burnt Water*. Translated by Margaret Sayers Peden. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1980. [Contains selected stories from *Los días enmascarados*, *Cantar de ciegos*, *Agua quemada*]
- . *A Change of Skin*. Translated by Sam Hileman. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1991.
- . *Christopher Unborn*. Translated by Alfred J. Mac Adam and Carlos Fuentes. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1991.

—. *The Crystal Frontier: A Novel in Nine Stories*. Translated by Alfred J. Mac Adam. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1997.

—. *The Death of Artemio Cruz*. Translated by Sam Hileman. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1964. Re-translated by Alfred J. Mac Adam. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1991.

—. *Destiny and Desire*. Translated by Edith Grossman. New York: Random House, 2010.

—. *Diana, or the Goddess Who Hunts Alone*. Translated by Alfred J. Mac Adam. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1995.

—. *Distant Relations*. Translated by Margaret Sayers Peden. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1982.

—. *Don Quijote, or the Critique of Reading*. Austin: Institute of Latin American Studies, University of Texas 1976.

—. *The Eagle's Throne*. Translated by Kristina Cordero. New York: Random House, 2006.

—. *The Good Conscience*. Translated by Sam Hileman. New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1961.

—. *Happy Families*. Translated by Edith Grossman. New York: Random House, 2009.

—. *Holy Place*. Translated by Suzanne Jill Levine. In *Triple Cross*. New York: E.P. Dutton, 1972.

—. *The Hydra Head*. Translated by Margaret Sayers Peden. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1978.

—. *Inez*. Translated by Margaret Sayers Peden. New York: Harcourt, 2003.

—. *Myself with Others: Selected Essays* [written in English by Fuentes]. New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1988.

—. *The Old Gringo*. Translated by Margaret Sayers Peden and Carlos Fuentes. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1985.

—. *Orchids in the Moonlight*. Translated by Carlos Fuentes. Included in *Drama Contemporary: Latin America*, edited by Marion Peter Holt and George W. Woodyard. New York: PAJ Publications, 1986, 143-186.

—. *Terra nostra*. Translated by Margaret Sayers Peden. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1976.

—. *This I Believe*. Translated by Kristina Cordero. New York: Random House, 2005.

CRITICAL STUDIES

Bloom, Harold, editor. *Carlos Fuentes' The Death of Artemio Cruz*. Philadelphia: Chelsea House, 2000.

Boldy, Steven. *The Narrative of Carlos Fuentes. Family, Text, Nation*. Manchester, England: Manchester University Press, 2012.

Brody, Robert, and Charles Rossman, Editors. *Carlos Fuentes: A Critical View*. Austin: University of Texas Press, 1982, 2011.

Durán, Gloria. *The Archetypes of Carlos Fuentes: From Witch to Androgyne*. New Haven, Connecticut: Archon, 1980.

Félix, María. *Todas mis guerras*. México, D.F.: Clio, 1994.

González, Alfonso. *Carlos Fuentes: Life, Work, and Criticism*. York Press: 1987.

Gyurko, Lanin A. *Lifting the Obsidian Mask: The Artistic Vision of Carlos Fuentes*. Potomac, Maryland: Scripta Humanistica, 2007. 433 pp.

—. *The Shattered Screen: Myth and Demythification in the Art of Carlos Fuentes and Billy Wilder*. New Orleans: University Press of the South, 2009. 450 pp.

—. *Magic Lens: The Transformation of the Visual Arts in the Narrative World of Carlos Fuentes*. New Orleans: University Press of the South, 2010. 550 pp.

—. *Spellbound: Alfred Hitchcock and Carlos Fuentes*. New Orleans: University Press of the South, 2012. 421 pp.

Sommers, Joseph. *Landmarks of the Modern Mexican Novel*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1968.

Van Delden, Maarten. *Carlos Fuentes, Mexico and Modernity*. Nashville, Tennessee: Vanderbilt University Press, 1998.



1. For an extensive examination of the unique way that Fuentes incorporates these films, and *Dark Passage* a third film starring the great Humphrey Bogart, consult Lanin A. Gyrko, *Magic Lens: The Transformation of the Visual Arts in the Narrative World of Carlos Fuentes*.
2. For an extensive examination of the impact of two of Billy Wilder's greatest films, *Sunset Boulevard* (1950) and *Fedora* (1978) on Fuentes's literary art, consult Lanin A. Gyrko, *The Shattered Screen: Myth and Demythification in the Art of Carlos Fuentes and Billy Wilder* (New Orleans, University Press of the South, 2009) 450 pp.
3. For an extensive examination of the extraordinary thematic and stylistic influence of four of Hitchcock's greatest films, *Psycho*, *Vertigo*, *Rear Window*, and *The Birds*, on Fuentes's open, intricate, and highly eclectic narratives, consult Lanin A. Gyrko, *Spellbound: Alfred Hitchcock and Carlos Fuentes* (New Orleans: University Press of the South, 2012). 450 pp.

DE LA AUTORIDAD EN *YO, EL
SUPREMO* DE A. ROA BASTOS:
DICTADOR, AUTOR, LOCUTOR

GABRIELLE LE TALLEC-LLORET
Université de Rennes II



En una reflexión sobre el discurso autoritario, resulta imposible pasar por alto lo que constituye, por su relevancia, un subgénero en el arte narrativo hispanoamericano contemporáneo, la «novela de dictador», y entre las más famosas, la de Augusto Roa Bastos, *Yo el Supremo*. Mediante una elaboración compleja de fragmentación de la voz narradora, pormenorizada en la introducción de la edición Cátedra por Milagros Ezquerro,¹ la figura del dictador injuriado es una *mise en abyme* de la figura del autor, a contracorriente de la figura tradicional heredada del siglo XIX. Al anodadar la autoridad del supremo dictador, Roa Bastos aniquila el estatuto del autor para imponer la figura del Compilador. Ahora bien, en la Edad Media, la función «auctorial»,² u *autoría*, estaba estrechamente vinculada con la Autoridad, *Auctoritas*. Tal eco se inserta dentro de otra problemática de la escritura roabastiana marcada por la particularidad lingüística del Paraguay, el problema de la autoridad lingüística.

I- DISCURSO AUTORITARIO: EL DICTADOR

Yo, el Supremo tiene como narrador principal a Gaspar Rodríguez de Francia, héroe de la independencia del Paraguay y luego de su república (1813), designado como dictador de por vida hasta su muerte en 1840. En la novela, su voz se plasma en dos modalidades discursivas: una oficial, la «circular perpetua», en la que le dicta a su fiel secretario las órdenes por transmitir, al mismo tiempo que imparte una «lección de historia»; otra, privada, en el «cuaderno privado», suerte de testamento secreto dirigido a sus sucesores eventuales, donde presenta un balance personal y político de su acción. La figura del dictador se inscribe efectivamente dentro de lo que M. Ezquerro llama «la problemática del doble».³

A partir de su presente de enunciación el punto de referencia temporal, el dictador dispone un cuadro enunciativo dentro del cual se va a desdoblar: por un movimiento retrospectivo, se remonta a los orígenes, a varios acontecimientos relevantes de la historia de la nación paraguaya, relacionándolos con el presente mediante la transmisión de las órdenes a sus inferiores («circular perpetua»); paralelamente y siempre desde su presente, donde hace balance personal, por movimiento prospectivo esta vez, convierte a sus inferiores en legatarios, al evocar su propia muerte en el «cuaderno privado».

Si aceptamos con el lingüista Gustave Guillaume que el presente, cito, «se recompose dans l'esprit pour partie de l'instant qui vient de s'écouler et pour partie de l'instant qui va s'écouler», y que, en el presente «le recouplement du temps est double : on a, d'une part, à séparer le présent du passé et, d'autre part, à le séparer du futur»⁴, el desdoblamiento del dictador-locutor que lleva directamente a la figura del autor, se nos aparece aun mas clarividente. Como se observa en la *fig.1*, el dictador conecta los acontecimientos del pasado con esas dos parcelas de tiempo que constituyen su presente de

enunciación; y a la vez lanza una proyección hacia aquel porvenir donde él ya no existirá.

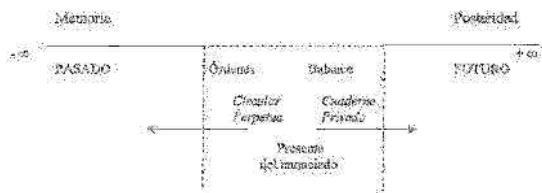


Figura 1.

Aquí mismo surge la relación de filiación, ya que la memoria se inserta en la construcción del porvenir: la particularidad del tiempo presente, fusión de dos parcelas de tiempo, configura el discurso del dictador, figura absorbente de memoria y de posteridad, dentro de un espacio conceptualizado como una síntesis de dos movimientos. Nada diferente, en suma, de lo que debe ser el texto literario según Roa Bastos, como lo subraya M. Ezquerro:

(1) El texto solo puede ser doble, dúplice, ambiguo, ambivalente, dudoso porque es a la vez imagen y espejo de otros textos anteriores/posteriores que convergen en su contemporaneidad.⁵

Fuera de la voz del dictador, se entremezcla en la novela una galería de narradores, en particular un narrador anónimo que entrega comentarios y notas a pie de página («los apuntes», «las notas»); otras voces son la «voz tutorial», un «Auto Supremo», un escrito satírico, el «pasquín», etc... hasta la modalidad final como remate, la «Nota final del Compilador»:

(2) [...] esa densa materia verbal está en realidad minuciosamente fragmentada. Se podría comparar con un mosaico o taracea textual donde se yuxtaponen intrincadamente una multitud de fragmentos de variadas esencias.⁶

El dictador y sus órdenes resultan cuestionados, puestos

en solfa, plagiados, y por encima de aquella figura del dictador que pretende ser todopoderoso, a través de su discurso, se destaca la figura imperante del Compilador, quien ha recogido textos ajenos y organizado la materia textual:

(3) Esta compilación ha sido entresacada, más honrado sería decir sonsacada de unos veinte mil legajos, éditos e inéditos; de otros tantos volúmenes, folletos, periódicos, correspondencias y toda suerte de testimonios ocultados, consultados, espigados, espiaados, en bibliotecas y archivos privados y oficiales. Hay que agregar a esto las versiones recogidas en las fuentes de la tradición oral, y unas quince mil horas de entrevistas grabadas en magnetófonos, agravadas de imprecisiones y confusiones... (*Supremo*, p. 608)

Detrás de la organización fragmentada del texto, se perfila una redefinición de la noción de autor, destituido de su poder absoluto, mientras que en la concepción romántica de la escritura, aquel autor era el genio inspirado, única fuente del texto, en una narración asumida por una voz única.⁷

(4) [...] el Compilador es en muchos aspectos el reverso de la figura tradicional del autor. A las nociones de creación, originalidad, inspiración, peculiaridad, propiedad inalienable que connota la figura del autor heredada del siglo XIX, el Compilador impone el trabajo de segunda mano, el plagio deliberado, la aplicación acopiadora, la imitación y el concepto de bien colectivo [...]⁸

Finalmente, el libro, la obra literaria, proceden de participaciones colectivas. Al autor, así definido, ya no le pertenece el monopolio de la creación, no hace más que reorganizar según su propio estilo un patrimonio colectivo heredado: lengua, literatura, historia, etc. Convertido en Compilador, ya no asume, solo, la paternidad de la obra. Ya no es, por sí solo, la *Autoría*. El mismo Supremo se presenta como el fustigador de aquella figura tradicional del autor:

(5) No estoy dictándote uno de esos novelones en que el

escritor presume el carácter sagrado de la literatura. Falsos sacerdotes de la letra escrita hacen de sus obras ceremonias letradas. [...] Aparentemente celebran el oficio revestidos de suprema autoridad, mas turbándose ante las figuras salidas de sus manos que creen crear. (*Supremo*, p. 158)

El empeño literario de Roa Bastos se sustenta, pues, en el carácter anónimo del autor. No sorprende, entonces, que un escrito anónimo, «el Pasquín», abra la novela y encuentre eco en la reivindicación final del Compilador: dicho pasquín es el pastiche de una orden del Supremo, elaborado por disidentes que permanecen en el anonimato, y redactado en tipografía antigua. Y cabe recordar que anonimato y *autoridad* son el meollo de la reflexión sobre el estatuto del autor-compilador en la Edad Media.

II- LA FUNCIÓN «AUCTORIAL», LA *AUCTORITAS*

El «autor» medieval solía quedarse en la sombra del anonimato, para desaparecer detrás del texto que transmitía. Como el principio de *auctoritas* predomina todos los funcionamiento humanos de la edad media, cada uno tiende a justificar actos y dichos convocando una autoridad, una palabra, un ejemplo anteriores, reintegrados o imitados; el que produce escritos raramente se considera como un «auctor».⁹

En aquella sociedad, se desprecia la distancia con el modelo mientras que se valora el plagio. Ciertos «autores» declaran sin rodeos que copiaron algún modelo o manuscrito existente, o que se contentaron con traducir un texto más antiguo. Las autoridades, paganas o cristianas, tienen varias procedencias: fundamentalmente, la cultura clásica, la Biblia y los textos fundadores de la Iglesia católica. Como resulta inevitable la referencia a las autoridades, la noción de autor queda, las más veces, disimulada y sustituida por la de compilador. El «autor» consulta a las autoridades, las acopila a fin de

transmitirlas. Incluso un autor como Diego de Valera, quien tiende a afirmar su legitimidad de autor, apoya su proyecto de escritura sobre un culto acérrimo a las autoridades, compiladas y transmitidas a la posteridad:

(7) [...] con afanoso trabajo curé los actores que della tratan, no solamente leer, mas aun *acopilar* e ayuntar sus actoridades, por las quales sus principios, medios e fines perfectamente sean conocidos, e así pueda *su actoridad ser conservada*, loada e tenida en el caro precio que deve.¹⁰

Existían cuatro instancias de producción de discurso escrito en la Edad Media, con diferentes grados de responsabilidad: el «scriptor» o copista escribe a partir de una materia que no le pertenece; el «compiler» organiza textos ajenos; el «commentator» añade sus comentarios al texto heredado, siendo este último el elemento principal; el «auctor» combina materia personal y materia heredada, siendo su aporte personal lo que prevalece.¹¹ Aquellas instancias reaparecen en los instrumentos de la fragmentación del texto en *Yo, el Supremo*. Tal eco resulta tanto más sorprendente cuanto que el Supremo recurre abundantemente a las autoridades: textos sagrados, «El Alcorán y la Biblia ayuntados en la media luna de la hamaca indígena» (p. 129); latinismos, helenismos, personajes mitológicos, etc.¹² También evoca a Alfonso X el Sabio, gran figura del Compiler en el siglo XIII y partidario de los textos revisados:¹³

(8) Cálzame el espinazo, Patiño. El almohadón primero. Esos dos o tres libros después. Las Siete Partidas bajo una nalga [...] (*Supremo*, p. 141)

A partir de la etimología en latín AUCTOREM es el que hace progresar, y a la vez el que garantiza las fuentes, advertimos que la dualidad autor/compiler estaba ya en el centro del debate sobre el estatuto del autor en la Edad Media, y que en el proyecto literario de Roa Bastos, la misma dualidad adopta una perspectiva exactamente inversa:

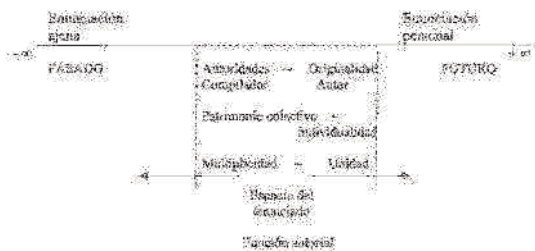


Figura 2.

Declararse garante de las fuentes consiste en ser el receptor de una memoria (movimiento retrospectivo); y a la vez, siendo el autor «el que aumenta», etimológicamente, las nociones de talento, de originalidad por transmitir, marcan un movimiento prospectivo. Existía un proyecto de autor en la edad media, adosado a la reivindicación de una legitimidad de la escritura, como por ejemplo en Gonzalo de Berceo. La distancia entre aquella reivindicación autorial, vinculada con las autoridades, en ciernes en la edad media ya¹⁴, y por otra parte, el estatuto de autor todopoderoso, fuente única del texto, en la visión romántica de la creación literaria, parece gigantesca. Se trata, sin embargo, del mismo movimiento que va de la multiplicidad a la unidad, de la enunciación múltiple; remito aquí a las cuatro instancias de la producción escrita medieval hacia la enunciación única, que llegará a ser omnipotente algunos siglos después. En Roa Bastos, la redefinición de la función autorial sigue el camino inverso: de lo único a lo múltiple, de la voz omnipotente, omnisciente, a la fragmentación de la voz narradora. Ambos tránsitos desembocan, finalmente, en la misma reivindicación.

En la Edad Media como en Roa Bastos, la reivindicación autorial consiste en presentarse como una pieza de la cadena, donde cristalizan a la vez el patrimonio colectivo y el talento individual, propio, particular. Ese vaivén incesante entre la unidad y la multiplicidad se plasma en la lengua, conceptualizada

como una tensión permanente entre la oralidad y la escritura, entre la voluntad de codificación, de uniformización (sistema, norma, autoridad lingüísticas), y la existencia, en el uso, de las pluralidades, de la creatividad...

III- DE LA AUTORIDAD LINGÜÍSTICA

La pareja dictador/secretario pone de manifiesto otra forma de dualidad inscrita en la lengua: dimensión oral *versus* dimensión escrita. La mano de Patiño, «el amanuense» es el miembro transmisor de los pensamientos del dictador:

(11) Desde hace más de veinte años, eres el escribano mayor del Gobierno, el fiel de fechos, el supremo *amanuense* [...] (*Supremo*, p. 156)

El escribano garantiza, pues, la autenticidad de los hechos relatados, de la conformidad de los documentos con los hechos. « Fidedigno » es el calificativo que el dictador, el que dicta, le atribuye a su escribano:

(12) Su función es la de copiar o reproducir el discurso dictatorial [...] es el *fiel de fechos*.¹⁵

Quedan, pues, claramente definidas las funciones respectivas, a imagen y semejanza del sistema lingüístico, donde, en principio, la norma gráfica rige el tránsito de la expresión oral a la escritura:

(13) Mientras yo dicto tú escribes. Mientras yo leo lo que te dicto para luego leer otra vez lo que escribes. (*Supremo*, p. 106)

Y, sin embargo, tal tránsito del discurso oral a la escritura plantea un sinnúmero de problemas a lo largo de la novela:

(14) ¿Vas entendiendo, Patiño? Para decirle toda la verdad, no mucho Señor. Mientras escribo lo que me dicta no puedo agarrar el sentido de las palabras. Ocupado en formar con cuidado las letras de la manera más uniforme y clara posible, se me escapa lo que dicen. (*Supremo*, p.131)

A Patiño le resulta difícil ser un simple *scriptor*. El reparto

de las competencias entre el que dicta y el que transcribe, aunque definido oficialmente, se traduce, en el uso, por una inadecuación patente entre el mensaje de salida (oral) y el mensaje de llegada (la transcripción escrita). La traición denunciada por el dictador integra la dimensión individual, personal, de la escritura dentro de lo que es, al principio, una codificación, una norma social, objeto de conocimiento y de memoria:

(15) No es eso de ninguna manera lo que dije. Has trabucado como siempre lo que dicto. (*Supremo*, p. 130)

(16) Comprendes ahora por qué mi letra cambia según los ángulos del cuadrante. Según la disposición del ánimo. Según el curso de los vientos, de los acontecimientos. (*Supremo*, p. 164)

El pasquín anónimo que abre la novela con una tipografía que imita la escritura manuscrita antigua, instala a la pareja dictador/ escribano en un trabajo de criptografía centrado primero no en el contenido sino en la letra, en la grafía: se podrá identificar al autor anónimo mediante su escritura, o sea integrando la dimensión individual de la escritura.

(17) Lo que quiero que comprendas con mayor claridad, ínclito amanuense, es tu obligación de descubrir al autor del anónimo. ¿Dónde está el pasquín ? [...] Estúdialo de acuerdo con la cosmografía letraria que te acabo de enseñar. Podrás saber exactamente a qué hora del día o de la noche fue embozonado ese papel. Coge la lupa. Rastrea los rastros. (*Supremo*, p. 164)

(18) Ahora estoy seguro de reconocer la letra del anónimo. (*Supremo*, p. 165)

El dictador queda, pues, estrechamente vinculado con su transcriptor. La relación con la Edad Media vuelve a aparecer aquí. En efecto, en la Edad Media, la figura del autor es indisoluble de la actividad del copista. Los amanuenses medievales solían ser, al principio, monjes que se dedicaban a la trans-

cripción o a la copia de textos preexistentes que glosaban a veces. Raramente se los reconocía como autores excepto si escribían textos nuevos. El autor, cuando se identificaba, se designaba a sí mismo como simple scriptor o transcriptor de la obra. En la Edad Media no existía una norma ortográfica aplicada estrictamente, ni autoridad ni academia para imponerla. Sabemos que la primera propuesta de «normalización gráfica» no se llevará a cabo hasta mediados del siglo XIII desde la chancillería de Alfonso X. El sistema gráfico castellano medieval refleja más bien ciertas tendencias, tradiciones, usos, ya que cada amanuense como cada locutor tenía un dominio diferenciado tanto de su lengua como de su escritura. De manera análoga, leemos en la novela de Roa Bastos:

(19) La letra de una misma persona es muy distinta escrita a medianoche o a mediodía. Jamás dice lo mismo aun formando la misma palabra. (*Supremo*, p. 164)

En *Yo, el Supremo*, como en la Edad Media, el problema de la fidelidad del trabajo escriptorio ocupa el centro del debate: el copista medieval podía involuntariamente introducir errores de interpretación, variaciones en función de su región de procedencia, deformar la letra del texto de origen. Por todas esas razones, los escritos medievales carecen de estabilidad, sufren modificaciones, variantes, se declinan en varios manuscritos, en suma, corresponden perfectamente con la concepción roabastiana del texto literario.

Inspirándose tal vez en esta concepción medieval, el propio Roa Bastos se entregó a ese juego de las distintas versiones, de los retoques sobre sus textos, reivindicando tal juego literario:

(20) Siento que todo autor, aun el menos ilustre y capaz, y precisamente por eso mismo, debe dedicarse a la ética y a la poética de la variación de sus obras de tal modo que la última versión sea exactamente, dando la vuelta completa al círculo, la negación de la primera [...] ¹⁶

En *Yo, el Supremo*, el copista siempre lleva la última palabra. Igual que el amanuense medieval, Patiño corta donde se le ocurre, transformándose a veces el trabajo de transcripción en puro juego gráfico:

(5) Aparentemente celebran el oficio revestidos de suprema autoridad, mas turbándose [masturbándose] ante las figuras salidas de sus manos que creen crear.

(*Supremo*, p. 158)

(21) Le cuesta a Patiño subir la cuesta del contar y escribir a la vez; oír el son-ido de lo que escribe; trazar el signo de lo que escucha. Acordar la palabra con el sonido del pensamiento [...]

(*Supremo*, p. III)

Cómo no ver, aquí, en aquel juego de escritura por parte del «écrivant», un guiño al ensayo polémico de Roland Barthes, titulado «Écrivains et écrivants»¹⁷, y a aquel otro ensayo donde luego, opuso la figura del «Auteur» con la del «Scrip-teur», titulado «La mort de l'auteur»¹⁸?

Roa Bastos parece rechazar, pues, todo tipo de norma, sea en materia de escritura literaria, sea en materia de lengua. M. Ezquerro presenta *Yo el Supremo* como «un texto que indudablemente cuestiona el género novelesco porque no encaja sin problemas dentro de las normas habituales del mismo».¹⁹ En cuanto al problema de la autoridad lingüística, toma su punto de arranque en la dificultad de conciliar la dimensión oral de una lengua con el carácter escrito de otra, combinación particularmente incómoda dentro del contexto lingüístico paraguayo:

(22) Cuando te dicto, las palabras tienen un sentido; otro, cuando las escribes. De modo que hablamos dos lenguas diferentes. (*Supremo*, p. 158)

Milagros Ezquerro interpreta esta incomodidad en los siguientes términos:

(23) [...] en el trabajo perpetuo del dicto-y-escribes se juega la partida de escritura que la novela pone en escena: el pas

de la palabra oral a la escritura con su inevitable traición. Volvemos a encontrar aquí la tensión entre oralidad y escritura, reflejo de la diglosia paraguaya guaraní, lengua oral dominada/castellano, lengua de la escritura dominante que constituye uno de los ejes de la obra robastiana desde *Lucha hasta el alba*.²⁰

El problema de la concordancia entre sonido y grafía, y más ampliamente, entre norma prescriptiva y uso, se planteó para la lengua española al final de la Edad Media, en la *Gramática* de Antonio de Nebrija, y más tarde en el *Diccionario de Autoridades*, obra colectiva por excelencia:

(24) Una de la principales calidades, que no solo adornan, sino componen cualquier idioma, es la Orthographia, porque sin ella no se puede comprehender bien lo que escribe, ni se puede percibir con la claridad conveniente lo que se quiere dar a entender. (*Discurso proemial de la orthographia de la Lengua Castellana*)²¹

(25) Como basa y fundamento de este Diccionario, se han puesto los autores que ha parecido a la Academia han tratado la Lengua Española con la mayor propiedad y elegancia: conociéndose por ellos su buen juicio, claridad y proporción, con cuyas autoridades están afianzadas las voces, y aun algunas, que por no practicadas se ignora la noticia de ellas, y las que no están en uso, pues aunque son propias de la Lengua Española, el olvido y mudanza de términos y voces, con la variedad de los tiempos, las ha hecho ya incultas y despreciables [...] ²²

Por un lado, «la Lengua Española», o sea el sistema lingüístico del español peninsular, norma oficial, canónica, dominante, dictada por las Autoridades; por otro lado, «el uso» indisociable de lo variable: variantes, particularidades y particularismos.

Resulta difícil, pues, imponer alguna norma en materia lingüística: la lengua no es homogénea ni en el tiempo toda

lengua está en evolución continua; un estado de lengua resulta de lo que precede y todo sistema de representación en una época dada puede modificarse ni en el espacio (existencia de dialectos y fenómenos de diglosia).

Respecto a la autoridad lingüística, bien advertimos que los autores del *Diccionario de Autoridades* permanecen en el anonimato firmando la dedicatoria inaugural al Rey Felipe V, «La Academia Española»:

1. Justo es, Señor, que las obras reconozcan su dueño, que los frutos se presenten a su Autor, y que a lo soberano rinda la lealtad en obsequios el más pronto y resignado vassallage.

La respuesta del Rey, bajo forma de autorización para imprimir y difundir el Diccionario, se plasma en una retahíla de mandos a todas las autoridades concernidas, en un estilo que pudo inspirarle a Roa Bastos la factura de la «Circular Perpetua». Aquel que firma YO EL REY, el Rey, Autoridad Suprema después de Dios, en realidad, no es autor de nada.

(27) [...] y mando a los de mi Consejo, Presidente y Oidores de las mis Audiencias, Alcaldes, Alguaciles de mi Casa, Corte y Chancillerías, y a todos los Corregidores, Assistentes, Gobernadores, Alcaldes mayores y ordinarios, y otros Jueces, Justicias, Ministros y Personas qualesquier de todas las Ciudades, Villas y Lugares de estos mis Reinos y Señoríos, y a cada uno, y qualquier de ellos en su jurisdicción, vean, guarden, cumplan y executen esta mi Cédula, [...] YO EL REY.²³

En Roa Bastos, poner en tela de juicio la autoridad lingüística centralizada que pretende imponer una sola lengua, un solo cuadro, constituye una importante faceta de aquel proceso de desarticulación de la lengua que se observa en *Yo, El Supremo*, texto a la vez orientado hacia el pasado,²⁴ la Edad Media, el siglo XVIII y hacia la realidad lingüística paraguaya. Detrás de la autoridad del dictador, figura política que pretende ser omnisciente, Roa Bastos cuestiona no solo la autoría, la figura del autor omnipotente, sino también la

voluntad de estandarización lingüística incompatible con la historia y la diglosia paraguayas. Aquí mismo surge la fuente de la cristalización en Roa Bastos entre el estatuto del autor medieval y el estatuto del autor en la tradición literaria oral paraguaya: la transmisión oral de los relatos.²⁵

Ese empeño literario de Roa Bastos que consiste en matar al autor omnisciente²⁶ en la Edad Media, Dios era el *auctor* por excelencia, no engendra su propia desaparición como autor sino todo lo contrario, ya que existe la reivindicación autorial, dictada por El Supremo:

(28) [...] que nunca es un murmullo solitario por más íntimo que sea; menos aún si es la palabra, el pensamiento del dictare. Si el hombre común nunca habla consigo mismo, el Supremo Dictador habla siempre a los demás. Dirige su voz delante de sí para ser oído, escuchado, obedecido. Aunque parezca callado, silencioso, mudo, su silencio es de mando. Lo que significa que en El Supremo por lo menos hay dos. (*Supremo*, p. III)

... o dictada por el propio Roa Bastos: como prueba de ello la abundante bibliografía que reúne sus ensayos sobre el arte novelesco y la figura del autor, como si él quisiera hasta guiar al lector en la interpretación de sus novelas. Sus declaraciones a A. de Chatellus²⁷ sobre el cielo estrellado de su infancia para explicar la fragmentación de la voz narradora en sus novelas, ilustra perfectamente cierta forma de «dictadura» que él nos impuso como autor. Pero en este caso, como en el caso del Supremo, la última palabra siempre la lleva el receptor: dentro de la obra, será el copista, ese «ínclito amanuense», y fuera de la obra, el lector.

Finalmente, aquella «novela de dictador» inscribe el tema de la construcción autorial en una dinámica evolutiva: hacia una reivindicación autorial constructiva en la Edad Media, hacia una reivindicación autorial destructora, demistificadora en Roa Bastos. Pero en el mismo Roa Bastos, tan reivindicador

sobre lengua y escritura, asoma la continuidad del ciclo, *circular, perpetuo*: ¿será la reconstrucción de la figura del autor?

BIBLIOGRAFÍA

Diccionario de Autoridades (1726-1739), Madrid, Gredos, 1990.

BARTHES, Roland, « Écrivains et écrivants », (*Arguments*, 1960), *Essais critiques*, Paris, Le Seuil, 1964, p. 147-154.

BARTHES, Roland, « La mort de l'auteur » (1968), *Le bruissement de la langue*, Paris, Le Seuil, 1984, p. 61-67.

BIAGGINI, Olivier, « Le témoin impossible : Gonzalo de Berceo et la construction de l'auteur », *La question de l'auteur, Actes du XXXe Congrès de la S.H.F* (2001), Université de Brest, 2002, p. 131-146.

BIAGGINI, Olivier, « L'argumentation d'autorité : théorie et pratique », *Atalaya*, « Administrer et convaincre au Moyen-Âge », n° 9, Paris, Klincksieck, 1998, p.159-176.

BIAGGINI, Olivier, *L'Auctoritas en Castille au XIIIe siècle : l'exemple de Gonzalo de Berceo*, Tesis de doctorado Universidad de París III (1999), *Atalaya*, « Crématistique. Positions de thèse », n° 9, Paris, Klincksieck, 1998, p. 192-198.

CANO, Rafael (coord.), *Historia de la lengua española*, Barcelona, Ariel, 2004.

CHATELLUS, Adélaïde de, « Le bilinguisme dans l'œuvre de Roa Bastos, essai de panorama », in Christian Lagarde (coord.), *Écrire en situation bilingue*, Perpignan, CRILAUP, 2004, p. 323-334.

CHATELLUS, Adélaïde de, *Le texte étoilé dans l'œuvre narrative postérieure à « Yo, el Supremo » d'Augusto Roa Bastos*, Tesis de doctorado Universidad de Rouen, 2000.

DULONG, Arnaud, *Le témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris, EHESS, 1998.

DUMANOIR, Virginie et LE TALLEC-LLORET, Gabrielle,

Espagnol médiéval, Langue et littérature castillanes, XIIe-XVe siècles, PUR, 2006.

EZQUERRO, Milagros, « Fonction narratrice et idéologie », *L'idéologique dans le texte, Actes du IIe Colloque du Séminaire d'Études Littéraires*, Toulouse, 1978, p. 97-132.

EZQUERRO, M., *Yo, el Supremo, Introducción*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 11-75.

FERNANDES, Carla, « Un compilateur peut cacher un traducteur », *Traduction, adaptation, réécriture dans le monde hispanique contemporain, Actes du XXXIIe congrès de la S.H.F.* (2005), Toulouse, P.U. du Mirail, 2006, p. 280-289.

FERNANDEZ DE, María Jesús, « La palabra autoritaria: la caracterización lingüística del dictador en algunas novelas hispanoamericanas », *El español en América, siglos XIX y XX: formas y discursos*, Actes du Colloque d'ALMOREAL (1996), Le Mans, 1997, p. 235-246.

GRANDA, Germán de, *El español de Paraguay. Distribución y estructuras, Historia y Presente del Español de América*, C. Hernández (ed.), Valladolid, Junta de Castilla y León, 1992.

GUILLAUME, Gustave, *Temps et verbe* (Paris, Champion, 1929), *l'Architectonique du temps dans les langues classiques*, Paris, Champion, 1970.

MARTIN, Georges, « Repères pour une étude de la "Compilatoire" historique dans *Yo el Supremo* », *Imprévue*, Montpellier, 1977, p. 37-55.

MINNIS, Alistair J., *Medieval Theory of Authorship*, Aldershot, Wilwood House, 1988 (2a ed.).

PELLEN, René, « Écriture et langue parlée en Espagne : vers une histoire de leur relation », *Revue de linguistique romane*, 271-272, p. 365.

ROA BASTOS, Augusto, *Yo el Supremo*, Madrid, Cátedra (ed. Milagros Ezquerro), 2003.

VALERA, Diego de, *Espejo de verdadera nobleza*, 1441, Penna, Mario (ed.), *Prosistas del siglo XV*, t. 1, B.A.E. n° 116, 1959, p. 89.

ZUMTHOR, Paul, *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, Essais et conférences, Collège de France, Paris, PUF, 1984.

ZUMTHOR, Paul, *Essai de poésie médiévale*, Paris, Seuil, 1972.



1. ROA BASTOS, Augusto, *Yo el Supremo*, Madrid, Cátedra (edición Milagros Ezquerro), 2003.
EZQUERRO, M., *Yo, el Supremo, Introducción*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 11-75.
2. «[...] néologisme pour formuler en français l'opposition anglaise entre *authority* et *authorship*, ou l'opposition espagnole entre *autoridad* et *autoría*», in BIAGGINI, Olivier, *L'Auctoritas en Castille au XIIIe siècle : l'exemple de Gonzalo de Berceo*, Tesis Doctoral, Universidad de París III (1999), *Atalaya*, «Crématistique. Positions de thèse», n° 9, Paris, Klincksieck, 1998, p. 195.
3. «Évidemment la problématique del doble es uno de los ejes estructurantes de la novela.»
EZQUERRO, M., *op. cit.*, p. 59.
4. GUILLAUME, G. (1929), *Temps et verbe*, Paris, Champion, reeditado con *Architectonique du temps dans les langues classiques*, 1970, Paris, Champion, p. 51.
5. EZQUERRO, M., *op. cit.*, p. 66.
6. *Ibid.*, p. 27.
7. Sobre la fragmentación del texto robastiano y «l'organisation stellaire et la destitution de l'auteur», véase los estudios de Adelaïde de CHATELLUS, en particular *Le texte étoilé dans l'œuvre narrative postérieure à « Yo, el Supremo »*

d'Augusto Roa Bastos, Tesis Doctoral, Universidad de Rouen, 2000.

8. «[...] la reivindicación de la función del Compilador sugiere que el sujeto productor de una obra literaria no se considera como "original creador", sino como el artesano que elabora una obra a partir de materiales que son propiedad de una colectividad: una lengua, una Historia, unos mitos, una literatura, toda una herencia cultural, en el sentido más amplio de la palabra [...]», EZQUERRO, M., *op. cit.*, p. 64.
9. «Il est en principe impensable au Moyen Âge qu'un écrivain s'applique à lui-même le titre d'auteur. Un *auctor*, c'est le producteur d'un discours pourvu d'une *auctoritas*, c'est-à-dire d'un prestige, d'un crédit, d'une véracité qui se confondent à la légitimité de son énonciation. [...] Ce n'est pas l'énoncé qui fait l'*auctoritas*, mais l'acte d'énonciation, indissociable de l'*auctor*. Ce n'est donc pas la validité du discours qui fait l'*auctor*, mais bien l'inverse. L'*auctor* précède toujours l'*auctoritas*, même dans le cas où il est anonyme, absent, inexistant. Cette antériorité logique de l'auteur se traduit, le plus souvent, par une antériorité temporelle : il appartient essentiellement à une époque reculée et révolue, si bien que l'ancienneté elle-même devient parfois un indice d'*auctoritas*.» BIAGGINI, Olivier, « Le témoin impossible : Gonzalo de Berceo et la construction de l'auteur », *La question de l'auteur, Actes du XXXe Congrès de la SHF (2001)*, Brest, Université de Bretagne Occidentale, 2002, p. 132
10. VALERA, Diego de, *Espejo de verdadera nobleza*, 1441, Penna, Mario (ed.), *Prosistas del siglo XV*, t. 1, B.A.E.

- n° 116, 1959, p. 89. Texto presentado por Virginie DUMANOIR in V. DUMANOIR et G. LE TALLEC-LLORET, *Espagnol médiéval, Langue et littérature castillanes, XIIe-XVe siècles*, PUR, 2006, p. 207-212.
11. BIAGGINI, O., 2002, *op. cit.*, p. 132-133.
 12. «cuando lo lees te quedas media res al aire», p. 116; «Regístralos a lupa con ojos de lupus»; p. 118; «nihil in intellectu», p. 145; «La gens», p. 133; «copié en latín la pregunta sobre un papel. Mi primer pasquín», p. 147; «Memento homo», p. 149; «el perro de Diógenes», p. 174; «Sudor eterno lo llamó Plinio», p. 110; «el compadre Lucrecio», p. 163; «Hércules», p. 146; «Filoctetes», p. 146; «Minerva», p. 160, etc.
 13. «[...] una característica peculiar de toda la producción alfonsí, que no encontramos ni en otros autores medievales ni, por supuesto, en otros mecenas regios: de la mayor parte de los textos alfonsíes no conservamos una única versión, sino varias, y todas producidas por su mandado. Según iban pasando los años, el rey ordenaba reelaborar los textos, rehaciéndolos o completándolos, para obtener versiones más «perfectas» y adecuadas a su momento presente. Sucede así que, según los avatares que haya experimentado la tradición textual de una obra concreta, conservamos a veces la primera, a veces la segunda o la tercera versión, o incluso todas, desde los materiales preparatorios [...] hasta la versión definitiva puesta en limpio en un códice de lujo regio.» *Historia de la lengua española*, p. 395.
 14. «En se référant aux autorités, l'écrivain médiéval en appelle à une énonciation antérieure à laquelle il subordonne la sienne propre, même lorsqu'il s'agit pour lui d'affirmer une pensée nouvelle à l'issue de

ce détour. *L'auctoritas* médiévale, au-delà de son irréductible spécificité, nous apprend qu'une pensée par collaboration voire par procuration peut être essentiellement originale.» BIAGGINI, O., 1998, *op. cit.*, p. 192.

15. EZQUERRO, M., *op. cit.*, p. 60.
16. Fragmento del prólogo a la traducción de *Hijo de hombre*, citado por M. EZQUERRO, *op. cit.*, p. 25.
17. « Nous voulons écrire quelque chose, et en même temps, nous écrivons tout court », ensayo publicado en la revista *Arguments* en 1960 y luego en los *Essais critiques*, Le Seuil, 1964, p. 147-154.
18. «L'Auteur, lorsqu'on y croit, est toujours conçu comme le passé de son propre livre : le livre et l'auteur se placent d'eux-mêmes sur une même ligne, distribuée comme un *avant* et un *après* : l'Auteur est censé *nourrir* le livre, c'est-à-dire qu'il existe avant lui, pense, souffre, vit pour lui ; il est avec son œuvre dans le même rapport d'antécédence qu'un père entretient avec son enfant. Tout au contraire, le scripteur moderne naît en même temps que son texte : il n'est d'aucune façon pourvu d'un être qui précéderait ou excéderait son écriture, il n'est en rien le sujet dont son livre serait le prédicat. [...] *écrire* ne peut plus désigner une opération d'enregistrement, de constatation, de représentation, de peinture». Ensayo publicado en 1968, y luego en *Le Bruissement de la langue*, Le Seuil, 1984, p. 61-67. Aquella concepción de la literatura como su propio fin, llamada «structuraliste», en los años 60, fue vivamente criticada por Nathalie Sarraute, entre varios autores.
19. EZQUERRO, M., *op. cit.*, p. 27.

20. EZQUERRO, M., op. cit., p. 60.
21. *Diccionario de Autoridades* (1726-1739), Madrid, Gredos, 1990, p. LXI.
22. *Ib.*, "Prólogo", p. II.
23. *Op. cit.*, «Señor», «El Rey».
24. «Tu estilo es además abominable. Laberíntico callejón empedrado de aliteraciones, anagramas, idiotismos, barbarismos, paronomasias de la especie pároli/párulis; imbéciles anástrofes para deslumbrar a invertidos imbéciles que experimentan erecciones bajo el efecto de las violentas inversiones de la oración, por el estilo de: Al suelo del árbol cáigome; o esta otra más violenta aún: Clavada la Revolución en mi cabeza la pica guíñame su ojo cómplice desde la plaza. Viejos trucos de la retórica que ahora vuelven a usarse como si fueran nuevos.» (*Supremo*, p. 157)
25. Cf. CHATELLUS, A. de, « Le bilinguisme dans l'œuvre de Roa Bastos, essai de panorama », *Écrire en situation bilingue*, in Christian Lagarde (coord.), Perpignan, CRILAUP, 2004, p. 323-334.
26. Para una lectura psicoanalítica, véase a A. de CHATELLUS (2000).
27. «Alors que j'avais remarqué le morcellement systématique de la fonction narratrice dans les deux romans [*Vigilia del Almirante* y *Contravida*] et l'image récurrente du ciel étoilé comme livre divin, lors de cette entrevue, Roa Bastos m'apporta une explication précieuse sur l'origine de cette dernière métaphore : il m'avoua que lorsqu'il était enfant et à l'invitation de sa mère, il avait coutume de regarder le ciel étoilé à la nuit tombée, et de relier imaginativement les points lumineux de la voie lactée afin de faire naître des figures : " En mi

infancia la lectura nocturna obligada era mirar el cielo, y ver el fulgor de las estrellas, e imaginar figuras, caras, hechos, guerras espantosas [...] el cielo estrellado fue un vasto libro de lectura en mi infancia " », entrevista en Toulouse (6 de junio de 1996), CHATELLUS, A. de, *Le texte étoilé dans l'œuvre narrative postérieure à « Yo, el Supremo » d'Augusto Roa Bastos*, « Introduction », p. VIII.

PRESENT AND ABSENT RUSSIA IN
THE WORKS OF JORGE LUIS
BORGES

DINA ODNOPOZOVA



In his story “El otro” (1972), seventy-three-year old Borges described a mysterious encounter with his younger self on the bank of the Charles River. Inspired by the successful class he has conducted at Harvard that morning, elderly Borges gives the young poet a brief but dogmatic lecture about the pillars of refined literary taste. In particular, the old writer is troubled by his interlocutor’s enchantment with Dostoevsky. Challenging the young man’s belief that the great Russian writer has penetrated more deeply than any other man into the labyrinths of the Slavic soul, the old Borges asks him “si al leerlos distinguía bien los personajes” (16). “La verdad es que no,” -- answers the young poet, yielding to the literary authority of the world-renowned writer (16).

This dialogue encapsulates the evolution of Borges’ attitudes towards Dostoevsky and even towards Russian literature as such. If at the early stages of his literary career Borges greatly admired Dostoevsky’s oeuvre, the mature writer frequently declared his disapproval of “los rusos” for excessive psychological delving and fruitless aspirations towards verisimilitude. Figuratively speaking, Russian literature, which lay close to the center in young Borges’ personal republic of

letters, was banished to the farthest periphery in the intellectual universe of the mature author.

It is surprising, to say the least, that such an omnivorous reader and prolific writer as Borges, who suffused his work with references to both the classical works of the Western canon and to those “outside” the literary sanctuary, would expunge the influential Russian author from his “reading list.” Even more surprising is the fact that Borges maintained solemn silence not only towards Russian literature, but also towards Russia in general, only occasionally passing a disparaging comment about Soviet politics. “Rusia está apoderándose del planeta” -- tells the narrator of “El Otro” to his younger self, who applauds the Bolshevik revolution and works on a book of poetry *Salmos Rojos*, which is meant to be a hymn to the brotherhood of all mankind” (15). As is known, the real Borges had never published and even physically destroyed these early poetic experiments when he grew disillusioned with revolutionary ideas. In fact, the trajectory of the author’s changing attitudes towards the Great Russian Classics ran parallel with his evolving views on Soviet ideology: if the young Borges embraced and eulogized Dostoevsky and the Bolshevik revolution, the old writer renounced Russian literature and politics all together.

In “El Otro”, Borges insinuates that there is a correlation between his position vis-à-vis Russian authors and his stance in respect to Soviet ideology. In the aforementioned story, the old writer presses his younger self to reconsider the mere two beliefs that hinder their mutual understanding – his admiration for Dostoevsky and his view of the socialist revolution as an utopian helpmeet to “masa de oprimidos y de parias” (14). Strangely, the elderly Borges does not warn the young poet against excessive verbosity and stylistic inconsistency, poetic naiveté and random literary affiliations, or any other sophomoric mistakes that the mature writer wished to redress.

Ostensibly, then, Russian literature and Soviet politics are the only bone of contention between the young and the old Borges.

Thus, in "El Otro" elucidates Borges' analytical frame of reference in relation to Russia's cultural products. In what follows, I will show that this interpretative frame is informed, on the one hand, by Borges' disapprobation of psychological excess in the works of Russian writers, and by his critical view of Soviet politics, on the other. I will argue that Borges' relationship vis-à-vis Russian literature, and Dostoevsky in particular, is tantamount to the so-called "allegorical mode of reading," advocated by Jameson as the optimal approach to texts from places located on the periphery of the western field of cultural production. In the allegorical mode of reading, the reader treats what Jameson calls "third-world texts" as national allegories, in which "the story of the private individual destiny is always an allegory of the embattled situation of the third-world culture and society" (69). Specifically, the allegorical mode impels the reader to interpret *3* was produced. For example, in the course of such an approach, Raskolnikov's or Goliadkin's personal dramas stand for totalizing and faithful representations of what young Borges in "El Otro" describes as "the labyrinths of the Slavic soul" (1998, 414).

Borges' reading of Russian literature thus illustrates the limitations of Jameson's much-criticized interpretative frame, which takes into consideration only those "third-world" works that yield to allegorical readings, and, as a result fails, according to Zhang Longxi "to do justice to the rich variety of heterogeneous texts worthy of the name of a literary tradition" (123). Much like Jameson, who was frequently criticized for using a writer (Lu Xun), who easily yields to his analysis, to prove his theory, Borges chose only few Russian writers (mainly, Dostoevsky and Tolstoy) in making judgments about Russian literature. Although for Jameson Borges is not a first-

world reader, since the post-colonial Argentina belongs to his third category of countries that “have suffered colonialism and imperialism”), Borges’ position in relation to Dostoevsky is parallel to that of a western reader in Jameson’s understanding of the term. Since Russian literature lay on the periphery of Borges’ universe of letters, he approaches it as a reader, who tries to grapple with a third-world text without substantial knowledge of its political context and little interest in its formal values, and, most importantly, believes, as Jameson does, that “the third-world novel will not offer the satisfaction of Proust or Joyce” (Jameson 65).

Remarkably, this “allegorical” mode of reading is characteristic of the young and the old Borges alike. In his youth, Borges admired Dostoevsky for capturing the psychological complexities of the Slavic soul, that is, for articulating the essence of the national Russian character, which was produced under particular socio-political circumstances. In his later writings, Borges reproached the Russian classics for doing exactly the same thing – attempting to provide a faithful account of external reality by delving into the disturbed psyches of the protagonists. Thus, very early in his literary career Borges had created an “ideal type” of Russia, to quote the Indian scholar Aijaz Ahmad, who contested Jameson’s theory of third-world literature in “Jameson’s Rhetoric of Otherness and the ‘National Allegory’” (1987, 4).

This chapter attempts to systematize “the Russian theme” in Borges’ writing as it explores the gradual evolution of the Argentine writer from a connoisseur of Russian letters and an advocate of the Soviet Revolution into an antagonist of Russian literature and politics. It will discuss the ways in which Borges’ changing sentiments towards Russian culture reflected and, as I hope to demonstrate, in certain cases even influenced the elaboration of his literary philosophy. And, finally, it will read between the lines of Borges’ texts, such as

“La lotería en Babilonia” and “Las noches de Goliadkin” in order to re-construct his image of the country. Since virtually every stage in Borges’ development as a writer corresponded with shifts in his views of Russian culture, a chronological analysis of the “Russian theme” in his works seems most appropriate for the purposes of this chapter. My examination will concentrate on what I define as the three phases of Borges’ relationship with Russia: the earliest European years (1914-1921), marked by the poet’s fascination with Dostoevsky and the Soviet Revolution; the formative “Argentine” stage (1921-1930), characterized by his literary nationalism and gradual disillusionment with communism; and the “mature” period from 1930 to the late 1970s – the time of his most ardent antagonism towards Russia.

FIRST ENCOUNTERS WITH RUSSIA

To the best of my knowledge, Borges' fraught relationship with Russian culture started as early as 1914, when his family moved from Buenos Aires to Geneva. Fourteen-year-old Borges and his family settled in a house on Rue de Malagnou in front of the Russian Orthodox Church and soon found themselves in the cloistered atmosphere of a belligerent Europe. Among his first companions was Alexandre Stalkine, whom Borges called a “Russian from Odessa” in his 1916 letter to Roberto Godel.¹ Around the same time, Borges formed life-long friendships with Maurice Abramowicz and Simón Jichlinsky, both Polish Jews, although Alejandro Vaccaro says that some registers indicate Jichlinsky's nationality as Russian (1996, 5). Abramowicz and Jichlinsky, whom Borges would remember as “bosom friends” in his 1970 “Autobiographical Essay” (1970, 215), inspired some of Borges' early intellectual discoveries.² It comes as no surprise that Borges, who claims to have heard Rimbaud's “Le bateau ivre” for the first time

when Abramowitz read it to him, calls one of his earliest poetic experiments "Poème pour être récité avec un accent russe" (1919). "As I knew I wrote a foreigner's French," – Borges explains in the "Autobiographical Essay" -- I thought a Russian accent better than Argentine one" (218). It is not unlikely, however, that such a title was motivated by something greater than a pursuit of a poetic estrangement from the French language: Borges' poem pays homage to the country that at the time captivated the young Argentine and his friends, who were fervent opponents of the Western capitalism. Together with his father, who in his youth planned to found an anarchist community in Paraguay, Borges anxiously followed the ongoing Russian Revolution and hoped that it might give rise to anti-capitalist uprisings. In his letter to Godel from December 4th, 1917, Borges writes:

Yo empiezo a creer más y más en la posibilidad de una revolución en Alemania. No sé si el pueblo alemán está listo para ello. Sin embargo algunos acontecimientos recientes, la tentativa de sublevación en la flota, los motines en Berlín y el magnifico ejemplo de la Revolución Rusa me dan esperanza. Yo deseo esta revolución con toda mi alma.

Borges' fascination with the Soviet revolution inspired him to undertake the study of the Russian language, alas, without success. Although Borges would later attribute this failure to the difficulty of the language³, it seems that the real reason why he had never learned Russian was the brevity of his interest in the country. Unlike his comrades Abramowicz and Jichlinsky, who remained communists, Borges' political views would change when he decided that the Soviet revolution had nothing to do with "the beginning of peace among all men"⁴ and was, instead, the beginning of a totalitarian regime (1982, 7).

Yet despite its brevity, Borges' affair with Russia played an important role in his development as a poet. Borges' early

poetic experiments are replete with references to the Soviet revolution and cultural symbols that he must have associated with Russia: the steppe, the Kremlin, an abundance of the color red. These poems, which Borges intended to publish under the title *Salmos Rojos* or *Ritmos Rojos*⁵ expose the influence of “Ultraísmo”⁶. The theme of Russian Revolution perfectly matched Borges’ ultraist orientation: modern, romantic and violent, it impelled the Argentine poet to compose free-flowing verse without rhyme, to poeticize trenches, to experiment with effusive, violent and even erotic metaphors that would be completely absent from his mature work. His poem “Rusia”, published in the ultraist magazine *Grecia* (1918-1920), issued in Madrid and Seville, in 1920, adequately reflects Borges’ political and aesthetic programs:

La trinchera avanzada es en la estepa un barco al abordaje
con gallardetes de hurras: mediodías estallan en los ojos. Bajo
estandartes de silencio pasan las muchedumbres y el sol
crucificado en los ponientes se pluraliza en la vocinglería de
las torres del Kreml (sic). El mar vendrá nadando a esos ejér-
citos que envolverán sus torsos en todas las praderas del conti-
nente. En el cuerno salvaje de un arco iris clamaremos su
gesta bayonetas que portan en la punta las mañanas. (1997, 57)

Ecstatic and celebratory, Borges’ poetic voice endeavors to breach linguistic barriers: he spells “Kremlin” as “Kreml,” which, according to Balderston is not a misspelling, but an intentional attempt to reproduce the Russian-sounding soft consonant at the end of the word (2008, 33, 35), his invitation to cry out “our salute” positions his narrative “I” within the romantic and exotic crowd. Revolution in Borges’ poem is a long and arduous struggle that ultimately leads to an ecstatic victory. The length of the battle is illustrated by the temporal progression in the poem: in the first sentence the masses pass through the blinding “middays,” in the second – the sunset on the Western horizon reflects in Kremlin’s towers, and, lastly, in

the fourth sentence, morning is carried on the tips of the bayonets, symbolizing the dawn of universal brotherhood. The silence, transported on the banners (an image that, arguably, signifies diligent and concentrated struggle) is broken with the crowds' salute in the last sentence. Moreover, references to vast spaces, such as the steppe and sea evoke Borges' view of the October Revolution as

The images of revolutionary masses joining into a single all-powerful stream that annihilates the old regime permeate other *Salmos Rojos* as well: in "Gesta maximalista" "Gesta maximalista" (1921), bayonets form "el candelabro de los mil y un falos" (1997, 89); in "Hermanos" (1920), "nuestros corazones fueron guitarras de mil cuerdas" (50); in "Trinchera" "hombres color de tierra naufragan en la grieta más baja" (49). According to Balderston, the symbols in Borges' early poems reveal his familiarity with the Russian avant-garde: his tendency to aggrandize poetic imagery, e.g. compare a cathedral to a plane ("la catedral es un avión de piedra" (88) in "Catedral" (1921), or describing the Soviet flag as a red bird flying the banner (Pájaro rojo vuela un estandarte..." (89) in "Gesta maximalista", may evoke the influence of the Soviet constructivist school (2008, 34). Moreover, Balderston argues that the figure of a crucifix amidst the revolutionary euphoria in "Gesta maximalista]" (y de las cruces pende Jesús-Cristo/ como un cartel sobre los mundos) is the best evidence that Borges knew Russian poetry of 1917-1918, since the same image appears in Sergei Esenin's "Tovarishch" [Comrade] (1917) and at the end of Alexandr Blok's "Dvenadzat" [The Twelve] (1918) (35). While it is unlikely that Borges was familiar with Esenin's poem, translated into languages the Argentine poet could read only after the Borges wrote the poem⁷, "The Twelve" was available to him in French, English and German.⁸ The fact that Borges read and even appreciated some representatives of the Soviet avant-garde, specifically, Blok and Vladimir Mayakovsky, is

confirmed by his references to these poets in his later writings. On several occasions Borges compared Blok and Mayakovsky to Whitman, whom he considered the foremost poet during the earliest stages of his own literary career. Specifically, in Blok's poetry Borges recognized "el acento peculiar de Walt Whitman" (1980, 35), as he put it in his 1932 essay "Street Scene," and listed Mayakovsky among numerous imitators of the North American poet in the prologue to his own Spanish translation of *Leaves of Grass* (1969, 22).

However, it was not the Russian avant-garde that inspired the young poet the most. For Borges, who at the time believed in a strong connection between literature and politics and longed for the creation of "a poetic school that rhymes with the reality and the psychology of our century,"⁹ the literary movement that befitted the revolutionary spirit of the epoch was German expressionism. Closely associated with revolutionary tendencies,¹⁰ German expressionism represented for Borges a successful venture to "ejercer una influencia paralelamente anarquizante sobre los dos opuestos sectores de la estética y la cuestión social..." as he put it in his 1920 essay "Lírica Expresionista: Síntesis" (52). The expressionist war poetry conveyed to the young Borges the same "hope for a universal brotherhood" that he associated with the Russian Revolution (qtd. in Monegal 1978, 56), and it is only natural that Borges employed "Russian symbols" in discussing the poetry of Ernst Stadler, August Stramm and Wilhelm Klemm in the said essay on expressionism: "El expresionismo tomó ese carácter dostoiévskiano, utópico, místico y maximalista a la vez..." (52).

By evoking Dostoevsky's name alongside militant communists, Borges hints at his belief in the anachronistic confluence of Russian classical literature and ideals of the Soviet Revolution that share – as the aforementioned quote suggests – a utopian and mystic character. Borges' association of Dostoevsky with the Bolsheviks may be explained by the

simple fact that he was reading the Russian classic around the time of the Soviet Revolution and felt equal admiration for the country's political and literary figures. During his European sojourn, Borges greedily delved into Dostoevsky's novels, which he preferred to "Tolstoy's 'incompréhensions éblouies'", as he wrote in his letter to Abramowitz (150). Borges allegedly read *The Possessed* and *The Double* among other novels¹¹, but the work that impressed him most was *Crime and Punishment*, which he characterized as "la mejor novela que se ha escrito jamás" in a letter to Jacobo Sureda (1999, 193).¹² Nevertheless, whether because his interest in Dostoevsky's novels and the Soviet Revolution developed simultaneously, or because he genuinely believed in the affinity between the two, Borges would grow comfortably accustomed to this marriage that he matched up in his youth and that prevented him from reading Russian literature outside of the political frame of reference. Throughout his career, Borges persisted in viewing Russian literature in conjunction with Soviet politics and reading the Russian authors as social fables who project "a political dimension in the form of national allegory," to quote Jameson (1986, 69). Thus, this short-lived affair with the Soviet Revolution and Dostoevsky would have a continuous, though subtle resonance throughout Borges' development as a writer, as he struggled to correct his youthful mistakes, to find his own voice in poetry and prose and to distance himself from Soviet politics and Russian literature.

THE ARGENTINE AUTHOR

In 1921, Borges returned to Buenos Aires, which he found very different from the city he claimed to have remembered from seven years ago: over that time, it had significantly expanded and its urban population became more diverse. Yet despite modernization and urban growth, the cultural

climate of Buenos Aires was rather dull for him in comparison to the vibrant literary life in Spain. In a letter to Sureda from Buenos Aires, Borges confessed that he felt like an orphan of ultraism, lost among the “dreadful” Argentine poets who compose “versitos mansos sobre los niños y las vacas y el lago Nahuel-Huapí” (1999, 198). Yet this nostalgia did not last long; Borges started forming new friendships and got involved in variegated literary projects, among them a fantastic novel *El hombre que será presidente* that he was planning to write with Macedonio Fernández (1874-1952), an anarchist friend of his father. In a letter to Sureda from June 22, 1921, Borges wrote:

El argumento, ideado por mí y todavía muy esquemático y fragmentario, trata de los medios empleados por los maximalistas para provocar una neurastenia general en todos los habitantes de Buenos Aires y abrir así camino al bolchevismo. El título, elegido no por su problemática belleza, sino en vista del público es: El hombre que será presidente. El medio empleado por los maximalistas es la multiplicación de muchas pequeñas molestias que, insignificantes cada una en sí, carcomerían combinadas los ánimos de todos. (198)

Evidently, Borges was losing interest in the Soviet Revolution: in the letter, he speaks of the Bolsheviks with piquant irony, describing their methods of gaining political power as meddling irritations that lead to neurasthenia. Compared to the image of the October Revolution in his earlier poetry as an arduous, and, most importantly, silent struggle, his current vision of the Bolsheviks’ uprising as a pragmatic method comprised of “small annoyances” is particularly outstanding and evokes Borges’ disillusionment in the very process and making of the revolution. In addition, on his way from Europe to Buenos Aires, Borges destroyed his *Salmos Rojos*, as if abdicating the transitory European fling with the Russian Revolution: “This book I destroyed in Spain on the eve of our

departure. I was then ready to go home,” recalled Borges in his “Autobiographical Essay” (1970, 223).

Borges’ rediscovery of Buenos Aires would gradually push him to a resolute break with the revolutionary ideas he had developed in Europe. Upon his return, Borges realized that his “native town had grown and that it was now a very large, sprawling, and almost endless city of low buildings with flat roofs, stretching west towards what geographers and literary hands call the pampa...” (1970, 224). The mixture of epochs, reflected by the discrepancy between the modern center and peripheral neighborhoods, the blend of ethnicities and languages spoken in the street, required the poet to develop a particular approach in order to grasp the essence of Buenos Aires. Effusive imagery, exclamatory intonations and violent metaphors of Borges earliest poetry no longer befitted his new aesthetic goals to create poetry for Buenos Aires and to develop appropriate linguistic registers -- all in hope of preserving the memory of the town he had remembered from his childhood. In the first few years after returning from Europe, Borges was clearly frustrated with the changing ethno-linguistic landscape of his native city and infused his poetry with verbal regionalism of urban argot. For instance, he frequently eliminated the final or intervocalic “d,” e.x. “ciudad,” “realidá,” “incredulidá,” “rosao,” “colorao; omitted vocals or consonants to imitate rapid speech (as in antiayer instead of antiayer) substituted “j” for “g” (even in his own name – Jorje Luis); used “i” instead of “y.”

Consequently, Borges’ hope for universal brotherhood was supplanted with the desire to protect ethnic and linguistic landscape of Buenos Aires from the foreign invasions, as his focus shifted from the distant land of victorious communism to the socio-political problems in his own country. The poet turned to the peripheral areas of his native city, where the “authentic” old criollo voices were preserved intact. In *Fervor*

de Buenos Aires, Borges eulogizes the remote corners in the urban outskirts, which Sarlo defined as “the ambiguous region where the end of the countryside and the outline of the city became blurred” (1993, 20).

Las calles de Buenos Aires ya son mi entraña. No las ávidas calles, incómodas de turba y ajetreo, sino las calles desgarnadas del barrio,

Strikingly different from his early hymns to “hirsuta muchedumbre extática” in *Gesta Maximalista*(89), the poetry Borges wrote during the first few years after his return to Buenos Aires meditates on desolate urban spaces practically devoid of human characters. Leaving the Spanish avant-garde behind, Borges started to cultivate his own version of ultraismo, which diverted from its European prototype in its lack of political themes (other than those that were directly related to Buenos Aires) and revolutionary rhetoric.¹³

At the same time, it seems that Borges, who had declared his distaste for socially engaged art with his first collection of poetry, had not decidedly finalized his flirtations with revolutionary ideas. His intellectual affiliations surfaced in the debate between Florida and Boedo that represented, respectively, the cultural downtown and the working-class neighborhoods. In 1924, Borges expressed his interest in joining Boedo: “I’d have preferred to be in the Boedo group, since I was writing about the old Northside and slums, sadness and sunset” (1970, 238). Although Borges looked back at the rivalry between the two groups as a joke,¹⁴ his affiliation with Boedo would have suggested his support of revolutionary communism, since many writers of the group were associated with the emerging Argentine Communist Party. When he was rejected by Boedo for what Rodríguez-Monegal described as Borges’ “patrician origins, for his European sophistication, and for his concept of literature as nonpolitical” (1970, 65), the Argentine writer had no choice but to join Florida and thus

take his stand in the intellectual debate. One may only wonder how Borges' political and literary attitudes would have developed had he joined the Boedo group, oriented towards proletarian art.

Although in his new "Argentine" poetry Borges abstained from direct political statements, he still nurtured the belief in the interconnectedness between literature and politics. His determination to develop the poetic voice for Buenos Aires, which was for him "más que una ciudad (sic.), es un país" (1926, 7), amounts to the project to cleanse the urban argot of foreign influences, to create a unified, "national" culture and language. In his poetry and prose, he was trying to mirror "heterogénea lengua vernacula de la charla porteña" (7), literally translating from his erudite Spanish into the Argentine vernacular with the help of the dictionary of argentinisms:

Incurrí en la arriesgada adquisición de uno o dos diccionarios de argentinismos, que me suministraron palabras que hoy puedo apenas describir: madrejón, espandaña, estaca pampa. (1974, 55)

This preoccupation with grasping the quintessence of his native city is characteristic of Borges' literary and political agendas. On the one hand, Borges calls on his countrymen to contribute to the creation of "la poesía y la música y la pintura y la religión y la metafísica" (1926, x) that would stimulate the city's cultural development. On the other, in late 1920s, he invests his hopes in Hipólito Irigoyen (1852-1933), the leader of the Radical Civic Union and former president of Argentina (1916-1922) who, according to Borges, successfully "embraced the soul of Buenos Aires" (qtd. in Rodríguez-Monegal 1978, 59). According to Rodríguez-Monegal, for Borges, *criollismo* "had nothing to do with the [...] tango lyrics, already contaminated by Galician or Italian melancholy" (59). Instead, the *criollismo* that Borges tried to grasp in his poetry and that he admired in Irigoyen, was the "scoff of theatricality," abstinence from

pompous affectations and pretense (59). His sympathy for the *criollo* politician inspired the young poet to actively participate in Irigoyen's electoral campaign in 1928.

In 1928 Irigoyen was elected president for the second time. However, his second term in office was unsuccessful and disappointed his most devoted supporters, resulting in a military coup led by General José Félix Uriburu (1868–1932). Disillusioned in his political idol and troubled by the new military regime, Borges assumed a decidedly skeptical position towards radical revolutions. The only revolution that Borges would ever accept was, by his own confession, “the true revolution that excludes propaganda, in which politicians are not public characters” (Mejia and Molachino 1996, 49).

In his fiction, Borges would repeatedly come back to the theme of political subversion, achieved either through the machinations of an underground conspiracy, or revolutionary uprising, but inevitably resulting in a nightmarish climate of despotic control. For instance, in “La lotería en Babilonia” (1941), the secret institution with the inconspicuous title “The Company” seizes power over Babylon through a game of chance, gradually gains total control over people's lives and establishes the omnipotent institution of the lottery. Military uprisings in Borges' stories are invested with treason and cowardice and, therefore, are as iniquitous as clandestine schemes against government. For instance, in “La forma de la espada” (1942), the character of John Vincent Moon, who “cursado con fervor y con vanidad casi todas las páginas de no sé qué manual comunista” (131) and actively fought for the revolutionary cause in Ireland, turns out to be a dejected traitor. Consequently, for the mature Borges, revolutionary activity of any form came to represent treason, sedition and lust for power, rather than the romantic union of agitated masses that the author praised in his youth.

From the 1930 on, Borges would repeatedly position

himself as an exceedingly discriminating creator of fantastic plots replete with multivalent symbolism, erudition that intermingles with invention, references to existing and non-existing lands and languages. As if responding to the political entropy that seemed to engulf the world, Borges would create perfect geometrical constructions, as in the “Biblioteca de Babel” (1941). Relinquishing his determination to create a poetic language based on specifically Argentine linguistic registers, Borges began to eulogize the principle of quasi-mathematical linguistic precision that, according to Sarlo, was tantamount to a “reaction to a disorderly world that in the 1930s seemed to be tottering on the edge of irrationality,” triggered by the rise of fascism and communism in Europe, as well as military coup-de-etat of 1930 in Argentina (1993, 53). Borges would profess the idea that art and politics are two different worlds, which should merge under no circumstances. In 1933, Borges declared, announcing his position in relation to the proverbial issue of politically engaged literature in the third issue of the leftist journal *Contra*, founded by Raúl González Tuñón in 1933:

Es una insípida y notoria verdad que el arte no debe estar al servicio de la política. Hablar de arte social es como hablar de geometría vegetariana o de repostería endecasílaba. (qtd. in Sarlo 1988, 145)

In this statement against political art, which in itself can be read as an articulation of a political position, Borges did not merely reiterate Florida’s criticism of Boedo’s socially engaged literature. As Annick Louis explains in her book *Borges ante el fascismo* (2007), before 1933-1934, the question of political art implied preoccupation with *social* topics – socio-economic conflicts, inequality between classes, etc; however, with the international surge of fascism in mid-1930s, the issue of literature’s engagement in politics came to signify art’s involvement in the current political context (79).

MATURE BORGES

In 1932, Borges published an article titled “Street Scene” in which he criticized the new Soviet cinema, specifically, *Wings of a Serf* by Yuri Tarich, and Eisenstein’s *Battleship Potyomkin* and *October*, in *Sur* magazine: “The Russians discovered that the oblique – and consequently – distorted shot of a bottle, a bull’s neck, or a column had greater visual value than Hollywood’s thousand and one extras” (145). Unimpressed with the discoveries of the Russians, Borges pleaded allegiance to American filmmaking. For him, Hollywood was a “vast and complete literature,” a rich self-sufficient tradition that remained indifferent to the popular craze “over the Russians” (qtd. in Cozarinsky, 27). This depreciation of the Soviet cinema might seem surprising: as Eduardo González observed, “as a fan of movies about “violence,” Borges had to admire Eisenstein’s work” (1998, 117). What is the reason for Borges’ preference for Hollywood and for his doctrinaire distaste for the Soviet school? According to Eduardo González, Borges valued Hollywood for its established conventionality, which he saw as antonymous to the Soviet filmmaking:

He seemed to be attracted to the idea that there is a tradition of film practice that is handed down from one generation of Hollywood directors to the next, whereas the Soviet school — like modernist artistic movements in general — represents for him a group of filmmakers whose originality is based on breaking with the past, on a negation of tradition (1998, 118).

As his argument in “Street Scene” demonstrates, Borges believed that the goal of the Soviet school was to prevail over “a steady fare from California” and to wage war on “Midwestern clichés” (145). Consequently, in its determination to uproot tradition, to set new rules and standards worldwide, Soviet experimental cinema imitated the Russian Revolution that Borges had come to abhor.

Moreover, as the following discourse delivered in an interview with Richard Burgin illustrates, Borges reproached Soviet cinema for its failed efforts to imitate reality – the same flaw he observed in the Russian classics, as well:

I liked that film about the battleship. *Potemkin*. And then I saw it after several years and I thought it quite bad. I thought it was supposed to be a realistic film. I suppose it is. And yet the whole thing is quite unreal. [...] That would be good in a fantastic film, but in a real film I suppose that if there's a battleship within some hundred yards of us and it fires, it should kill somebody, but of course it can't kill anybody or it would ruin the sympathy of the audience, so they merely kill a stone lion. I don't think the Russians are good at realism [...] Melodrama and perhaps a kind of hallucination. But somehow, one never feels anything in a Russian novel to be true because the characters are always explaining themselves to each other [...] in Dostoevsky, for example, the characters are bound to loud explanations. I don't think people do that kind of thing, but perhaps they do in Russia [...] (1969, 86-87).

Thus, Borges' attitudes towards Soviet cinema may serve as a litmus test that reveals the contours of his frame of reference in relation to Russia and its cultural products, which the Argentine author viewed as derivative of militant communism and failed realism. Borges seemed to believe that Russian literature and film were exhaustively defined by realism; which for him implied the necessary condition of verisimilitude. In other words, he approached Dostoevsky's novels and Eisenstein's films as "conscious and overt national allegories" (1986, 80), to use Jameson's characterization of third-world texts, which are tightly linked to the political contexts in which they were produced. Since neither Eisenstein nor Dostoevsky satisfied his expectation of accurate verisimilitude – the fictional "Potemkin" does not kill as many people as the real one, characters in Russian novels do not behave as real people do –

Borges concluded that “Russians are not good at realism” and that “one never feels anything in a Russian novel to be true.”

Along these lines, Borges, who allegedly disliked novels and even predicted that this genre would disappear, viewed the entirety of Russian literature as an endlessly moralizing and realistic “morosa novela de caracteres” (1932, 230). From Tolstoy to Nabokov, whose novel *Lolita* he refused to read because of the “longitud del género novelesco” (1959, 308), Russian literature symbolized for Borges a failed attempt at the realistic depiction of psychological complexities. In the prologue to *La Invención de Morel* (1940) by Adolfo Bioy Casares (1914-1999), Borges levels an explicit critique against Russian novels:

Los rusos y los discípulos de los rusos han demostrado hasta el hastío que nadie es imposible: suicidas por felicidad, asesinos por benevolencia; personas que se adoran hasta el punto de separarse, delatores por fervor o por humildad. Esa libertad plena acaba por equivaler al pleno desorden. Por otra parte, la novela “psicológica” quiere ser también novela “realista”: prefiere que olvidemos su carácter de artificio verbal y hace de toda vana precisión (o de toda lánguida vaguedad) un rasgo verosímil. (43)

The act of writing a prologue to a new novel rendered Borges the role of an agent of cultural consecration and added significance and weight to his judgment. That is to say, his view of Russian literature was not merely the personal position of Borges-the-writer, but an important message addressed not only to the Argentine writers, but also to the cultural producers. It seems that here Russian literature served him as an antagonist for the way of writing he sought to promote in Argentina.

If Russian literature vexed Borges with the excessive and chaotic liberties, Soviet politics upset him with the lack of thereof. To divorce himself from Russia – “una nación medio

asiática” (Molachino 1996, 49), where “no hay individuos, que no se producen gustos ni disgustos individuales” (*Ibid.*, 52), Borges would take strong public stances. He distanced himself from his communist friends, among them César Tiempo, a Russian-born writer with leftist views, spoke out against the Soviet Union and declined invitations to visit socialist countries.¹⁵

Despite (or, perhaps, because of) his aversion to communism and totalitarianism, Borges was obviously fascinated with homogeneous societies where individuals are fully subordinated to the will of authority. In his “La lotería en Babilonia,” the phantasmagoric social dystopia is based on the ephemeral principle of social equality: all citizens surrender their individual volitions to the omnipotent power of pure chance that provides them with a semblance of order:

Otra inquietud cundía en los barrios bajos. Los miembros del colegio sacerdotal multiplicaban las puestas y gozaban de todas las vicisitudes del terror y de la esperanza; los pobres (con envidia razonable o inevitable) se sabían excluidos de ese vaivén, notoriamente delicioso. El justo anhelo de que todos, pobres y ricos, participasen por igual en la lotería, inspiró una indignada agitación, cuya memoria no han desdibujado los años. Algunos obstinados no comprendieron (o simulaban no comprender) que se trataba de un orden nuevo, de una etapa histórica necesaria... Un esclavo robó un billete carmesí, que en el sorteo lo hizo acreedor a que le quemaran la lengua. El código fijaba esa misma pena para el que robaba un billete. Algunos babilonios argumentaban que merecía el hierro candente, en su calidad de ladrón; otros, magnánimos, que el verdugo debía aplicárselo porque así lo había determinado el azar... Hubo disturbios, hubo efusiones lamentables de sangre; pero la gente babilónica impuso finalmente su voluntad, contra la oposición de los ricos. El pueblo consiguió con plenitud sus fines generosos. En primer término,

logró que la Compañía aceptara la suma del poder público.
(458)

The society of Babylon bears clear resemblance to Borges' mental image of the Soviet Union. Like in Borges' hypothetical Russia, in Babylon the political order, in which only the upper classes could enjoy the Lottery, came to an end as a result of the protests of the poor. Borges' skepticism about revolutionary changes is articulated in his description of the lower classes' "fair and reasonable" desire for equality, which, actually, is merely an obstinate wish for something obscure that they cannot have. This absurd longing, fueled by envy, is tantamount to the aforementioned "general neurasthenia," which Borges hoped to describe in the novel *El hombre que será presidente* in 1921, but never actually wrote. Thus, in a way, the "La lotería en Babilonia" fulfilled the plan of the novel he intended to produce immediately after his disillusionment in the October Revolution: in the story, the "neurasthenia" of the poor, masked under the legitimate desire for equality, results in social uprisings that lead to totalitarian regime. The "Company" becomes the "president" of Babylon, assuming totalitarian control over people's lives in a manner similar to how the Bolsheviks, in Borges' mind, had taken over Russia. Moreover, in the "La lotería en Babilonia" the Babylonians are initially enthusiastic about the new social order – much like Borges during his European sojourn – but the Company's regime soon turns into passive compliance with the social roles assigned by the Lottery.

Notwithstanding his professed disinterest in Russian culture, Borges was somewhat familiar with the state of things on the Soviet literary market. In the 1930s, he writes two brief notes announcing the publication of the English translation Gorky's *El espectro* (May 27, 1938) in the literary section of the popular women's magazine *El Hogar* (founded in 1904), where he was working at the time. While it is unclear whether

Borges actually read this translation, he certainly considered it important enough to introduce them to the broad audience of *El Hogar*. Moreover, as I have mentioned before, Borges referred in passing to the names of such Russian writers and poets as Blok and Mayakovski in his essays and interviews. However, at the same time, Estela Canto, who met Borges in the 1940s, testified that the Argentine writer with a penetrating knowledge of world's literature flaunted "the unjust indifference, almost hostile, which he demonstrated for Tolstoy, Dostoevsky and minor Russians. According to her, he showed "la indeferencia injusta, casi hostil, que mostraba por Tolstoy, Dostoievsky, Chejov y rusos menores. Para él toda la literatura rusa se reducía a La dama de pica, de Pushkin" (Canto 1999, 89). One may only wonder whether Borges' proclaimed ignorance of Russian literature was merely a public gesture: if communism embodied the worst socio-political evil, Russian novels epitomized everything he reprobated in literature.

Striving to avoid the flaws of the Russian classics, Borges demonstratively refrained from inquires into psychological domains, which, he believed, would impair the plot. Contending that Dostoevsky's characters "exacerbadamente se complacen en el moroso análisis de sus actos" (1970, 142), Borges silences his characters' inner monologues to bring the plot into focus. For instance, the narrator in "*Tlön, Uqbar and Orbis Tertius*" refrains from describing his own feelings to avoid digressions from the central storyline: "Me puse a hojearlo y sentí un vértigo asombrado y ligero que no describiré, porque ésta no es la historia de mis emociones sino la de Uqbar y Tlön y Orbis Tertius" (434). Not only the inner soliloquies, but also the interpersonal verbal communication is muted in Borges' prose. For instance, "La Intrusa" (1970) – a tale of psychological intensity that may compete with the most sweltering chapters of *The Brothers Karamazov* – is almost devoid of dialogues between two brothers who save their

fraternal bond by killing the woman they both love. When the brothers do talk to each other, they do so to conceal their true feelings:

Entre ellos, los hermanos no pronunciaban el nombre de Juliana, ni siquiera para llamarla, pero buscaban, y encontraban razones para no estar de acuerdo. Discutían la venta de unos cueros, pero lo que discutían era otra cosa.

Criticizing Dostoevsky as the representative of realism and raconteur of psychological tales that are supposed to represent Russian reality, Borges ignored fantastic elements in the works of the Russian Classic. In fact, Dostoevsky's narrative methods that the Russian writer himself described as "fantastic realism" bear strong semblance to the mode of writing that Borges practiced in his prose and hoped to popularize in Argentina. For Borges, whose fictions blur the borders between real and fantastic worlds,¹⁶ magic was the keystone of effective writing. In his essay "El arte narrativo y la magia" (1932) Borges argued that fantastic texts sustains more plausible cause-and-effect relationships than realistic writing, whose logical clauses "es el resultado incesante de incontables e infinitas operaciones] (1974, 232). Unlike realism, which establishes the credibility of the narrated events by mimicking the outside world, fantastic literature relies on the laws circumscribed within the text itself to certify the integrity of fictional exploits. Negating real-world criteria for truth and falsehood, the "magical" text must create independent principles of its own reality, within which it must construct "una fuerte apariencia de veracidad, si no absoluta, capaz a lo menos de producir esa espontánea suspensión de la duda" (226). The formula for the "suspension of disbelief" that would later become the underlying principle of magical realism involves such detailed descriptions of the fantastic reality that the reader is forced to abandon conventional expectations of truth and surrender to

the internal laws of marvelous universes. In his “El arte narrativo y la magia,” Borges at length discussed William Morris’s ten-thousand line poem “Life and Death of Jason” (1867) as a fine example of a fantastic text that ignites and sustains reader’s belief in the mythical creatures it describes. To earn the reader’s trust, Morris foreshadows the apparition of the fantastic creatures and scrupulously describes them: “[L]a misma precisión insistente de sus colores – los bordes amarillos de la playa, la dorada espuma, la roca gris- nos puede enternecer, porque parecen frágilmente salvados de ese antiguo crepúsculo” (229). For Borges, Morris’ narrative techniques were infinitely superior to a “naturalistic” narrative mode that “finge o dispone una concatenación de motivos que se proponen no diferir de los del mundo real” (230).

Obviously, this critique is aimed at Dostoevsky and other Russian classics, whom Borges scorned for excessive, yet implausible, realism. However, his invective does not do justice to Dostoevsky, who shared Borges’ views on the fantastic in literature. Like Borges, Dostoevsky professed the idea that the barriers between fantasy and truth are often blurred; consequently, realism by itself appeared to him as an inept instrument for articulating this mixture of reality and magic. In a letter to A. Maikov from December 11, 1868, Dostoevsky wrote:

Совершенно другие я понятия имею о действительности и реализме, чем наши реалисты и критики. Мой идеализм реальнее ихнего. Господи! Порассказать толково то, что мы все, русские, пережили в последние 10 лет в нашем духовном развитии, да разве не закричат реалисты, что это фантазия? А между тем это исконный, настоящий реализм. Это-то и есть реализм, только глубже, а у них мелко плавают [...] Ихним реализмом сотовой доли реальных, действительно случившихся фактов

не объяснишь. А мы нашим идеализмом пророчили даже факты. Случалось (390).

My understanding of realism is completely different from that of our realists and critics. My idealism is more real than theirs. If we were to comprehensively tell about what we, the Russians, have lived through in the last ten years of our spiritual development – would not the realists shout that it has been a fantasy? And yet, it is the true, genuine realism. It is precisely this one that *is* realism, but a deeper one, theirs swims on the surface [...]With their realism one can't explain even a morsel of authentic facts that really occurred. And with our idealism we even predicted facts. That happened (*my translation*).

For Dostoevsky, “idealism,” synonymous with “realism in the highest sense,” was a narrative method that aspires to unveil the esoteric forces behind the tangible reality: “I am [...] a realist in a higher sense, i.e., I depict all the depths of the human soul,” as he wrote in his notebook (1880, 63). To capture the “magic” that weaves itself into the fabric of everyday life, this “realism in the highest sense” must interpolate fantastic elements in order to produce “an intelligible account of the spiritual development of a society or nation,” to use the quote of Malcolm V. Jones (3). Thus, in the anachronistically Borge-sian line of thought, Dostoevsky believed that external reality could be articulated more faithfully through narrative methods that incorporate fantastic elements, rather than through the conventional realism practiced by his contemporaries. Moreover, like Borges, Dostoevsky postulated that fantasy should stay within the confines of the believable, gradually establishing its credibility to make the reader “almost believe” in the magical events described. If for Borges Morris' epic poem was the exemplar of the effective magical narrative, Dostoevsky praised Pushkin's *Queen of Spades* as a masterpiece of fantastic art that successfully maneuvers the

reader into suspending his doubt. In the letter to Iurii Abaza from June 15 1880, Dostoevsky wrote:

Пусть это фантастическая сказка, но ведь фантастическое в искусстве имеет предел и правила. Фантастическое должно до того соприкасаться с реальным, что Вы должны *почти* поверить ему. Пушкин, давший нам почти все формы искусства, написал "Пиковую даму" - верх искусства фантастического. И Вы верите, что Германн действительно имел видение, и именно сообразное с его мировоззрением, а между тем, в конце повести, то есть прочтя ее, Вы не знаете, как решить... (1959, 178).

Even though it is a fantastic tale, the fantastic in art has its limits and rules. The fantastic must be so close to reality that you must *almost* believe it. Pushkin, who gave us almost all forms of art, wrote "The Queen of Spades" – the crown of fantastic art. And you believe that Hermann really had a vision, a vision in line with his world-view, and yet, at the end of the novella, after you've finished reading it, you don't know what to decide... (*my translation*).

Dostoevsky interpolated this confluence of the fantastic and the real into his original prose, working scrupulously to establish the credibility of the magical elements. For instance, in *The Double*, the miraculous event – the apparition of Goliadkin Junior – is circumscribed within the trivial reality of Petersburg's society. Dostoevsky's depiction of the fantastic occurrence is as "realistic" as his description of the mundane matters. Apart from his sudden and inexplicable appearance, there is decidedly nothing fantastic in the figure of Goliadkin Junior, who organically blends into the bureaucratic world of petty clerks. In fact, nobody except for Goliadkin Senior notices the fantastic newcomer.

Mr. Goliadkin's first movement was to look quickly about him, to see whether there were any whispering, any office joke being cracked on the subject, whether anyone's face was agape

with wonder, whether, indeed, someone had not fallen under the table from terror. But to his intense astonishment there was no sign of anything of the sort (104).

This collective nonchalance towards the miracle influences the reader in contradicting ways: on the one hand, it attunes him to Dostoevsky's cherished idea that the everyday reality is essentially fantastic, but it takes a keen eye to detect the magic; on the other, it makes the reader wonder whether the double is only a product of Goliadkin's imagination. Dostoevsky encourages both interpretations: detailed descriptions and verisimilar dialogues support the view of Goliadkin Junior as a "real" miracle thrust into the streets of St. Petersburg, while Goliadkin Senior drifts in and out of dreams, his visits to a psychiatrist, and even his doubts of his own self-existence, suggest that his double is a nightmarish hallucination.

The reader faces a similar conundrum in Borges' stories, where fantasy mixes with reality and dreams grant access to alternative universes, which are as palpable as the material world. For example, "The South" (1944) tells the story of Juan Dahlmann, who, like Goliadkin, is but an ordinary man who exists in an utterly mundane world of "passing years, a certain lack of spiritedness and solitude" (174). One day, engrossed in reading of *The Thousand and One Nights*, Dahlmann crashes into the edge of a recently painted door and wounds his forehead. Long days and nights of delirium ensued, opening doors to dreams and fantasies until the "the promised day arrived": Dahlmann recovers and leaves the hospital to embark on a journey to his ranch house in the South – a place he has never visited, but that supplied his indolent life in Buenos Aires with meaning. On his way to the ranch, he picks a knight fight with the gauchos:

...he felt that [...] dying in a knife fight under the open sky, grappling with his adversary, would have been a liberation, a

joy, and a fiesta. He sensed that had he been able to choose or dream his death that night, this is the death he would have dreamed or chosen (179).

Did Dahlmann die the death of his dreams or was the knight fight with the gauchos a deathbed vision? Borges' tale supports both interpretations, endorsed by "juxtaposition throughout the story of overly precise, objective, expository style and the transformation, without distortions, of reality into a dream world," – to quote Seymour Menton (1982, 422). Borges' succinct, all-encompassing and quasi-encyclopedic descriptions, satiated with precise dates and places of Dahlmann's personal history and nuisances of his short life after convalescence, establish the veracity of his fatal journey. On the other hand, Dahlmann constantly goes in and out of sleep; the shopkeeper of the general store facially resembles one of the male nurses in the sanatorium; and, most importantly, the protagonist's complete lack of surprise at the miraculous events that happen to him – as in a dream, when everything is taken for granted – create an eerie atmosphere of hallucination. As Borges himself suggested in an interview to James Irby: "Todo lo que sucede después que Dahlmann sale del sanatorio puede interpretarse como una alucinación suya en el momento de morir de la septicemia, como una visión fantástica de cómo él hubiera preferido morir" (1968, 34). Consequently, Dahlmann's death in "The South" conjures up a bewildering effect akin to that of Dostoevsky's *The Double*: the indissoluble fusion of fantasy and reality that does not yield to a single interpretation.

Ignoring the proximity of Dostoevsky's narrative methods to his own, Borges was nevertheless attracted to various themes raised by the Russian classic. The Argentine writer was deeply impressed with the episode in Dostoevsky life when the writer was acquitted of the death sentence minutes before the planned execution. In the prologue to Dostoevsky's

Demons, Borges writes: “Envuelto en una vaga conspiración, fue condenado a muerte. Casi al pie de patíbulo, donde habían sido ejecutados sus compañeros, la sentencia fue conmutada...” (33). Arguably, Borges’ story “El milagro secreto” (1944) was inspired – at least in part – by the experience of the Russian writer.

Similarly to Dostoevsky, who reflected on his own near-death experience in *The Idiot*, Jewish playwright named Jaromir Hladík, receives the invaluable gift of time and immediately puts it to use: he weaves a “lofty invisible labyrinth” of letters. According to Peter Earle, the passage from *The Idiot* that describes the last minutes of the sentenced man’s life might have inspired Borges’ inquiry into “the mental effects of imminent death” (2003, 2): “Oh, I have a long, long time yet. Three streets of life yet!” (61) – thinks Dostoevsky’s prisoner, reflecting on the intensity of time that virtually comes to a halt in the face of impending death. In “El milagro secreto” “el universo físico se detuvo” (165)” as Hladik prepares himself for an execution (161).

Another interest that Borges shared with Dostoevsky is the phenomenon of the double – the theme that the Argentine author frequently discussed in his essays and stories. It is not unlikely that the meeting of the two doubles – the younger and the older – in “El Otro” and “Agosto 25, 1983” [August 25, 1983] (1983) was informed by the famous tussle between Goliadkin Senior and Goliadkin Junior in Dostoevsky’s novel the *Double*, which Borges read during his European sojourn. The most obvious and eccentric tribute to Dostoevsky’s ingenious doubles is the jocular detective story “Las noches de Goliadkin” that Borges wrote in collaboration with Bioy Casares under the pseudonym H. Bustos Domecq, and included in the collection of detective stories *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942). As the title of the story implies, the central hero of this literary pastiche is named after the diso-

riented petty clerk from *The Double*. While a superficial reading of “Las noches de Goliadkin” may suggest that the Russian and the Argentine Goliadkins have nothing in common except their last name, an analysis of their literary DNAs reveals a strong kinship between the two and provides clues for reading the story as a parody of Dostoevsky’s novel.

In fact, Borges’ remorseful *picaro* and diamond trafficker could be the same old Yakov Petrovich Goliadkin, who chased his double through the streets of St. Petersburg. Frivolous literary antics worked their wonders and brought Dostoevsky’s Goliadkin into a carriage of the train that travels from Bolivia to Buenos Aires without making stops. On the train, Goliadkin shares his compartment with the narrator of Borges story – a vainglorious actor Gervasio Montenegro. Affected by the atmosphere of intimacy and companionship, Goliadkin tells Montenegro his curious autobiography: back in tsarist Russia, he was first a servant and then a lover of some apocryphal princess Clavdia Fiodorovna. Abusing the princess’ trust, Goliadkin robbed her of a magnificent diamond. But history took its toll on the audacious swindler and his hoodwinked lover: “la ola roja había expulsado del Imperio de los Zares a la gran dama despojada y al caballero infidente” (55). Stripped of her fortune, the princess embarked upon an immigrant odyssey; driven by pangs of repentance, Goliadkin tried to find her and return the precious stone. To Goliadkin’s despair, the princess was nowhere to be found: neither in the mines of South Africa, nor in Brasil or Bolivia. Buenos Aires was Goliadkin’s last hope to find the princess, who with the passage of time came to represent for him “el símbolo de esa Rusia amable y fastuosa, pisoteada por los palafreneros y los utopistas”(55).

Thus, Borges and Bioy Casares – under the disguise and pen name of Bustos Domecq – picked up the story of Goliadkin where Dostoevsky left it off and wrote an alterna-

tive history of Goliadkin, building his narrative on the conditional clause – what would have happened to the petty clerk had he lived to witness the Bolshevik Revolution? By the benediction of the Argentine writers, Goliadkin's life spans more than a century. Indeed, in a hundred years Dostoevsky's hero could not have been left unchanged. As a matter of fact, he became a Jew, defined almost exclusively by his “notorio aspecto israelita” (46). Apart from this religious conversion, which would have surprised the original creator of Goliadkin, the Russian hero remains essentially the same: the same plain, unremarkable appearance “cuya impronta en la placa fotográfica de mi memoria es decididamente débil” (47), the same “apologetic manners”: “se daba su lugar: se precipitaba siempre a abrirme las puertas” (47), the same anxious fidgeting and clumsy gait that, in the words of Dostoevsky, “plainly said: “Don't touch me and I won't touch you” (45). More importantly, in South America, the hero is still haunted by his evil double, or, rather, by the past machinations of Goliadkin Junior that Goliadkin Senior must atone for. Specifically, Goliadkin-Senior is determined to return the diamond, stolen by his double (since, of course, the real Goliadkin could not have committed such an act), to Clavdia Fiodorovna and thus retribute her affronted honor. Actually, Clavdia Fiodorona, could be a metamorphosed daughter of a Russian nobleman Klara Olsufyevna, to whom Dostoevsky refers as “queen of the fete” (26), organized on the occasion of her birthday. With the assistance of Borges' pen, the birthday queen was promoted to princess, while Goliadkin succeeded in his amorous pursuits of her. However, the nightmarish masquerade that Goliadkin is thrust into at the end of *The Double* does not cease, and his tormented soul in its South American reincarnation must continue the battle against fake appearances. “Nowadays it is hard to recognize the man beneath the mask,” (66) – complains Dostoevsky's hero as he haphazardly invests his

trust in people who ultimately unveil their true ugly faces. In South America, Goliadkin finds himself in the midst of similar carnivalesque deception: every passenger he meets on the train, with the exception of Montenegro, conceals his real identity and takes part in a clandestine conspiracy to steal the diamond.

To save the diamond, Goliadkin resorts to the same principle of duplicity that was responsible for all his troubles in Russia and Argentina. He publicly exhibits two diamond cases to trick the thieves into believing that he has two diamonds, one real, and one fake, and loses one of the diamonds to Montenegro in a game of poker. Believing that the Russian wanted to convince them that “*les quería hacer creer que había perdido la alhaja verdadera*” (65), the thieves searched Goliadkin and found nothing, since the precious stone was in the hands of Montenegro. As a result of these machinations, the Argentine actor inherits the diamond after Goliadkin, who lost his life in the battle with masks. Determined to deliver the precious stone to the princess (who would later become his wife), Montenegro symbolically overtakes Goliadkin's fate and identity and becomes his double. In the words of Biagio D'Angelo, at the end of the story Montenegro is “*goliadkinizado,*” “*vuelto un compañero del ruso por un extraño destino similar de vagabundo*” (116).

Consequently, the stratagem of bifurcating doubles in “*Las noches de Goliadkin*” further complicated by the dual authorship of the story, brings about a figurative rebirth of the Russian protagonist into a conceited Argentine actor, thus saving him from the burgeoning games of pretense. Moreover, with their literary pastiche, which also happened to be one of the first twentieth century detective stories in South America, Borges and Bioy Casares reintroduce Dostoevsky's protagonist to the Argentine readers, catering to their pleasure of recognizing the familiar character.

CONCLUSION

Only towards the end of his life, Borges reconsidered his stigmatization of Russian literature as realistic, psychological, and, ultimately, futile, and recognized that its scope extended beyond the novelistic genre. He published three stories by Dostoevsky, Tolstoy and Leonid Andreiev as “Cuentos Rusos” in “Biblioteca de Babel” series, produced by the Madrid-based publishing house Siruela in 1986. With this thin collection of stories, Borges manifested his admiration not only for the fantastic bend in Dostoevsky’s “Crocodile” and for Andreev’s retelling of the Biblical legend in “Lazarus,” but also for the psychological realism in Tolstoy’s “The Death of Ivan Ilyich.” Surprisingly, Borges – the convinced antagonist of psychological introspection – applauded Tolstoy for masterful description of “la revelación sobrenatural nos llega al final, inevitable y asombrosa, como la última experiencia de un alma”. Moreover, in the interview with Antonio Carrizo, Borges praised the simplicity of Tolstoy’s late fiction that epitomized for him “textos muy sencillos, casi anónimos” (1982, 238). It seems that in his old age Borges himself was aspiring towards stylistic simplicity, as he left behind complex mental constructions and fantastic universes that infiltrate his earlier stories. “I believe that in my latest books there is a certain simplicity, a certain deliberate poverty of vocabulary,” said Borges in an interview, declaring his departure from the fantastic literature. “I believe too that I’ve contributed to the boom in fantastic literature in this country, a literature which others cultivate now certainly with better luck than I” (Sorrentino 1982, 163). It is therefore not unlikely that Borges’ return to the Russian classics was instigated by his re-evaluation of realism and his retirement from the fantastic genre. According to Rodriguez Monegal, Borges “siempre tuvo una nostalgia por la vieja y querida literatura realista [...] Pero sólo en su vejez, cuando

las teorías y las invenciones le importaban menos, se sintió con fuerzas como para volver a intentar narraciones realistas” (1985, 363).

Feasibly, Borges’ absolution of realism, evident in such stories as “La Intrusa” and “Ulrike,” was related to the modification of his interpretative frame in relation to the Russian literature. As his 1985 prologue to Dostoevsky’s *Demons* aptly illustrates, the old Borges no longer approached Russian novels as tale-telling allegories that faithfully describe their country’s obscure realities:

Leer un libro de Dostoevsky es penetrar en una gran ciudad, que ignoramos, o en la sombra de una batalla. *Crimen y Castigo* me había revelado, entre otras cosas, un mundo ajeno a mí. Inicé la lectura de *Los Demonios* y algo extraño ocurrió. Sentí que había regresado a la patria. La estepa de la obra era una magnificación de la Pampa. Varvara Petrovna y Stepan Trofimovich Verjovenski eran, pese a sus incómodos nombres, viejos argentinos irresponsables. (1998, 54)

Instead of treating Dostoevsky’s novel as a specifically Russian cultural product that has practically no value (other than that of presenting the reader with exotic and unbelievable aberrations of Slavic characters), Borges now identified the elements of the Russian text that relate to his own cultural landscape, and thus disentangles himself from the sense of effort he had allegedly felt in reading the Russian classics. Like Arlt, who in the 1920s discovered that Dostoevsky’s themes and characters were as relevant in the Argentine context as in the Russian one (“a porteño Foma is the same as a Russian or Bulgarian Foma”), Borges recognized in *The Demons* the virtue of universality. To pay homage to Dostoevsky’s novel, Borges, who towards the end of his life assumed, more openly than ever, the role of the agent of cultural distribution, included the prologue to *The Demons* into his “Biblioteca Personal”— a collection of prologues to

canonical and non-canonical texts, “cuya lectura fue una dicha para nosotros y que nos gustaría compartir” with the Spanish-speaking audience (1998, 11). Therefore, by integrating *The Demons* into his “biblioteca de preferencias” (11) and by compiling the aforementioned “Russian Stories,” Borges invited Russian literature back into his personal reading list and, consequently, into the Argentine cultural field.

As this chapter has shown, Borges' relationship with Russian literature came full circle. Having traversed a path from enthusiastic infatuation with Dostoevsky to complete antagonism towards all things Russian, the Argentine writer finally resumed his interest in the authors he had neglected for a large part of his life. Indeed, Borges' could not have surmised the extent of his influence on Russian literature and did not live to read (perhaps, to his own advantage) the post-Soviet texts that borrow and steal from his works in a somewhat vulgarized “Borgesian manner.” The Argentine master would have been decidedly surprised to learn that up till today Russian writers vie for the title of a “Russian Borges,” mimic his style, establish literary prizes in his name, and endeavor to demystify the perplexing absence of Russia from his works by construing obscure and absurd theories. For example, Oleg Postnov suggests that Borges does not mention Russia for the same reason that Ts'ui Pen does not pronounce the word “time” in the Garden of Forking Paths: “time” is an answer to a riddle and therefore should not be said aloud not to spoil the game (www.netslova.ru/stat/stmon.html?mon=11&year=12). Vadim Alekseev applies the idea of Borges' poem “El Golem” that a word can reveal its secret meanings if the order of letters is changed, to the name Jorge Luis Borges to retrieve the phrase “Eres rojo, eres ruso” (2009, 2). Not only these detective inquiries, but also the ostensible “Borges effect” that swept post-Soviet literature and still flourishes in Russian letters, is partially fueled by Borges' indifference to

Russian literature and hostility to Soviet regime. His conservative political views delayed the official publication of his works in the Soviet Union until the 1980s – early 1990s, but the peak of his popularity was not until the fall of the communist regime. Consequently, Borges entered the post-Soviet literary market when Russian writers and readers needed him most. In times of domestic literary crisis, when authors strove to break free from socialist realism and the Russian classical tradition, Borges' work offered them a perfect model that was as distant from Dostoevsky as it was from Gorky. Thus, Borges, who erased Russia from his map of the World Republic of Letters, unknowingly came to participate in the formation of the new post-Soviet literature.

BIBLIOGRAPHY

Ahmad, Aijaz. "Jameson's Rhetoric of Otherness and the "National Allegory". *Social Text*, Num. 17 Autumn, 1987, 3-25.

Alekseev, Vadim. *Jorge Luis Borges. Algorifma*, 2009. WebReading electronic library, <http://readr.ru/vadim-alekseev-horhe-luis-borhes-algorifma.html>, accessed Sept. 19, 2012.

Balderston, Daniel. "Políticas de la vanguardia: Borges en la década del 20". *Jorge Luis Borges: Políticas de la literatura*. Ed. Juan Pablo Dabove. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2009. 31-42

Borges, Jorge Luis. :

--//-- "A quien leyere." *Fervor de Buenos Aires*, Buenos Aires: Imprenta Serantes, 1923. 2.

---//---. "Autobiographical Essay." *The Aleph and Other Stories. Together with Commentaries and an Autobiographical Essay*. Ed. and Tr. Norman Thomas di Giovanni. New York: E. P. Dutton & Co, Inc, 1970, 203-260.

---//---. *Biblioteca personal. Prólogos*. Buenos Aires : Emecé, 1998.

---/---. "Catedral." In *Baleares*, Palma, Year 5, Num. 131, February 15, 1921. Reproduced in *Textos Recobrados 1919-1929*. Buenos Aires: Emecé, 1997. 88.

---/--- "El Sur". En: *Ficciones. Obras completas*. Tomo I. Buenos Aires, Emecé Editores, 1994, p. 525-530.

---/--- "La lotería en Babilonia" *Obras Completas Tomo I*, Buenos Aires: Emecé, 1996, p 456- 460

---/---. *Cuentos rusos*. Madrid : Siruela, 1986.

---/---. *Dos palabras antes de morir y otras entrevistas*. Ed. Fernando Mateo (Buenos Aires: LC Editor, 1994).

---/---. "El arte narrativo y la magia" *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974. 226-32.

---/---. *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Proa, 1926.

---/--- "Fiodor Dostoievski: Los demonios". *Biblioteca personal. Prólogos*. Buenos Aires : Emecé, 1998. 54.

---/---. "Gesta maximalista". *Ultra*, Madrid, Year 1, Num 3, February 20, 1921. Reproduced in *Textos Recobrados 1919-1929*. Buenos Aires: Emecé, 1997. 89.

---/---. "Hermanos". *Grecia*. Madrid, Year 3, Num. 45, July 1, 1920. Reproduced in *Textos Recobrados 1919-1929*. Buenos Aires: Emecé, 1997. 50.

---/---. *Hojas de Hierba*. Barcelona: Editorial Lumen, 1969.

---/---. Letter to Maurice Abramowitz, 1928. *Cartas del Fervor, Correspondencia con Maurice Abramowicz y Jacobo Sureda*. Barcelona: Emecé, 1999. 150.

---/---. Letter to Roberto Godel, March 11, 1916. Centro de Documentación Epistolar. <http://www.cartas.org.ar/cartas/publicadas/pub-bor-god-11-03-16.html>. 2009. Accessed 15 Sept. 2012.

---/---. Letter to Roberto Godel, December 4, 1917. Centro de Documentación Epistolar. <http://www.cartas.org.ar/cartas/publicadas/pub-bor-god-04-12-17.html>. 2009. Accessed 15 Sept. 2012.

---//---. Prologue to Bioy Casares, Adolfo. *La invención de Morel*, Buenos Aires, Ed. Colihue, 1982, p.

---//---. "Rusia". *Grecia*, Madrid, Year 3, Num 48, September 1, 1920. Reproduced in *Textos Recobrados 1919-1929*. Buenos Aires: Emecé, 1997. 57.

---//---. "Sobre los clásicos". *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974. 772-773.

---//---. "Trinchera". *Grecia*. Madrid, Year 3, Num.43, June 1, 1920. Reproduced in *Textos Recobrados 1919-1929*. Buenos Aires: Emecé, 1997. 49.

---//---. "The Nothingness of Personality". *Selected Non-Fictions*. Ed. and Tr. Eliot Weinberger. New York: Penguin, 2000. 3-9.

---..---- "La intrusa". En: *El informe de Brodie. Obras completas*. Tomo II. Buenos Aires, Emecé Editores, 1994, p. 403-406.

Borges, Jorge Luis; Bioy Casares, Adolfo. *Seis problemas para don Isidro Parodi*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2005.

Burgin, Richard. *Conversations with Jorge Luis Borges*. Jackson: University Press of Mississippi, 1998.

Canto, Estela. *Borges a contraluz*. España: Coleccion Austral, 1999.

Carrizo, Antonio. *Borges, el memorioso: conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

Cozarinsky, Edgardo. *Borges In/And/On Film*. Lumen Books, NY, 1988.

D'Angelo, Biagio. "B(i)orges dostoevskiano. Una posible resolución de un problema de don Isidro Parodi". *Verbum*, Vol. 5, Num. 1, 2003. 45-54.

De Torre, Guillermo. "Para la Prehistoria Ultraísta de Borges", *Expliquémonos a Borges Como Poeta*. Ed. Flores, Angel. Mexico D.F.: Siglo Ventiuno Editores, 1984. 27-41.

Dostoevsky, Fedor. *Crime and Punishment*. Tr. Garnett, Constance. Fairfield: 1st World Publishing, 2008.

---//---. *The Double: A Petersburg Poem*. Tr. Garnett, Constance. White Fish, MT: Kessinger Publishing, 2004.

---//---. "Letter to Iu. Abaza" July 15th 1880. *F.M. Dostoevsky. Pis'ma v chetyreh tomah*. Moscow: Goslitizdat, 1959, 178.

---//---. Letter to A. Maikov letter to A. Maikov II December 1868. *Sobranie sochinenii v semnadzati tomah*. Ed. Georgii Fridlender, et.al. Vol 15, St. Petersburg: The Institute of Russian Literature Pushkinskii Dom, 1996. 390.

Earle, Peter G. "In and Out of Time (Cervantes, Dostoevsky, Borges)," *Hispanic. Review* 71, 1, 2003. 1-13.

Fernández Moreno, César. *La realidad y los papeles*. Madrid Aguilar, 1967.

Franco, Jean. "The Utopia of a Tired Man", *Social Text*. Num. 4. Autumn, 1981. 52-78.

González, José. *Borges and the Politics of Form*. Taylor & Francis, 1998

Irby, James. *Encuentro con Borges*. Buenos Aires: Galerna, 1968.

Jameson, Fredric. "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism," *Social Text*, Num. 15. Autumn 1986. 65-88.

King, John. *Sur. A Study of the Argentine Literary Journal and its Role in the Development of a Culture, 1931-1970*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

Kristal, Efraín. *Invisible Work: Borges and Translation*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2002.

Zhang, Longxi. *Mighty Opposites: From Dichotomies to Differences in the Comparative Study of China*. Stanford: Stanford University Press, 1998.

Louis, Annick. *Borges ante el fascismo*. Bern: Peter Lang, 2007.

Majián, Rosa. *Conversando con Jorge Luis Borges de Armenia y de los armenios*, Buenos Aires: R.M. Ediciones Culturales, 1985.

Meneses, Carlos. *Borges en Mallorca*. Alicante: Ediciones Aitana, 1996.

Menton, Seymour. "Jorge Luis Borges, Magic Realist". *Hispanic Review*, Vol. 50, Num. 4, Autumn 1982. 411-26.

Merivale, Patricia. "The Flaunting of Artifice in Vladimir Nabokov and Jorge Luis Borges", *Wisconsin Studies in Contemporary Literature* Vol. 8 Num. 2, 1967. 294-309.

Molachino, Justo R; Mejía Prieto, Jorge. *Borges ante el espejo*. Mexico, D.F.: Lectorum, 2005.

Rodríguez Monegal, Emil; González Echevarría, Roberto. "Borges and La Nouvelle Critique". *Diacritics*, Vol. 2, Num. 2. Summer 1972. 27-34.

Rodríguez Monegal, Emil. *Jorge Luis Borges. A Literary Biography*. Toronto: Clarke, Irwin & Company Limited: Toronto, 1978.

Sarlo, Beatriz. *Imperio de los sentimientos: narraciones de circulación periódica en la Argentina, 1917-1927*. Buenos Aires: Catálogos Editora, 1985.

---//---. *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.

---//---. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.

---//---. *Jorge Luis Borges: A Writer on the Edge*. Tr.. John King. London: Verso, 1993.

Sorrentino, Fernando. *Seven Conversations with Jorge Luis Borges*. Tr. Clark M. Zlotchew. Troy: The Whitston Publishing Company, 1982.

Teitelboim, Volodia. *Los Dos Borges*. Albacete: Edición Merán, 2003.

Vaccaro, Alejandro. *Georgie, 1899-1930: Una Vida de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Proa, 1996.

Williamson, Edwin. *Borges. A Life*. New York: Penguin Books, 2004.



1. On March 11 1916, in his letter to Roberto Godel, his friend in Buenos Aires, Borges writes: “En el colegio sigo como siempre. He trabado amistad con dos muchachos: Stalkine, el primero, es ruso de Odessa, moreno, bajo y vivaracho...” (<http://www.cartas.org.ar/cartas/publicadas/pub-bor-god-11-03-16.html>).
2. In the letter, sent to Abramowicz from Buenos Aires Borges thanks his friend for introducing him to “l a musique russe, les vers de Rimbaud, la granadine, les promenades discutées a la nuit...” (1999, 150).
3. In an interview to Rosa Majián, Borges says: “I tried to learn Russian but it is a very difficult language and I failed” (66).
4. In an interview with Fernando Sorrentino, Borges says: “I wrote poems dedicated to the Russian Revolution, which of course hasn’t anything to do with present-day Soviet imperialism. We saw the Russian Revolution as a sort of beginning for peace among all men. My father was an anarchist, a Spencerian, a reader of the *The Man Versus the State*, and I recall that in one of the long summer vacations we took in Montevideo, my father told me to take a good look at many things, because those things were going to disappear and I would be able to tell my children or grandchildren – I haven’t had any children or grandchildren – that I had seen all those things. He told me to look at military barracks, flags, maps having different colors for the different countries, butcher shops, churches, priests, customs houses because all of

those things were going to disappear when the world was one and differences were forgotten. Up until now this prophecy hasn't come true, but I hope it will come true some day. But I want to reiterate that I saw the Russian Revolution as the beginning of peace among all men, as something which has nothing to do with the present-day Soviet imperialism" (6-7).

5. Since this book has never been published, it is difficult to determine the exact number of poems explicitly dedicated to the Russian Revolution that the author intended to include in the collection. Carlos Meneses infers that there were five or six so-called "Poemas en Rojo" [Poems in Red]; "Rusia," "Gesta maximalista", "Trinchera", "Último rojo sol" and "Guardia Roja" Although the rest of the pieces in "Salmos Rojos" did not overtly refer to the Revolution, they were infused with ideas related to justice, peace, and brotherhood of men (Meneses 1996).
6. – a Spanish avant-garde movement (1918-1923) that heavily relied on metaphors, aspired to purify poetry from the opulent mannerisms of modernism, employed evocative symbols and explored the poetics of the modern world and technology. . In his 1921 essay, published in *Nosotros* "Ultraísmo," which might be easily called "Ultraism Manifesto", young Borges outlines the definitions of the "novísima estética" and, consequently, articulates the scope of his own literary aspirations: Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora. Tachadura de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles. Abolición de los trabajos ornamentales, el

confesionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada. Síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia (Moreno 495).

7. Pierre Pascual translated into French and published Esenin's "Tovarish" in *Clarté* magazine only in 1922
8. "The Twelve" came out in French translation by Serge Romoff in 1920 (*Les Douze*, Paris: La Cible) ; in English translation by C.E. Bechhofer in 1920 (*The Twelve* London: Chatto & Windus,); in German translation by Reinhold von Walter in 1921 (*Die Zwölf*, Berlin: Skythen), as well as by Wolfgang E. Groeger in the same year (*Die Zwölf*, Berlin: Newa).
9. In his letter to Godel from March 1921, Borges characterizes the Russian Revolution as one of the avatars of the modern times and longs for the creation of poetic school, inseparable from the contemporary reality: ¿Pero, crees tú que sobre una base arcaizante se puede fundar una escuela poética que rime con la realidad y la psicología de nuestro siglo, lleno de tantas y tantas cosas peculiares, de la Revolución Rusa, de los cinematógrafos, de las teorías de Einstein sobre la cuarta dimensión, de los aviones, de los carteles luminosos, de los pianos de manubrio? (Así, todo revuelto, absurdo y fabulosamente cercano).
10. Expressionism, which Raymond Furness describes as "a movement towards abstraction, towards autonomous color and metaphor, away from plausibility and imitation; a concern for the typical and essential, rather than purely personal and individual..." (1973, 21), indisputably influenced Borges' ideas and aesthetics. In the aforementioned

letter to Godel, Borges says that he had read “large number of books” by young German writers, who would “welcome this revolution with enthusiasm” and who openly declare their antimilitarism: Johannes V. Becher, Franz Plemfert, Otto Ernst Herre, Max Pauluer, Gustav Meyrink, Franz Werfel, Harendever and many others. Throughout his literary career, Borges continued to admire expressionist poetry, despite his disagreement with the political affiliations that some of the poets would develop later: Becher became a communist and was exiled to the Soviet Union, Wilhelm Klemm would turn into an advocate of Nazism.

- II. Borges could have been introduced to Dostoevsky, and, perhaps, to other Russian writers by Rafael Cansinos-Assens (1882-1964), the theorist of *ultraismo* and a polyglot man of letters, whom Borges had always considered his master. Cansinos-Assens translated numerous Russian authors into Spanish: Turgenev, Tolstoy, Andreev, Maxim Gorky, Artzybacheff and the complete works of Dostoevsky. In the “Autobiographical Essay” Borges describes the enormous influence that the Spanish writer had on him: “What I got from him, chiefly, was the pleasure of literary conversation. Also, I was stimulated by him to far-flung reading” (1970, 152). Perhaps, during these conversations and readings Borges developed his taste for Dostoevsky.
12. Borges anxiously sought to share his discovery with his friend Jacobo Sureda (1901-1935). Before his departure to Buenos Aires, Borges sent a copy of the novel to Sureda as a farewell gift. On the third of March, Borges writes to his friend: “Mañana

temprano te certifico un ejemplar de *Crímen y expiración* de Dostoievski que compré esta mañana..
Escríbeme lo que de él piensas. Para mí, es la mejor novela que se ha escrito jamás” Having arrived in Buenos Aires, Borges asks Sureda about the book in the first letter he wrote (1999, 193).

13. Evidently, Borges’ first collection of poetry, “Fervor de Buenos Aires,” which “celebrated sunsets, solitary places and unfamiliar corners,” instead of praising red banners of the revolution, came as a shock for the Spanish ultraístas, who were surprised not to find his earliest poems in the book. Evaluating this book, Guillermo de Torre, with perceptible acrimony says that Borges “a la continuación de una “manera” había preferido el descubrimiento de un “tono”. Al “entusiasmo” de tipo whitmaniano, ante la pluralidad del universo, sustituye el “fervor” por el espacio acotado de una ciudad’ (1984, 29).
14. In an interview with Fernando Sorrentino, Borges says: “All that was organized by Ernesto Palacio and Roberto Mariani. They thought about literary cliques in Paris and thought it might be useful as publicity if there were two inimical, hostile groups” (7).
15. In the questionnaire, published in the newspaper *Clarín* (founded in 1945), Borges says: [“Me han invitado a países socialistas. Pero no quise ir. Hubiera ido con antipatía. Si uno visita un país con antipatía, está dispuesto a encontrar todo mal. Y yo no quiero. Me invitaron dos veces. Han sido amables. Pero yo les dije: “Mi viaje podría ser incómodo para mí y podría ser incómodo para

ustedes también. Y no será un viaje provechoso”
(Mateo 1994, 116).

16. In an interview published in *Clarín* newspaper in 1970, Borges says: “Creo que no hay una frontera entre los dos. Entre la literatura fantástica y la realista no hay mayores diferencias. Incluso, se me ocurre que la primera es mas real que la segunda” (Mateo 1994, 100).

VISIÓN DE LA MUJER EN LA NARRATIVA DE JOSEFINA PLÁ

LENI PANE



Cuando, por primera vez, leí los cuentos de Josefina Plá tuve la sensación de que, junto con la belleza de las palabras que envuelve a los personajes, estos, y en especial la protagonista mujer, transita en el cuento como llevada por una corriente caudalosa que la arrastra hacia el abismo de un fatal despeñadero.

La misma Josefina lo dice:

“Mis héroes y heroínas, pobre, por el solo hecho de entrar en un cuento mío, firman su sentencia de muerte en un porcentaje impresionante”.

Hasta 1992 Josefina Plá había publicado 5 libros de cuentos “*La mano de la Tierra*” (1963), “*El espejo y el canasto*” (1981), “*La pierna de Severina*” (1983), “*Maravillas de unas villas*” (1988) y la “*Muralla robada*” (1989). Los cuentos contenidos en ellos fueron escritos entre 1945 y 1968, principalmente. De ellos hay dos narraciones escritas en 1926 y otra en 1960 que nunca fueron incluidos en ningún volumen antes de su publicación en 1996, en la Gran Enciclopedia de la Cultura Paraguaya de la Editorial “El Lector”, pero sí en las revistas “Juventud” en 1926 y “Alcor” en 1960.

Francisco Pérez-Maricevich en el prólogo de *Crónicas del*

Paraguay (1969), dice que Josefina Plá como narradora ha aportado:

“A la literatura paraguaya de ficción dos rasgos estimables:

La utilización de la anécdota como mero soporte o pretexto para la puesta en evidencia de determinadas faces tipológicas o anímico-espirituales de la mujer, y

la creación de una lengua narrativa que, sin caer en el criollismo o en el bilingüismo radical, se forma por hibridación popular en léxico y sintaxis de ambas lenguas nacionales”.

El contexto histórico de los cuentos por el que discurren eternamente, Miguela, la niñera, Doña Conché, Manuela, Benicia, Severina, Maristela, Arminda, Cayetana, Melinda, y las otras se enmarca entre los años de la posguerra del Chaco y la segunda mitad del siglo veinte, excepción que protagonizan Úrsula, María y Cecilia que se fecha en 1580, aproximadamente, época de la segunda fundación de Buenos Aires por Juan de Garay.

En 1936 Eusebio Ayala era el presidente de la República. La guerra que había llegado a su fin el 12 de Junio de 1935 exigía la desmovilización de las tropas, la que fue realizada con normalidad entre la clase civil, no así la militar, que se agrupó alrededor de la figura y del prestigio del Cnel. Rafael Franco, quien luego de una sublevación fue nombrado presidente de la República. Un año duró la presidencia del Cnel. Franco quien, debido a un nuevo golpe militar, renunció y fue sustituido por un presidente civil, el Dr. Félix Paiva. Entre los años 1937 y 1939 se crearon los ministerios de Agricultura, Salud Pública, el Banco del Paraguay, se inauguró el Panteón de los Héroes y se dictó la ley del Estatuto Agrario.

Se crearon Facultades, el Congreso Nacional quedó nuevamente constituido y se recuperó parte del territorio nacional. El 15 de agosto de 1939 el Mcal. Estigarribia asumió la Presidencia. El Parlamento se autodisolvió para proceder a la revisión de la Constitución de 1870. El 7 de septiembre de 1940 el

mandatario falleció en un accidente. El Consejo de Ministros designó presidente provisional al Gral. Higinio Morínigo. En 1942, el Gral. Morínigo rompió relaciones diplomáticas con los países del Eje, y en 1945, casi al final de la contienda mundial, les declaró la guerra. No se constituyó la Cámara de Representantes y se crearon diversas instituciones. En 1946 se inició la “Primavera democrática” que no duró mucho y desembocó en 1947 en una guerra civil. El Gral. Morínigo renunció y en un corto lapso le sucedieron cinco presidentes. El Dr. Federico Chaves asumió la primera magistratura en 1949. El país se pacificó y se inauguraron obras. El presidente Chaves fue destituido en 1954, por un golpe de estado. En mayo de ese año asumió la presidencia provisional el Ar. Tomás Romero Pereira, y tres meses después, el 15 de agosto de 1954, el Gral. Alfredo Stroessner.

Mientras tanto, en el resto del mundo, la guerra mundial había azotado a Europa y al norte de África y había convulsionado al mundo entero. Se sucedía la posguerra y daba inicio a la guerra fría. El mundo entero participaba a través de la radio y de la prensa escrita de lo que sucedía en la Unión Soviética y Stalin, en el Vaticano y el Papa Pío XII, de los descubrimientos de la penicilina y de la vacuna Salk, del Premio Nobel a Alberto Einstein y su fórmula de la relatividad, del viaje del Kon Tiki. Era noticia que se había logrado escalar, por primera vez, hasta la cima del Himalaya, y se difundían en los Estados Unidos la primeras proyecciones de televisión en colores.

Pero Doña Conché, Miguela, Maristela, Benicia, Cayetana, Arminda, Doña Fausta, Doña Estanislada, Doña Elena, Del Pilar, Rudencina, Susana y las otras mujeres creadas por Josefina Plá estaban en un mundo tan pobre y tan mezquino que no daban cabida a otro que no sea el suyo. Sin embargo, ese mundo de golpes de Estado y de revoluciones, de guerras y de posguerras han modelado el suyo. Y sin que

ellas se hayan enterado modeló sus vidas y hasta sus destinos.

Las protagonistas de los cuentos de Josefina Plá emergen de una sociedad patriarcal, preindustrial, con fuertes rasgos rurales. La paraguaya era una sociedad tradicional campesina, intermedia entre la sociedad arcaica y la moderna industrial, o como dice Guy Rocher *una intermedia entre la tradicional y la tecnológica*. Ese tipo de sociedad rural incluye ciertas características de la sociedad tradicional como su unanimidad religiosa, su concepto de poder y de la autoridad paternalista y personalista. Se distingue por su economía artesanal, por su ínfimo nivel de vida para la inmensa mayoría de sus habitantes, y por un sistema de clases que se podría decir hasta rígido por la falta de movilidad, debida a la falta de capacitación para la educación y el trabajo; y por ello, a la falta de mayor posibilidad económica, y como consecuencia, un bloqueo para el cambio social y cultural.

La discriminación de la sociedad hacia las mujeres es enfatizada por Josefina Plá, experiencia probablemente vivida en carne propia. Viuda, sola y con un hijo que mantener, trabajó fuera del hogar la mayor parte de su vida. En esa época esta situación contrastaba con el papel victoriano asignado a las mujeres de clase media en nuestra sociedad, las que no debían trabajar sino dedicarse íntegramente a las tareas del cuidado de la casa. La mujer debía ser emocionalmente sensible, usar un lenguaje simulado y pulcro, y sexualmente oponer la castidad a los deseos masculinos considerados bestiales.

El papel victoriano exigía a la mujer el control de su rol, en cambio al varón se le permitía demostrar habilidad intelectual e inhabilidad emocional. El trabajo fuera del hogar era función exclusivamente masculina. El rol del varón tendía a controlar las emociones en la vida diaria; quien así no lo hiciera era considerado como biológicamente menos masculino, según observa Bernard Philips.

Los personajes de Josefina Plá son extraídos de la vida real, a quienes la autora concede un papel protagónico dentro de un argumento estructurado con elementos de su propia vivencia. Por eso todos sus personajes femeninos tienen un retazo de Josefina al igual que Alfred Hitchcock, que furtiva y hasta disimuladamente aparecía en cada una de sus películas.

Los personajes que desfilan en sus cuentos son sombras de una realidad local, que transformados por Josefina Plá adquieren dimensión universal.

Lo dice ella misma:

“Estoy convencida de que todos ellos, aunque rebotes de vivencias locales, son universales en su humana raíz. Cambiando nombres, paisajes y tal cual circunstancia, pueden darse, se dan, en cualquier otra parte del mundo”.

“Y por lo mismo también aunque todos los cuentos (se refiere a los cuentos contenidos en *Seis Mujeres*) tuvieron protagonista de carne y hueso, toda semejanza es puramente casual, como misteriosamente casual, es su subterráneo proceso de la serie de asociaciones adheridas a cada caso”.

“Solo un par de sus protagonistas viven aún, quizá, no lo sé. Pero vivas o muertas, no sabrían reconocerse a sí mismas salvo en lejana anécdota. Pero, quienes la tuvieron cerca, tampoco las reconocerían”.

“Si en vida no la supieron ver, ¿cómo podrían pretender “reconocerlas” ahora trasladadas a un mundo en el cual dejaron de ser anécdota o “el caso individual” para convertirse en sueltas estampas del multimilenario peregrinaje sobre la tierra? Pues-yo lo dije antes- continúa Josefina Plá, semejándose a Jorge Luis Borges: en este mismo momento, en otro rincón del mundo, cerca o lejos, esa estampa se repite, bajo otro nombre, con otro color, con otro rostro”.

El gran tema de los cuentos de Josefina Plá es el de la maternidad. Esa maternidad tan deseada y tan sufrida por las protagonistas de sus cuentos.

La maternidad está vista como un fenómeno estrictamente biológico de lo femenino. La cultura ha señalado pautas muy diferentes para los varones y para las mujeres, de lo masculino y de lo femenino, tan diferentes que se tiende a creer que ellas son heredadas, sin tener en cuenta que la confusión de esa afirmación deriva de los papeles sexuales que cada cultura construye para sus miembros. Baste para ello citar, nada más, lo que la antropóloga Margared Mead describe como papeles de masculinidad y feminidad en tres poblaciones de Nueva Guinea.

Existe una cultura de superioridad masculina sobre la inferioridad femenina, que en un principio debió haber sido de protección a la maternidad y a la especie, pero al correr de los siglos se ha convertido en discriminación que afecta a las mujeres en sus derechos humanos y legales. El siglo XX se ha caracterizado por la lucha de las mujeres de todo el mundo por la restitución de sus derechos.

A este respecto se cuenta en nuestro país y el resto del mundo con logros obtenidos.

Estos logros son mayores en el campo de lo legal que en el campo de lo cultural.

La maternidad en los cuentos de Josefina Plá es, a la vez, vida y muerte, bendición y maldición, deseo y frustración, humillación y gloria, sexo y género.

Las protagonistas no conocen anticonceptivos, aceptan con resignación los embarazos, tienen uno, dos, tres, hasta seis hijos y sufren, muchos de ellos la muerte, igual que sus madres protagonistas. María de "La mano de la tierra" muere al dar a luz a Cecilia. Miguela, la niñera, da a luz tres hijos que mueren a las pocas semanas; coincidentemente va a vivir con Ña Conché a quien se le murieron sus seis hijos, dejándola desoladamente sola y trastornada.

Miguela, de niñera de niños (símbolo de vida) pasa a ser niñera de la anciana Ña Conché (símbolo de muerte).

Manuela, lavandera pobre y sufrida, abandonada de sus maridos, tiene dos nenas gemelas y un varoncito. Un malo y último embarazo de seis meses la mata de aborto natural en la más absoluta soledad.

Maristela, joven, muy joven y soltera queda embarazada. La madre y las hermanas se recrean ante el nacimiento del niño muerto que les trae de nuevo tranquilidad con la desaparición del descrédito social. Muchos años después cree tener el ansiado hijo que le fue arrebatado por aquella circunstancia y varios abortos, cuando en realidad es un tumor que la mata.

Maristela es la víctima de una sociedad presentada como perversa en el que vale más “lo que pensará la gente” que la misma vida.

Cayetana es la “criadita” que se convierte en el juego sexual del sobrino de Doña Estanislada. Doña Fausta y Doña Elena, tres “señoritas” de la clase media burguesa que cargan las tareas de la casa sobre los hombros de una débil y analfabeta niña de 10 a 12 años. Su huida, su embarazo y su muerte las deja desconsoladas porque no tienen sobre quién cargar sus frustraciones y el cotidiano trabajo doméstico. Pero la noticia de la existencia de una hija de Cayetana, la llena de gozo pues de este modo se inicia nuevamente el ciclo de Cayetana, como un círculo si fin.

Triste es la maternidad de la hermanas Maia y Melina. Fértil, joven y soltera la primera, y casada, mayor y estéril la segunda. La sociedad “del que dirán” obliga a Maia, madre soltera, a renunciar al hijo, que es cedido a su hermana y al esposo de esta, que humilla a ambas.

El hijo de Susana la humilla, también, constantemente.

Susana es maestra de profesión. Pobre, silenciosa, dolorida, vieja y viuda siente el dolor en el alma al constatar, día a día, el desamor del hijo que está ausente del hogar la noche que ella muere. Su perra es la única testigo de su triste fin.

En el “Poncho de sesenta listas”, como en una tragedia

griega, la vida teje sus hilos alrededor de los personajes envolviéndolos como en una red, en su propio destino, sin que ellos puedan deshacerla ni cambiarla. La protagonista mujer, con el nombre griego de Clitemnestra, que en su ignorancia se hace llamar Clitenestra, se venga, sin saberlo, de su amante, Agamenón, que la abandonó al hacerlo padre del tan ansiado hijo varón, del cual Celso, alias Agamenón, solo tiene noticia al final de su vida. En una búsqueda infeliz de sí mismo y de no elección; Celso es padre de 16 mujeres, y su único hijo varón nunca lo conoce como tal, pues Celso muere antes de que ambos se reconozcan.

Los protagonistas varones, igual que las mujeres, son muertos en gran porcentaje al final del cuento como lo son Blas de Lemos, Celso y el inválido de “El espejo”. La paternidad es sufrimiento, también en estos protagonistas. Blas de Lemos, el protagonista de “La mano en la tierra” lo dice:

“pero tú sientes que esos hijos que podrías inmolar como Abraham al suyo, no son tuyos, porque al mimarlos hay en sus ojos un pasadizo secreto por el cual se escabullen, y van al encuentro de sus madres en rincones solo por ellos conocidos, y nunca puedes alcanzarlos allí...”

El protagonista de “El espejo”, viejo, enfermo y parálítico es arrinconado como un mueble antiguo en desuso por la esposa y las hijas que, a poco, se desinteresan de él. La vida transcurre a través del amplio espejo del viejo ropero, en el que el protagonista se identifica con el otro “él” que vive y lo mira constantemente del otro lado del espejo. Desarraigado afectivamente, la vida del protagonista llega a su fin cuando el espejo es vendido, y el otro “él”, el del espejo, que es su alma y su reflejo de vida, desaparece.

De las veintitrés protagonistas mujeres elegidas en este trabajo, diez mueren. En los cuentos de Josefina Plá, la muerte es la liberación de un trabajo no elegido, que es la vida. Es la liberación de la humillación, de la pobreza, del dolor. No hay

en Josefina señal de la existencia de otra dimensión más allá de la muerte. Lo dice la protagonista de “El espejo”:

“algo que no sé qué es, pero es preciso oír para cerrar los ojos en paz y encontrar en el fondo de ellos algo parecido a un espejo. Un espejo infinitamente vacío (...)”

Se ha hecho un “Cuadro de Vida” de cada una de las veintitrés protagonistas elegidas. Ellas son: Úrsula y María de la “Mano en la tierra”, Miguela y Ña Conché de “La Niñera Mágica”, Manuela de “A Caacupé”, Benicia de “Mala idea”, Severina de “La pierna de Severina”, Clitemnestra de “Sesenta listas”, Manuela de “La corona de la Virgen”, las mujeres de “La misa del ogro”, del “El canasto” y de “El espejo”, Maristela de “Maína”, Armindá de “Plata yvyvy”, Cayetana del cuento del mismo nombre, Maia y Melina de “Panchi Achi”, Del Pilar de “La vitrola”, Rudencina de “Mandyjú”, Susana de “Adiós Susana”, Evarista de “Hay q’ arrelase” y “María de “Siesta”.

Las protagonistas tienen entre 10 y 70 años de edad.

Las de 70 años, mueren todas.

La mayor cantidad de protagonistas tienen entre 25 y 30 años. La acción de los cuentos transcurre para diez de las personajes mujeres en el área rural y para trece de ellas, en Asunción. El contexto local rural de las narraciones se desarrolla a veces en un pueblo, otras en una alejada compañía o en una estancia. Las narraciones que transcurren en Asunción se desarrollan en los barrios de la ciudad y en el área metropolitana.

La situación económica de 17 de ellas es de pobreza, dos de miseria, una clase media baja y tres de media-media.

En relación con esta situación económica, las protagonistas, en general, son analfabetas. Se ha encontrado, en los cuentos, una maestra, una escolar, una analfabeta funcional y el resto sin instrucción alguna. La estrecha relación de pobreza-analfabetismo deriva, también, en la falta de capacitación para el trabajo por lo que las protagonistas son domésticas

(niñera, limpiadora, lavandera , criada), dos son vendedoras, una es bordadora y trece están incluidas en la categoría de “ama de casa o quehaceres domésticos”. Respecto de esa labor Josefina Plá ha escrito:

“La mujer no ha sido siempre y doquier proclamada, legalmente, en estas, esclava de nacimiento; pero tampoco se ha aceptado y respetado la plena libertad de decisión a que tiene derecho. Esta situación halla su reflejo en la que ocupa hasta hoy “el ama de casa”...

Teniendo en cuenta la situación socio-económica-cultural de las protagonistas, sus frustraciones y sus deseos de formar parte de la supervivencia, de la afectividad y de pequeñas apetencias materiales. Maristela quiere un hijo que le compense la frustración del que nació muerto. Maia quiere el hijo para sí sola. Ña Conche sufre la frustración de sus seis hijos muertos.

Manuela desea estar casada y tener un marido de verdad; en un momento del relato ella piensa:

“Unas mujeres tienen suerte y otras no. Por ejemplo ¿Por qué no tendría ella que haberse casado?”.

Benicia, por su parte, desea ardientemente encontrar un entierro que la saque de la asfixiante pobreza que siempre conoció y se compre una radio a acumulador. Severina quiere una pierna artificial para integrar el selecto grupo parroquial de las Hijas de María. Del Pilar ansió toda su vida tener una vitrola.

Rudecinda sufre por la falta de ropa para sus hijos, y Susana porque el suyo no es agradecido ni gentil. Evarista se arregla para ser linda.

Cuatro de las protagonistas están casadas. Tres de ellas concubinadas, seis solteras, una sola viuda, cinco acompañadas, una con compañero ocasional, y dos de ellas nada se especifica. Del estado civil se deduce que quince de las protagonistas han vivido con un solo hombre, lo que da un elevado

porcentaje de fidelidad femenina. Solo cuatro de las protagonistas han convivido con varios hombres y solo una con dos.

Pero aun con este alto índice de fidelidad, las mujeres de los cuentos de Josefina Plá sufren humillación como Melina, Maia y Susana. De violencia física como Maristela y Manuela. De violencia y acoso sexual como Cayetana y María, Severina y Manuela.

Cayetana sufre el acoso del señorito llegado de Buenos Aires, que la embaraza y se desentiende de ella, lo que ocasiona su huida de la casa de las señoritas Elena, Fausta y Estanislada.

María es acosada por su padre y escapa aterrorizada, muriendo bajo las ruedas de una inocente pero fatal bicicleta. De Manuela dice el protagonista varón como un monólogo:

“Nunca se divirtió conmigo como tiene que divertirse una mujer con su macho. La primera noche ya anduvimos mal y le pegué grande. Me dijo llorando que yo era una bestia. Seguro que los que le jugaron tres días seguidos en la comisaría eran Niños de Jesús de Capiatá”.

Severina sufre la violación de unos hombres en el corredor de la iglesia de San Roque “brutal y subitáneo”, en las palabras de la autora.

Solo cuatro de las protagonistas viven con sus maridos o concubinos, el resto se dispersa en la soledad, con su acompañante ocasional, con sus hijos, con los patrones, con una tía vieja o abuela, o con sus hermanas.

La psicología y la descripción física son utilizadas con destreza por Josefina Plá para que sus personajes se unan al lector con nudos invisibles y vivan a través de él. Así Miguela es rolliza, de piernas anchas y cortas, simpática, nunca seria ni impaciente, pero sí permanentemente sonriente.

A Ña Conché se la describe como huesuda, erguida, de cutis atabacado y psíquicamente trastornada y desmemoriada.

Manuela es guapa, limpia, y mansa de carácter, pero no

satisface sexualmente a sus compañeros. Benicia es díscola, retobada, intratable y rencorosa, convencida de que la plata yvyvy la sacará de su mezquino destino de campesina.

Severina es lerda y le falta una pierna. Clitemnestra tiene el cuerpo fino, los ojos negros, es inocente, callada y resignada a una suerte que no sabe cómo es pero incapaz de cambiar.

Hay egoísmo y piedad en Celia, Boni y Berta, las mujeres de “El Espejo”.

Maristela no es bonita, pero su sonrisa especial inquietaba sobre todo a los varones.

Cayetana es memoriosa y lleva un lunar negro y crinoso bajo el pómulo izquierdo; le habían cortado el cabello como un concripto por lo que se siente más humillada por ello que por su ropa hecha de los restos de batones de las “señoritas Elena, Fausta y Estanislada”.

Del Pilar es negra y flaca, con las piernas finas y el cutis reseco. Es lerda y huraña, pero le gusta la música.

Susana es silenciosa, vieja y delgada. Incapaz de superar el cansancio de los años y de la profunda soledad.

Evarista es fea. Tiene el cutis cetrino y manchado, el cabello alambrizo, labios grandes pero un carácter alegre y optimista.

El argumento y el nudo de los cuentos de Josefina Plá conducen inexorablemente a un desenlace casi siempre fatal, pues una gran mayoría de sus protagonistas perecen. Las otras son humilladas, se resignan, huyen, agonizan, se enferman...

Josefina Plá ha tenido la virtud de haber narrado circunstancias de la vida real bajo la forma de ficción, de manera tal que hasta parece desplazar a la realidad. ¿Significa que la realidad es menos cruda que la ficción?, ¿o que la dura vida de las protagonistas es mera artimaña literaria?

Si en eso quedáramos la obra de Josefina Plá sería incompleta.

Muy por el contrario, tal como es, la obra trasciende lo

literario, para alcanzar estadios de revelación de la tiranizada existencia femenina de esas mujeres y de muchas otras mujeres, en este país que tanto amó.

Esas mujeres sufren humillación, ignorancia, pobreza.

Sufren también, y en no pequeño grado, violación de sus Derechos Humanos al discriminárselas, al cercenárselas la oportunidad a la educación, a la salud, al someterlas a violencia sexual y física.

Josefina Plá denuncia como lo hizo Rafael Barret en “Lo que son los yerbales”, en 1906, o Harriet Elizabeth Beecher Stowe, en 1852, en la “Cabaña de Tío Tom”, al describir las crueldades cometidas en el sur de los Estados Unidos de Norteamérica con los esclavos negros. Tal como ellos, plantea la narrativa como lucha por la restitución de los derechos humanos y naturales de las mujeres.

“Josefina Plá no es temáticamente rebelde sino revolucionaria” dice Roque Vallejos.

Drima Pardo de Carugati por su parte dice:

“Su narrativa era su forma de denuncia. La mayor parte de su obra se centró en la condición existencial de mujeres de estrato humilde, “víctimas de degradaciones”, “mujeres saciadas de ingratitudes”, “heroicas y pobres”, “madre y padre de sus hijos”, “tan pobres que ni siquiera sueños tuvieron”.

Hay una lucha justa, por tanto, que ella comenzó hace mucho tiempo y que pide que la continuemos.

Su literatura no es una literatura de denuncia como las que leímos en la década del 70; es más densa pues plantea la necesidad de cambios culturales, sociales, económicos que devienen tanto de estructuras políticas, consecuencia de un modelo de estado y sociedad obsoletos, como la de actitudes y valoraciones tradicionales heredadas por los miembros de la sociedad tanto rural como urbana.

Mientras haya mujeres humilladas como Maia, Melina, Arminda o resignadas a su suerte como Úrsula, Maia, y Ceci-

lia, o violadas como Cayetana, Manuela, María y Severina, abusadas y abandonadas como Clitemnestra.

Mientras la pobreza cebada en la ignorancia educativa y sanitaria, alimentada por la anomia, no sea superada, los cuentos de Josefina Plá serán mucho más que su perfecta prosa y su impecable estructura literaria porque sus personajes se proyectarán desde las letras de cada uno de sus cuentos hacia la sociedad de la que el lector forma parte pidiendo y demandando justicia.

“En la cuentística de Plá -dice Bordoli Dolci- el contexto socio-cultural es pivote esencia. El medio circundante actúa poderosamente-en cierta forma condiciona el diseño del relato-y a la vez, fija los vínculos de relación y de enajenación entre el creador y la realidad de donde este extrae los materiales con que forja las distintas ficciones”.

Las mujeres de los cuentos de Josefina Plá forman parte de un legado.

Un gran legado literario con hondo contenido social. Ante ese legado no podemos ser indiferentes, en tanto seamos miembros de este país en que nacimos y al que ella, Josefina, eligió por opción y por amor.

EL NUEVO CANCIONERO
PARAGUAYO, CANTO QUE
ANUNCIABA A LA PRIMAVERA

NERY PEÑA



Durante la brutal y cobarde represión que se abatió sobre nuestros compatriotas durante la vesánica dictadura stronista, nace como bálsamo para las heridas el Nuevo Cancionero Paraguayo, como un grito de esperanza.

“Nuestro país atraviesa, sin duda, una de las crisis más severas en su historia independiente. Lo viejo por morir no termina de morir y lo nuevo por nacer no termina de nacer”, expresaba José Antonio Galeano. “En este contexto de crisis generalizada parece oportuno arrojar unas puntas de ideas sobre la función del arte en general y, en particular, de la música en el devenir de la historia desde una perspectiva actual”. Cada vez que la radio era clausurada, interferida, atacada y hasta clausurada, el propio José Antonio Galeano, integrante del Grupo Sembrador con su compañero Jorge Garbett, junto a juglares y otros artistas, entonaban: “Canto de siempre, con savias nuevas, tierra mojada, sol tropical, Patria querida, somos tus voces, somos palabra, somos verdad. Radio Ñandutí y su audiencia, como el canto, como la Patria, ZP14 es canto y patria en tiempo nuevo”.

El Nuevo Cancionero es un símbolo de lucha y resistencia.

Maneco Galeano, periodista del *Diario Hoy*, que también llegó a colaborar con Ñandutí en varias transmisiones, entre ellas la del Roland Garros, también dejó su huella en esta lucha contra el tiranosaurio.

Sigue relatando José Antonio Galeano: En los “Festivales de Música Nueva” de finales de los años ‘60, en la antigua “Sala de las Américas” del Centro Cultural Paraguayo Americano y en el restaurante “La guarida del matrero” de Santi Medina, que quedaba sobre José Félix Bogado y Felicidad, lugar obligado de las peñas --cuyo nombre es una clara alusión a la influencia de la música popular argentina en ese momento-- entre 1970 y 1971, surgió una generación de creadores --músicos, poetas y letristas-- que después serían agrupados como cultores del “nuevo cancionero popular paraguayo”. En ese lugar debutaron “Los Ñandutíes de Itauguá”, los hermanos Carlos y Jorge Pettengill, que más tarde se llamarían “Grupo Vocal Dos”. Los nombres de Maneco Galeano, Carlos Noguera y Mito Sequera, con la colaboración de excelentes eruditos como Gordon Campbell y Carlos Schwartzmann, entre los músicos, a los cuales seguirían Jorge Krauch y Jorge Garbett, entre otros, y Juan Manuel Marcos y Emilio Pérez Chaves, entre los poetas, abordarían temas vinculados a la condición humana desde una perspectiva novedosa y clara, e inequívocamente libertaria y, por ello mismo, crítica y subversiva en el más lato sentido del término. Entre los intérpretes, los mismos músicos ya citados, *Sembrador* y *Juglares*, y solistas como Ani Ashwell, Paula Mann, Oscar Gómez y Marcos Brizuela ayudaron a la difusión, en los ‘70, de esta corriente, década en la que fueron editadas en Buenos Aires las primeras composiciones del movimiento, como “Despertar”, con letra y música de Maneco Galeano, y “A la Residenta”, con letra de Juan Manuel Marcos y música de Carlos Noguera.

Juan Manuel Marcos fue el principal ideólogo e impulsor

de las cinco iniciativas que consolidaron el movimiento en los años setenta:

1. Afianzar una sólida alianza entre los grupos artísticos de vanguardia de Asunción y los elencos populares del interior empleando el idioma guaraní, a partir del montaje teatral *Ñandejara Rekove* (1972), en coautoría con Antonio Pecci, con música de Mito Sequera, estrenado durante la Semana Santa por el Teatro Popular de Vanguardia de Asunción y el Elenco Popular de Teatro “La Merced” de Areguá, representado con enorme éxito, a pesar de la severa represión policial, ante un público genuinamente popular, en todo el Departamento Central.

2. Articular las nuevas creaciones, dispersas en peñas y actos estudiantiles improvisados, en una propuesta estética concreta, el montaje *López* (1973), con texto y poemas de Marcos y música de Maneco Galeano, Noguera y Sequera, con la actuación de Amambay Cardozo Ocampo, José Antonio Galeano y otros, que se presentó con enorme éxito de público en dos temporadas en el salón cultural de la Embajada Argentina (durante la Presidencia de Héctor Cámpora)--único refugio de la censura.

3. Trazar además una tercera articulación, la de la música tradicional con la nueva, mediante un ciclo de seis meses de recitales realizados en templos de Asunción, bajo el patrocinio de monseñor Ismael Rolón: la Catedral Metropolitana, el San José, la Capilla Teresiana, el San Roque, San Francisco y el Cristo Rey. En este ciclo se encontraron figuras clásicas como Alejandro Cubilla y su Banda Koygua, Eladio Martínez, Mauricio Cardozo Ocampo y su orquesta Perurimá, Lorenzo Leguizamón, Julián Rejala, y Cristino Báez Monges, con los nuevos intérpretes como el grupo *Las Voces Nuevas* de Carlos Schwartzmann, el trío *Los Troveros de América* de Ulises Ayala, Maneco Galeano, Marcos Brizuela, Alberto Miltos, y Santi Medina.

4. Organizar una base amplia de difusión y comunicación de todas esas actividades, mediante una hábil colaboración con periodistas y ejecutivos como Elsa Troche de ABC Color, Pedro Medina Alborn de Canal 9, el semanario universitario *Frente*, el periódico *Sendero*, la revista *Criterio*, las radios Cáritas y Chaco Boreal, numerosos periódicos estudiantiles, e intensas campañas de promoción a través de los centros universitarios. Todas esas actividades fueron capaces de movilizar amplias masas de espectadores activos, como las más de 15.000 personas que acudieron al Festival en Homenaje a Emiliano R. Fernández, organizado por *Frente* y coordinado por Marcos, en el antiguo estadio Comuneros. Otros eventos de magnitud fueron el Concierto por los Damnificados, en enero de 1971, auspiciado por el Consejo Nacional de Beneficencia (CONEB) y organizado por la entonces flamante asociación de poetas y músicos *Joven Alianza*, cuyo secretario general era Marcos, quien condujo el recital, en el Teatro Municipal, donde Maneco estrenó “Soy de la Chacarita”, y el Festival en Homenaje a José Asunción Flores en el Cincuentenario de la Guaranía (1974), también organizado por *Joven Alianza*, en el estadio del Deportivo San José, de la calle Noutz.

5. Extender los contactos artísticos del movimiento más allá de nuestras fronteras, enlazando amistades y colaboraciones con intérpretes y autores como Quilapayún de Chile, Alfredo Zitarrosa de Uruguay, Argentino Luna y Jorge Cafrune de Argentina, símbolo de lo cual fue la solidaridad de 40 años entre la artista popular número uno de América Latina, Mercedes Sosa, y Juan Manuel, a quien la estrella tucumana consideró, expresamente, hasta su muerte su mejor amigo fuera de su país natal. Lo declaró en varias entrevistas periodísticas, en un Festival en el Luna Park de Buenos Aires, al cual Marcos había asistido con Elvio Romero, Edgar Valdés y Obdulio Barthe, y en su última presentación en Asunción,

en el teatro José Asunción Flores, del 207, transmitido íntegro en vivo por el canal 9.

Los jóvenes eran jóvenes pero no débiles. El dictador fue aprendiendo poco a poco que no iban a retroceder, y que la guerra sería larga. Lo comprobó en 1973, en un recital estudiantil en el teatro del Colegio Internacional. Un portavoz del gobierno había advertido a Juan Manuel y Maneco, a los que sin duda consideraba los más peligrosos, que Stroessner estaba muy interesado ese año en el tratado de Itaipú y que no toleraría el menor atisbo de rebeldía contra el proyecto hidroeléctrico. Los amenazó literalmente de muerte. Juan Manuel y Maneco respondieron con la letra más virulenta y la música más turbulenta del nuevo cancionero, que Maneco estrenó con su propia voz esa misma semana en el Internacional. El dictador los torturó pero no los mató. Sabía que hubiera hecho de ellos una bandera más peligrosa que todas las músicas juntas.

La persecución laboral, la difamación soez, la prisión y la tortura, el exilio y la muerte buscaron aplastar el *Nuevo Cancionero*. Fue una guerra muy desigual. El cobarde tirano que se creía dueño del destino del Paraguay usó todas sus armas y su crueldad para acallar a los poetas, los músicos y los artistas populares. En 1989 Maneco ya estaba muerto, y Juan Manuel, exiliado en Los Ángeles. Pero cuando el 3 de febrero el pueblo paraguayo salió a gritar su libertad y a entonar “Canto de esperanza”, se supo por fin quién había ganado la guerra.

Durante los años ochenta, el movimiento alcanzó amplia difusión, mediante iniciativas como el Festival Mandu'ara, de 1982 a 1986, impulsado por Carlos Noguera, con la participación de nuevos creadores, grupos, solistas y actores. Radio Ñandutí le otorgó un espacio muy importante al nuevo canto, constituyendo un valioso frente de lucha.

Según declara Jorge Garbett, en su programa “Mandua'ra”,

radio Ñandutí enarboló esta grabación histórica de Mercedes Sosa con la que se adhirió al Festival en Homenaje a Flores. Aunque su acceso al país estaba prohibido, ella se ingenió para burlar los controles, y remitir a los organizadores la cinta con sus palabras:

“Queridos hermanos paraguayos, la magia de la era electrónica permite que de alguna manera esté yo presente en la celebración de este importantísimo festejo, que no pertenece ya solo al pueblo paraguayo, sino que también es patrimonio de todos los pueblos de Latinoamérica. Es por ello que al celebrar hoy el cincuenta aniversario de la creación de la Guaranía, permítaseme decirlo así, como si fuéramos todos lo que estamos diciendo, todos los amigos de América, no podemos ni debemos dejar de rendirle homenaje a quien fuera su creador: José Asunción Flores. Hablar de su talento, de su hidalguía, de su calidad humana, de su entereza, de su firmeza, podría resultar redundante. Por ello es que le pido que sumemos nuestras voces en los versos de las canciones de José Asunción. Y podría resumir su ideal: “Todas las voces, todas, todas las manos, todas, toda la sangre puede ser canción en el viento. ¡Canta conmigo, canta, Hermano americano, libera tu esperanza con un grito en la voz!” Y ahora, al despedirme, y agradeciendo todo lo que me han dado, les dejo este “Despertar” de mi querido amigo Maneco”, y a continuación cantó la canción del compositor paraguayo.

Dice Garbett: Nosotros teníamos una fotocopidora; Maneco Galeano, Alan Flores y yo frente al Ministerio de Educación; era la única fotocopidora que trabajaba a pérdida; recuerdo que estábamos juntos cuando recibimos un sobre cerrado. “Juan Manuel, Maneco y yo revisamos el paquete, y encontramos que decía: VIVA EL PARAGUAY, VIVA LA GUARANIA; firmaba Mercedes Sosa. Fuimos a traer el grabador de casa para escuchar la cinta riel, todos emocionados; esperábamos escuchar que cantara *India* u otro tema

clásico, y de repente escuchamos *Despertar*. Eso fue un jolgorio, entre llantos comenzamos a abrazarnos, y a gritar de alegría. Maneco estaba tan feliz y la gente que entraba no entendía nada. Esta es la mejor versión de *Despertar*. Mercedes la realizó con el arpista Amadeo Monges, que estaba en Buenos Aires, y Oscar Cardozo Ocampo. Tiene una calidez increíble”.

Juan Manuel Marcos recuerda de sus años de exilio: “El Doctor Carlos Álvarez, hermano de mi madre, héroe de la Sanidad Militar en la Guerra del Chaco, le llevaba a Humberto poemas míos, y le decía: “tomá, leélos, Rubín”.Humberto lo hacía, a sabiendas de que eran expresiones de un poeta exiliado.En el año del cierre de la radio yo presentaba mi novela *El invierno de Gunter*.Se presentó en El Lector de San Martín. En vez de pedir que un escritor la presentase, se lo solicité al grupo *Sembrador*, cuyo canto testimonial iluminaba la noche de la dictadura. Le dediqué el lanzamiento a Alfredo Seiferheld, quien a pesar de su avanzada enfermedad estuvo presente, y a Rafael Saguier, que se encontraba preso, en la persona de su hermano Tito, quien nos acompañó en primera fila. *Sembrador* siempre estuvo presente en la solidaridad con Ñandutí. Ahora, en este nuevo tiempo, me emocionó entregarle el diploma y la medalla de Profesor Honorario en Comunicaciones de la Universidad del Norte a Humberto Rubín, de parte de nuestra carrera de Periodismo”.

Las canciones más importantes del Nuevo Cancionero son:

De Maneco Galeano: *Despertar*, *Para un rostro labrador*, *Soy de la Chacarita*, *San si Juan no que sí*, *Dos trocitos de madera*, *La Chuchi*, *El ejecutivo*, *Tomás té canasta*, *Pinasco*, *José Trombón y Poncho de 60 listas* (letra y música del compositor); *Independencia o Muerte*, y *El agua será nuestra* (letra de Juan Manuel Marcos); *Cigarra*, *tonta cigarra* (letra de José Luis Appleyard), y *Donde la Guaranía crece* (letra de Augusto Roa Bastos).

De Carlos Noguera: *Viva* (Premio Nacional de Música del Congreso de la Nación), *Canto de esperanza*, *Canción de mi tiempo*, *Juan el joven juglar*, y *Mujer latinoamericana* (letra y música del compositor); *A La Residenta*, *Canto a Alberdi*, *Hazme un sitio a tu lado*, *Por encima de los océanos*, *Una antigua sangre*, *Te llevaré conmigo*, *Elegía a René Dávalos*, y *Balada para Julio Cortázar* (letra de Juan Manuel Marcos); *Guitarra de sembradores* y *Color del alba* (con letra de Elvio Romero); *Víctor libre* (letra en coautoría con Maneco Galeano), y *Viaje hacia la nostalgia* (letra de Emilio Pérez Chaves).

De Mito Sequera: *Preguntas de niño*, *Coplas americanas*, *Distancia*, y *Solymer* (todas con letra de Juan Manuel Marcos); *Padrenuestro*, y *El Sermón de la Montaña* (letra en guaraní sobre el texto bíblico, adaptada por Juan Manuel Marcos).

De Jorge Garbett: *Te quiero* (letra de Mario Benedetti), *Qué felicidad* (letra de Luis María Martínez), *Ceferino Zarza, compañero* (letra de Maneco Galeano), *El monte y el río* (letra de Pablo Neruda), *Desde sus cuerdas*, y *Para cuando mis manos* (letra de José Antonio Galeano), *Los hombres* (letra de Augusto Roa Bastos), *Madre Coraje* (texto de Bertolt Brecht, versión libre del compositor); y *Recupero la voz* (letra de Juan Manuel Marcos).

Jorge Krauch: *Cantando* (letra de Maneco Galeano), *Epigrama* (letra de Juan Manuel Marcos), *Adónde ha ido el viento* (letra de Luis María Martínez), *Canta un canto nuevo* (letra de José Antonio Galeano).

JOSEFINA PLÁ: CUATRO MOMENTOS DE POESÍA

DAIANE PEREIRA RODRIGUES
UFPR



INTRODUCCIÓN

Josefina Plá nació en 1903 en España, pero se vino a Paraguay aún joven, en 1926, después de haberse casado con el artista paraguayo Julián de la Herrería (pseudónimo de Andrés Campos Cervera). Desde su llegada al país participó activamente de su vida intelectual y cultural colaborando como poeta y periodista en los principales diarios de la época.

En 1934 la pareja va a España, período en que Josefina sigue colaborando en los diarios paraguayos. Con la temprana muerte del marido, en plena Guerra Civil, Josefina vuelve sola a Paraguay en 1938. Viuda en un país extranjero, empieza una intensa labor intelectual y artística. Es en esta época que Plá inicia el movimiento de renovación de las estéticas literarias y artísticas del país, encabezando el grupo *Vy'a raity* y el Grupo Arte Nuevo, fundamentales para el despliegue de la Modernidad en poesía y en artes plásticas respectivamente.

Sin embargo, la trayectoria de Josefina Plá no termina en su colaboración y liderazgo en los procesos renovadores del arte y

de la poesía. Además de poeta y artista plástica, también cultivó el género ensayístico, escribiendo sobre literatura, artes, historia, cultura, sociedad, entre otros temas, dedicándose también al cuento, a la novela y al teatro. Aparte de la variedad genérica y temática, son muchos los años productivos de la poeta, una vez que escribe prácticamente hasta su muerte, en 1999. Por esa razón es difícil analizar las características y estéticas de su obra, porque su escritura pasa por muchas generaciones y momentos históricos y literarios a lo largo de su vida.

Considerando estas características de la obra de Josefina Plá y también las particularidades de la literatura paraguaya en el contexto de la literatura mundial —que contextualizaremos más adelante en la primera parte de este trabajo— propusimos un análisis de sus poemas con el objetivo de identificar características que posibilitaran contextualizarlos dentro de una generación, escuela, poética, o estilo, no para caracterizarlos sino más bien para entender el desarrollo de su obra. Así, llegamos a cuatro momentos principales identificados por su forma, su temática, su expresión e incluso por la biografía de la poeta, cuando esta parece producir cambios significativos en su expresión.

LA LITERATURA PARAGUAYA ANTES DE JOSEFINA PLÁ

En Paraguay la mayoría de los estudios sobre poesía se dan en el marco de una historia de la literatura, con un método generacional que tiene la particularidad de citar exhaustivamente títulos y autores de cada período destacado, como se puede observar en PLÁ (1974); RODRIGUEZ ALCALÁ (1970); COLMÁN LLANO y ROLDÁN MARTÍNEZ (2010). Para la narrativa, sin embargo, no se puede determinar una tradición como se hace para la poesía, conforme resaltó Augusto Roa

Bastos. Pero aun en la poesía el país tiene un desarrollo literario bastante singular.

Para explicar esa singularidad hay consenso entre los críticos literarios que se dedican a la literatura paraguaya. Walter Wey lo explica muy bien en su libro *Literatura paraguaya: historia de una incógnita* y también Josefina Plá en su introducción al opúsculo *Literatura Paraguaya en el siglo XX*. Ambos mencionan dos motivos fundamentales para las particularidades de la literatura paraguaya, que muchas veces posee un desarrollo tardío para algunas formas estéticas. Son ellos una razón geográfica y otra histórica: primero la posición mediterránea del país, que, sin tener salida al mar y sin ser punto importante de paso para el cumplimiento de los intereses extranjeros, acabó aislado. En el artículo mencionado, Josefina Plá afirma: “Esa mediterraneidad, y su consecuencia, el aislamiento, hicieron que las corrientes literarias exteriores llegasen en forma precaria y desarticulada”; y, en segundo lugar, la Guerra de la Triple Alianza, que masacró al país exterminando a tres cuartas partes de su población, dejándolo en un obscurantismo literario, intelectual, social, e incluso vital por muchos años —aún hoy son notables los efectos de la Guerra Grande en el país. La primera generación literaria visible tras la Guerra (Generación del 900) tiene más bien la intención de recuperar la imagen del país como nación, valorando sus héroes y su paisaje natural. Hay que destacar, sin embargo, a Rafael Barrett, que en esa misma época hace una literatura de denuncia y compromiso social que escapa al romanticismo nacionalista característico de esta generación.

En la década posterior merece destaque la producción divulgada en la revista *Crónica*, que en palabras de Josefina Plá, es donde “surge el primer grupo lírico con perfiles generacionales, aunque estos quizás configuran más una actitud emotiva que un esquema intelectual”. Plá cree que el grupo de estética modernista no alcanza plenitud expresiva, porque sus

principales componentes desaparecen del ámbito literario para dedicarse a otras cosas.

La década del '20 está marcada por la revista *Juventud* que recoge el temple modernista de la década anterior y la producción posmodernista. Se destacan poetas como Heriberto Fernández, Hérib Campos Cervera y Josefina Plá.

A mediados de los años '30 tiene inicio el proceso de renovación literaria que culminará en la década posterior. Es solamente en los años '40, y en eso los historiadores de la literatura están de acuerdo, que se inicia una producción con conciencia generacional y literaria. Es en este momento que hay una renovación de las tendencias estéticas hacia la Modernidad, impulsado por Josefina Plá y Hérib Campos Cervera en el Grupo Vy'a raity.

Las particularidades del proceso de modernización de la poesía paraguaya a partir de esta década las veremos en la siguiente sección, en donde empezaremos a analizar la obra poética de Josefina Plá.

CUATRO MOMENTOS DE POESÍA

En un importante artículo en el que Fernández (2009) rescata autores tradicionalmente olvidados por la crítica literaria del Paraguay, él llama la atención para un equívoco común en los estudios de la poesía del país. Dice respecto a la afirmación de que la poesía vanguardista empieza a manifestarse en la década del 30. Para Fernández, la poesía nueva en Paraguay no pasa por una estética vanguardista:

Al promediar los años 30, paralelamente, Campos Cervera y Josefina Plá dan un giro acusado en su expresión poética, dando lugar al inicio de la llamada “poesía nueva” del Paraguay, a menudo confundida en los manuales de literatura con el vanguardismo.

En efecto, tanto en la poesía de Josefina Plá como en la de

Campos Cervera hay, en ese momento, un tránsito del posmodernismo a la modernidad poética, a la “poesía nueva”. Un tránsito que deja al margen la experiencia de los movimientos vanguardistas históricos. (FERNÁNDEZ, op.cit.)

Eso porque, aunque la noticia de las vanguardias hayan llegado tempranamente en el Paraguay, no había una estética bien articulada para que se justificara una ruptura radical. Las primeras colaboraciones de Josefina Plá en la revista Juventud, por ejemplo, tienen rasgos similares al modernismo y posmodernismo, según comenta Fernández en artículo posterior (2010), pero ya presentan características singulares que anticipan la llamada poesía nueva pero en las cuales no hay indicio de la experiencia vanguardista. Es posible que Josefina Plá haya tenido contacto con las vanguardias pero no habrá encontrado ambiente para desarrollarla en su obra y además no habría tenido mayor identificación personal con las estéticas de ruptura, conforme se puede pensar de acuerdo con su análisis de las vanguardias brasileñas, en donde afirma:

Como sucede en casi todo movimiento como este, más o menos extenso, de renovación y superación de formas artísticas, en el modernismo brasileño hubo muchos llamados pero pocos escogidos. El amor de la novedad, consustancial a la juventud, el anarquismo intelectual, cuando no la iconoplastia propia de los verdes años, el exhibicionismo, se arremolinaban en torno del nuevo decálogo y dieron como resultado un gran volumen de producción, la mayor parte del cual lo constituía poesía muerta nonata, esa poesía que en todo movimiento novador capta lo extremo, los relieves formales, sin captar el latido placentario de profunda urgencia humana y social a que obedece y que determina la trasmutación de la forma. El inevitable bagazo de toda zafra literaria. (Plá, 1952)

Es con esa *transición* de la poesía posmodernista a la poesía nueva que iniciamos nuestro primer momento poético en la obra de Josefina Plá. Los primeros rasgos de moderni-

dad, conforme ya se ha mencionado, empiezan aún en la fase posmodernista. Veamos:

SOY

*Carne transida, opaco ventanal de tristeza,
agua que huye del cielo en perpetuo temblor;
vaso que no ha sabido colmarse de pureza
ni abrirse ancho a los negros raudales del horror.*

*¡Ojos que no sirvieron para mirar la muerte,
boca que no ha rendido su gran beso de amor!
Manos como dos alas heridas: ¡diestra inerte
que no consigue alzarse a zona de fulgor!*

*Planta errátil e incierta, cobarde ante el abrojo,
reacia al duro viaje, esquiva al culto fiel;
¡rodillas que el placer no hincó ante su altar rojo,
mas que el remordimiento no ha logrado vencer!*

*Garganta temerosa del entrañable grito
que desnuda la carne del último dolor:
¡lengua que es como piedra al dulzor infinito
de la verdad postrera dormida en la pasión!*

*Haz de inútiles rosas, agostándose en sombra,
pozo oculto que nunca abrevó una gran sed;
prado que no ha podido amansarse en alfombra,
¡pedazo de la muerte, que no se sabe ver!*

Este poema fue publicado en el mismo año en que Josefina Plá viaja a España acompañada de su marido, y hace parte de su primer libro, de poemas posmodernistas: *El precio de los sueños*. Sin embargo, ya presenta una intensidad, una carga

anímica y una estética singulares, que ya anticipan la nueva poesía.

Con el retorno de Josefina Plá al Paraguay, hay una serie de poemas que se relaciona directamente con su biografía. La muerte del marido la afectó mucho y eso queda explícito en gran parte de los poemas escritos a partir de 1938. Por esa razón clasificamos un nuevo momento en la poesía de la escritora, que llamamos de *poemas de viudez*. Estos poemas se caracterizan por la entrañable nostalgia y angustia por la ausencia del marido, son de una particular expresividad, veamos un ejemplo:

IMPOSIBLE

*Vaciarme de paisajes, olvidarme caminos,
reedificar el arco de tu desnudo día.
Borrar tus ojos, sendas de mi llagado sueño,
y enfriar en mi sangre tus dos terribles manos.*

*(...La estatua que he vaciado en soledad, volverla
raíz y musgo en tierra, canto y ala en el aire).*

*...O en la antípoda lluvia de mi aherrojado llanto,
hacer cantar el muerto pájaro de tu beso.
Tornar a las cenizas las flechas de la llama,
reenhebrar en las venas el hilo del suspiro.*

*Y del dolor crecido, monstruo y criatura mía,
hacer de nuevo aquella sonrisa que en tus labios
me bautizaba tuya, con el nombre más mío.*

Esta fase durará más o menos hasta la publicación de *La raíz y la aurora* en 1960. El siguiente momento se inicia con la formalización de una nueva estética y mayor conciencia de

una poesía nueva en los años 40' con el grupo Vy'a raity, encabezado por Josefina y su sobrino Hérib Campos Cervera. Roa Bastos, en artículo de 1943, discurre sobre la participación de estos poetas en el proceso de renovación poética:

Hérib Campos Cervera y Josefina Plá inician el movimiento actual. Pertenecen al tiempo violento de la angustia. En la altísima tensión de sus moldes intelectuales, la emoción resuena como un gemido sepultado cuya sonoridad acaba por impregnar todo el canto. En ellos la sensibilidad coincide con el tiempo histórico. Esto les permite interpretar en su poesía de fina aleación emotivo-racional, no elaborada como podría suponerse, sino espontánea y urgente, el grito multitudinario de la sangre que siente el acecho de la muerte (...) su ensimismamiento lírico tiene la voz plena y entera de los estremecimientos y de los sordos mutismos colectivos, realizado por su verdad y profundidad, la significación ecuménica de toda lírica profunda y verdadera.

En entrevista con Marilyn Godoy, Josefina Plá da su testimonio sobre el Grupo Vy'a Raity, afirma que fue el nombre que se dio al punto de reunión de los interesados en el proceso renovador, principalmente de la poesía, anticipando la modernidad que se daría en las artes plásticas a partir del movimiento del Grupo Arte Nuevo, en el que ella también intervino.

Según Miguel Ángel Fernández, la poesía nueva es una poesía posvanguardista. Pasado el movimiento de ruptura, son incorporadas algunas características de la vanguardia, pero ya no con la intención de romper con nada: en la forma hay un retorno al clásico soneto petrarquiano, pero la sintaxis y la semántica ya son resultados de la experiencia vanguardista, por lo que hay muchas metáforas e imágenes visionarias, y una inversión de la sintaxis, además de una puntuación más libre. Véase en el poema a seguir:

TRÓPICO

*Amargas lunas mates de estero hechizan, muertas,
noches de frutos altos y de táticos vuelos.
Ríos de cocodrilos y de tortugas lentas
descaman las estrellas de un calcinado cielo.*

*En urgencia arterial, por roja tierra tibia
discurre el agua madre de las inundaciones,
mientras corolas túrgidas como sexos encienden
la lámpara votiva de las insolaciones.*

*Carnívoros estambres, piedras que encierran astros;
troncos que se hacen nudo mortal bajo agua quieta;
peces de aguda voz, aves de mudos rastros.*

*La Cruz del Sur, guardiana de sus misterios arde,
cual cifrando en su acorde de siderales neones
la música del mundo en su primera tarde.*

En ensayo de 1943, que es casi un manifiesto, Roa Bastos caracteriza la poesía nueva sin definirla:

Es esta la única forma posible de comprender la poesía nueva: intuyéndola, no pensándola. Lo dice Josefina Plá: "[...] La [poesía] nueva no expresa, sugiere... Es imposible, pues, verter en los moldes-palabras, giros, imágenes de la poesía de ayer. Esta es concepto. La nueva es intuición [...]"

Y sigue:

Como lo dice Josefina Plá: "El objeto de la poesía no es trasuntar la realidad, sino acrecer sus fronteras. No es un espejo. Es una antorcha. La poesía empieza donde lo real termina, y su misión es crear nuevas realidades. Harto se concibe que para el poeta moderno, lo irreal no es lo que "no tiene" existencia absoluta, sino sencillamente "lo que no

la tiene todavía": lo no real poético es lo real no emergido [...]"

Más adelante Roa explica el concepto de metáfora usado en la poesía nueva, como superación de la identidad que hay entre el objeto y su representación. Dice "No interesa en la metáfora que lo metaforizado conserve un aire familiar con su objeto, lo que interesa es que la metáfora lleve en sí misma encapsulados objeto y sujeto, es decir, que sea idéntica a sí misma". La intención de la metáfora es ir más allá de la naturaleza, es "huida, evasión, liberación".

Hay que aclarar que el exceso de citas se debe a la intención de entender qué es la poesía nueva, siempre mencionada pero nunca debidamente analizada en la mayoría de los ensayos y artículos sobre literatura paraguaya.

En los últimos años de vida, Plá escribió poemas que ya no tienen compromiso aparente con una estética o poética particulares, sino una temática común que anticipa la muerte de la poeta y hace una especie de balance de su vida. Estos poemas permanecen inéditos en volumen. A este momento de la poesía de Josefina llamamos *últimos poemas*, del que reproducimos el siguiente poema:

BIOGRAFÍA

*Yo no soy la que escribe estos poemas
Yo no soy la que dijo —hace ya tanto tiempo—
otros poemas
y mató otros
como se mata al cómplice indiscreto
Yo no he sido mis lágrimas de adentro
ni mis risas de afuera*

*Yo soy la que no estuve en tantos sitios
La de la huella mínima y sin eco*

*La que no se bañó en el lago alpino
ni besó la cabeza del tigre
La que no se entregó
en el pensamiento
al hombre más hermoso
supo el ocre del héroe invicto
o el más feroz bandido
Yo soy todas las cosas que no fui
las que no pudo ser
o ser no quise
hasta que para la opción fue tarde
La que no me dejaron ser
soñé en ser
Viví los años no viví mi vida
Y me hallo en los umbrales del olvido
sin saber
el forro de mis años
el sedimento oscuro de mis días
No naufragué en las islas de Circe
ni conversé con los genios de la selva
ni con los ambiguos inquilinos del río
Yo soy total intacta y virgen
la que no pudo ser
No fue mi culpa
Alguien me debe esa vida la mía que no tuve
Y esta es mi biografía
de una vida sin dueño
y que será mi único vestido*

CONCLUSIONES

Hemos intentado entender la poesía de Josefina Plá a través de cuatro momentos que designamos poesía de transición, poesía de viudez, poesía nueva y últimos poemas. Hay que tener en

cuenta que esa división no tiene parámetros bien definidos y por lo tanto no pretende crear categorías de análisis sino proponer un entendimiento de la obra de la poeta de una manera menos dispersa, ya que esta perdura por muchos años y es bastante abundante. Véase que dos de nuestros momentos llevan en consideración una posible poética que habría que definir mejor, la de la poesía nueva, en los términos del mencionado artículo de Roa Bastos. Los otros dos momentos son temáticos y mucho tienen que ver con la vida de la escritora, un momento de duelo y un momento de madurez y cercanía de la muerte. Como son parámetros distintos, seguramente hay poemas de un momento que pertenecen también a otro, es decir, hay poemas de viudez que pueden perfectamente ser analizados dentro de la estética de la poesía nueva, que estará presente en toda la obra de Plá, exceptuando quizás sus últimos poemas.

REFERENCIAS

COLMÁN LLANO, Rodrigo y ROLDÁN MARTÍNEZ, Ignacio. Historia de la literatura desde 1920 hasta hoy. En: Varios autores. *Historia cultural del Paraguay 2ª parte*. Colección La gran historia del Paraguay 17. Asunción: El lector; ABC color, 2010.

FERNÁNDEZ, Miguel Ángel. “Omisiones, ocultaciones y equívocos en la historia de la literatura paraguaya”. En: NOLASCO, Paulo (org). *Literatura e prácticas culturales*. UFGD: Dourados, 2009.

_____. “Vanguardismo, posvanguardismo y modernidad en la poesía paraguaya”. *Scriptura*. Universidad de Lleida: Lleida, 2010.

GODOY, Marylin. *Josefina Plá*. Asunción: Don Bosco, 1999.

PLÁ, Josefina. *Poesías completas*. Edición de Miguel Ángel Fernández. Asunción, El Lector, 1996.

_____. *Literatura paraguaya del siglo XX*. Asunción: Comuneros, 1976.

_____. *Catorce Poemas, dos manuscritos*. Edición del centenario. XXIII Simposio internacional de literatura, Instituto literario y cultural hispánico. Asunción, 2003.

_____. Interpretando al Brasil. Brasil y sus poetas III. La tribuna, Domingo 13 de julio de 1952. Asunción.

ROA BASTOS, Augusto. "La poesía actual en el Paraguay", 1945. En: _____. *Poesías reunidas*. Edición de Miguel Ángel Fernández. El lector: Asunción, 1995 (disponible también en: http://www.portalguarani.com/obras_autores_detalle.php?id_obras=13758).

ROA BASTOS, Augusto. "Sobre el sentido ascético de la poesía nueva", 1943. En: _____. *Poesías reunidas*. Edición de Miguel Ángel Fernández. El lector: Asunción, 1995 (disponible también en

http://www.portalguarani.com/obras_autores_detalle.php?id_obras=1604).

WEY, Walter. *La poesía paraguaya. Historia de una incógnita*. Montevideo, 1951.

ALEILTON FONSECA: UN RÍO EN LOS SUEÑOS

ALAIN SAINT-SÄENS



El poeta francés Alphonse de Lamartine escribe, con metáforas fluviales, en su famoso poema, *El lago*:
‘El hombre no tiene puerto, el tiempo no tiene orilla, corre, y pasamos.’¹

El poeta argentino Jorge Luis Borges, en su *Arte poética*, plantea espacialmente las dos partes de la ecuación fundamental en la vida del ser humano que son el tiempo y el agua:

‘Mirar el río hecho de tiempo y agua
y recordar que el tiempo es otro río,
saber que nos perdemos como el río
y que los rostros pasan como el agua.’

En cuatro versos de su famoso y precioso poema, *Río Rojo*, la poetisa brasileña Cora Coralina, por su parte, resume la relación al agua del tiempo de una vida, desde la concepción hasta la vejez, con la poesía al origen:

‘Río Rojo, líquido amniótico
donde el feto creció de mi poesía,
hecha de piedras y cascajos.
Agua lustral que bautizó de nuevo mis cabellos blancos.’²
Cuanto más entonces puede escribir el poeta brasileño

Aleilton Fonseca, en un poema que teoriza su aproximación personal a la poesía:

‘La poesía: el rostro en el agua;
el poema, su inconstante
apariencia, forma mutante,
en recurrencia, minúsculas
mudanzas en continua
reacción.’³

Pues, si no se puede separar la poesía del río, tampoco se puede explicar ni definir lo que es el río sin la poesía, según Jean-Marc Pinet,⁴ quien cita al filósofo alemán Martín Heidegger analizando el sentido profundo del río Rin en *Los himnos de Hölderlin*:

‘Es la razón por la cual el poeta no solamente puede, pero debe alternativamente hablar del río y el destino; así, no sobreentendiendo el río como imagen encargada de sensibilizar, ni el destino como concepto abstracto que le corresponde. Con los dos, piensa en una única y misma cosa. El río Rin es un destino, y el destino ocurre solamente en la historia de este río. Todo intento por escoger entre imagen y concepto faltaría necesariamente a la verdad poética.’⁵

Heráclito ya en sus *Fragmentos* nos advertía: ‘No se puede bañar dos veces en el mismo río.’ Aunque el río puede parecer el mismo a los hombres, ‘para los que entran en los mismos ríos, otras y siempre otras son las aguas que se escurren,’⁶ añadía el filósofo griego. El poeta paraguayo Jacobo Rauskin, a pesar de sus dudas, comparte la misma idea a propósito de su ‘viejo río’:

‘No sé si nuestro río es el de Heráclito.
El tiempo que lo ensucia y que lo limpia,
pasa muy lentamente. ¡Es tan apático!’⁷

Otro poeta paraguayo Francisco Pérez Maricevich lo confirma, expresándose con imagen de indio en su poema, ‘Ciertamente’:

‘Nadie puede volver al mismo sitio.

Una vez

la flecha disparada,

el arco desbarata su cordel.

Ya no es.’⁸

Aleilton Fonseca, poeta ciertamente sabio, no se atreve a impedir el camino de las aguas; en su poema, ‘Un río en los ojos,’ cuya importancia es cuanto más realizada por el hecho de que da su título al poemario, se pregunta:

‘¿Puede un hombre contener un río?

Algunos lo contienen.

Yo lo dejo fluir.

Y no para de renacer

dentro de mí.’⁹

Así lo hacía el abuelo del chico narrador en el cuento de Aleilton Fonseca, ‘El abuelo y el río’: ‘El abuelo respetaba el río, pasaba horas contemplando sus aguas pasajeras, fumando su cigarillo.’¹⁰ Sin embargo, el respeto debe valer para las dos partes, el hombre y el río. El abuelo no duda a retar a su oponente, el río, cuando este pone en peligro su trabajo: ‘– ¡Respétame, río diablo! – refunfuñaba, cuando el nivel de las aguas amenazaba adelantarse aún más.’¹¹ En la lucha de la vida y por la vida, el hombre y el río no pueden ser separados: ‘Eran el abuelo y el río, en esta lucha.’¹² Como lo escribe Rita Aparecida Coêlho Santos, en su ensayo, ‘El cuento de Aleilton Fonseca: La permanencia del narrador’:

‘La tentativa del abuelo de alterar la orilla del río representa su lucha contra el curso de agua, la corriente de vida y también de muerte (...) Muerto serenamente, el abuelo no necesitaba más luchar contra el río, porque el ciclo se había completado.’¹³

Pues, sabe bien el poeta de Bahía, Aleilton Fonseca, que el hombre no solamente mira el río y lucha en contra de él, el hombre *es* río, y su camino hasta la muerte, hecho de

altas y bajas, lo que definimos como su ‘vida,’ es ‘un río de dudas,’ como lo dice Epifanio, personaje en el cuento de Aleilton Fonseca, ‘Para siempre.’¹⁴ Lo sentencia, además, la poetisa argentina-paraguaya Ester de Izaguirre en su poema, ‘Río Paraguay,’ de una manera que se quiere definitiva:

‘Nadie vuelve al origen
no hay regreso.’¹⁵

La vida de un hombre ciertamente es similar al descenso del río, como nos lo recuerda el poeta paraguayo Rubén Bareiro Saguier en su poema, *Ladera*:

‘Como un río en desmadre
va buscando la orilla
donde posar
la sien atardecida
-el temporal nevado-
donde acostar, segura,
la herida irrestañable
de sus resurrecciones.’¹⁶

De igual modo, Aleilton Fonseca en su poema ‘Sondaje,’ lo manifiesta a través de su poesía:

‘En el ejercicio de la palabra
resucito de mis naufragios
y construyo nuevos barcos.’¹⁷

Nadie ha definido mejor que el poeta brasileño Carlos Brunno Silva Barbosa, en su poema, ‘Si el río Paraíba del Sur fallase,’ la simbiosis del río con el hombre:

‘(...) Estoy dentro de usted,
pues, soy la fuente que alimenta su sede,
la fuerza que trae la luz al fin del túnel
para iluminar la lámpara de sus ideas.’¹⁸

No dice nada menos el poeta brasileño Mario de Andrade, en su poema, ‘La meditación sobre el Tieté’: ‘(...) río, mi río, de cuyas aguas nací.’¹⁹ En cuanto al poeta norteamericano Tracy

K. Lewis en su poema, 'Dios me hizo fluvial,' él asume plenamente su naturaleza:

'Pleno río me siento
en el traslado
de mis aguas
orilladas de hueso.'²⁰

Y la poetisa argentina-paraguaya Ester de Izaguirre, en 'El poema-río,' de añadir igualmente:

'Mis aguas van sin cauce
por selvas y praderas
de páginas en blanco.'²¹

Las lágrimas son el río que se escapa de las orillas del hombre. Al igual que las aguas, dice el chico llorando la muerte de su abuelo, 'mis lágrimas inundaron el sol...'²² Lo confirma el niño que vela a su madre muy enferma sin perder la esperanza en el cuento *Para siempre*: 'Ella se mejoraría. Sí, y entonces le contaría todo, salvando sus ojos de aquellos naufragios.'²³ En el poema, 'Un río en los ojos,' Aleilton Fonseca aclara el lugar preciso del hombre que el río habita:

'Un río en los ojos
me recorre
en filis salobres,
arroyos dentro de mí.'²⁴

También el poeta de Bahía nos confiesa, en un ensayo sobre el escritor brasileño João Guimarães Rosa:

'Tengo lágrimas a flor de ojos. A través de mis lecturas y mi obra escrita, dejo pasar este río: acepto el dolor y el gozar de la emoción.'²⁵

La mirada de João Guimarães Rosa, en este mismo ensayo, es presentada metafóricamente en términos fluviales:

'Nhô Guimarães tenía la mirada bulliciosa como agua del río acercando piedras (...) Sus ojos contenían filis de aguas alisando piedras.'²⁶

En la novela *Nhô Guimarães*, homenaje de Aleilton

Fonseca al escritor del estado de Minas Gerais,²⁷ la octogeneriana le dice al visitante que llora delante de ella: 'El Señor tiene ese don contado de que le nace un río en los ojos.'²⁸ Además, En un atajo sobrecogedor, Aleilton Fonseca, en otro poema, 'Mozas y garzas,' une el río con los ojos:

'El río sumergía nuestras tardes
y nos venía inundar los ojos.'²⁹

Con su poema, 'Río Tieté,' se sitúa Aleilton Fonseca voluntariamente en la herencia del gran poeta brasileño nacido en San Pablo, Mario de Andrade, su predecesor quien cantó el Tieté en 1945, en una poesía que llegó a representar 'una especie de testamento de su obra.'³⁰ En un homenaje intertextual, Aleilton Fonseca extrae un par de versos del poema de Mario de Andrade que dos veces vuelven ritmando como un leitmotiv el poema largo de Aleilton Fonseca:

'Aguas del Tieté,
¿A dónde me queréis llevar?'³¹

Las consideraciones de Martín Heidegger sobre la unión del río y el destino toman aquí todo su sentido. El destino de un río es echarse en el mar; sin embargo, aunque dice Aleilton Fonseca al Tieté:

'Sigues murmurando marchas
inciertas en cierto destino,'³²
Añade el poeta con tristeza:
'- Tu trazado y tu destino
no se casan con la mar...'³³

Ya lo decía la poetisa española-paraguaya Josefina Plá, en su poema, 'Ser rosa':

'Ser agua no asegura un destino de arroyo
(...) Ser arroyo no augura una muerte de río.'³⁴

Sobre todo, la armonía entre el río y el hombre ahora aparece quebrada. Por sus acciones torcidas, su falta de respeto al río, usándolo como basura, el hombre lo ha condenado a ser no más que un gran cuerpo enfermo y gangrenado:

‘cuerpo ciego de aguas,’ ‘pus demente,’ ‘putrefacto,’ ‘el olor corrompe las narices,’ los términos empleados por Aleilton Fonseca indican un estado avanzado, casi terminal, de enfermedad:

‘Pues ya te van inyectando
más volumen, vida menos:
y en tus venas liquidas
los vicios insanos de los venenos.’³⁵

¡Cuánto más lejos estamos del *Río Rojo* de la compatriota de Aleilton Fonseca, Cora Coralina! Ella, sí, nos describía un río sano, vivo, generoso, que vivía en el aquel entonces en buena amistad con el género humano:

‘Río, santo milagroso.
Patrono que guarda y cuida
la salud de mi gente,
de mi vieja ciudad turbulenta.
Río de lavanderas lavando ropa.
De niños lavándose el cuerpo.
De potes llenándose de agua.’³⁶

El poeta Carlos Brunno Silva Barbosa, en su poema, ‘Si el Río Paraíba del Sur fallase,’ acusa a los hombres de perjudicar no solamente al río pero además dañarse a sí mismos de esta manera. Se queja simbólicamente el Río Paraíba del Sur de haber perdido su belleza, su salud y sus virtudes:

‘Y, gracias a usted, estoy perdiendo mi sonrisa,
mi capacidad de reflejar el cielo azul,
la capacidad de rescatar su humanidad...’³⁷

Más adelante, el río cantado por Carlos Brunno Silva Barbosa implora a los hombres que le retrocedan su aspecto de antes:

‘Vea usted: repare mi pasado limpio,
la pureza de mis aguas antes de su basura,
la basura de las cosas que usted consume,
la basura de las cosas que usted me obligó a consumir.’³⁸

El Río Paraíba del Sur de Carlos Brunno Silva Barbosa acaba diciendo de manera dura y acusadora:

‘¿No ve usted? El retrato de mi contaminación es la tarjeta postal de su decadencia.’³⁹

La muerte del río sentenciaría el fin de la civilización humana. Aleilton Fonseca también es muy conciente de este peligro y ni lo puede imaginar ocurrir. El grito del poeta enfrentándose a la destrucción del Río Tieté se pone doble. Anima primero al río a cometer lo que bien pudiera ser una forma de suicidio ritual en lugar de morirse asesinado:

‘¡Evapora antes que tarde tu ser que será depuesto!’⁴⁰

Mejor efectivamente escoger una muerte digna que dejarse imponer una muerte humillante. Así lo entendieron bien los judíos de Masada quienes se suicidaron todos para escapar a la esclavitud de los romanos de la Legión de Lucio Flavio Silva en el año 74.⁴¹ ¡Ojalá la humanidad pudiera saludar el acto valiente del Río Tieté como lo hicieron los romanos del suicidio ritual de todos sus enemigos!:

‘Cuando allí se toparon con el montón de muertos, no se alegraron, como suele ocurrir con los enemigos, sino que se llenaron de admiración por la valentía de su resolución y por el firme menosprecio de la muerte que tanta gente había demostrado con sus obras.’⁴²

La lágrima única del poeta Mario Andrade (‘Apenas una lágrima, una lágrima’⁴³) no podrá erradicar la mancha de lepra, la ‘mácula,’ con la cual los hombres han ensuciado el río. Solamente las lágrimas del mundo, piensa Aleilton Fonseca, en un triple proceso de atrición, contrición y arrepentimiento, lo pudieran milagrosamente hacer:

‘Hay remedio más perfecto
que solamente una lágrima,
si todos llorasen en tu cama,
lavando tus aguas de mácula.’⁴⁴

En fin y al cabo, no queda más remedio al poeta Aleilton Fonseca que escribir un poema de redención y seguir con su dolor:

‘Te miro y no me ves, así
en vano, cuerpo ciego de agua:
en verso te ahogo en mí,
en ti me ahogo en tristeza.’⁴⁵

El poeta paraguayo Francisco Pérez Maricevich, en su poema, *Intemperie*, resume la misma idea en un solo verso también fluvial:

‘La triste carne triste y sin orillas.’⁴⁶

Inscribiéndose en la tradición de la *Canción ribeirinha* del portugués Paio Soares de Taveirós, fechada a 1148, Aleilton Fonseca, en dos poemas, el ya citado ‘Mozas y garzas’ y ‘Balada de la adolescente,’ hace del río un ‘espacio de encuentro, real o literariamente fingido, entre la persona poética y el objeto de deseo y de alabanza de los trovadores.’⁴⁷ El poeta da paso a la melancolía y la nostalgia del hombre ya maduro que reflexiona sobre su juventud y se inclina hacia sus primeras emociones de adolescente descubriendo a mozas.

¿Quién podrá consolar al poeta Aleilton Fonseca de la pérdida de su amiga de la adolescencia en ‘Balada de la adolescente’? ¿Realmente fue ella llevada por las aguas del río, como lo fueron la esposa de Zé de Zabé y sus dos hijos en el cuento dramático de Aleilton Fonseca, ‘La venganza de Nenzinho’?⁴⁸ ¿Se echó en el río como una nueva joven Lorelei brasileña? O ¿solamente la lloró el río de los ojos del poeta? Es muy posible que el joven Aleilton, demasiado tímido durante su paseo romántico a la orilla del río, haya dejado escapar a la bella de sus sueños. Se pregunta él:

‘¿Por qué he eludido
la propuesta del gesto
que nos salvaría?’⁴⁹

Aleilton Fonseca no sería el primer poeta a cantar su fallo

amoroso de adolescente; el poeta francés Víctor Hugo en su poema melancólico, 'Canción vieja del tiempo joven,' ya recordaba en su tiempo de canas a la muchacha Rose quien había hecho lo posible y más por ser seducida por el joven Víctor, pero sin éxito:

'Que era bella yo solo vi
a salir del bosque silencioso.

¡Bien! ¡Ya ni pensar!' ella resolvió.

De ahí, yo siempre pienso en eso sí.⁵⁰

La jovencita idealizada por Aleilton Fonseca, tal y como cantada en el poema, 'Cantiga de amor,' se quedará para siempre 'flor que se guarda en botón.'⁵¹ Y resurgen en la mente los versos del poeta paraguayo Francisco Pérez Maricevich, en su poema, 'Reflejo':

'Vuelvo a ver
los ojos en el agua
mirándome.

Mejor es no pensar.'⁵²

Como Marcos, el héroe de su cuento, 'Las marcas del fuego,' Aleilton Fonseca es 'el poeta estático en su gesto, recitando eternamente una canción (...) a la amada' desaparecida.⁵³ Aleilton Fonseca, después de tantos años, sigue lamentándose a la orilla emocional del río a través de su poesía, 'sin conseguir apagar el incendio íntimo, el dolor de una enorme pérdida.'⁵⁴ Entiende su dolor el poeta paraguayo Jacobo Rauskin en su poema, 'Canciones del río escondido':

'Despertarán los pájaros,
yo pensaré en el río,
asomará tu ausencia
y no vendrá el olvido.'⁵⁵

A la manera de Chico Buarque de Holanda en su canción, 'La construcción,' Aleilton Fonseca juega y jugla con el texto de sus versos, modificando el sentido; 'días' se cambian en 'noches,' 'ojos' en 'sueños':

‘El río se ahogaba en nuestras noches
y nos venía inundar los sueños.’⁵⁶

Así hace su aparición el sueño, sumamente importante para el poeta, como él lo revela en su poema, ‘Solarium’:

‘Y sueño
porque sin sueño
no hay poesía.’⁵⁷

El silencio también es necesario para que el canto del poeta surja de las aguas del río, como lo indica Aleilton Fonseca en su poema, ‘Canto de Agua Negra’:

‘Si hace silencio en el cortafuego de las sierras,
la voz de un poeta resurgirá de la nada.
(...)

Este río, zambullido en el silencio,
murmura un poema de nostalgia:
tal vez sea la rima en busca del poeta
que adoptó por hacienda la ciudad.’⁵⁸

El poema que nace del silencio en ‘Adopción’ tiene la apariencia y la sustancia del agua, e influye directamente sobre los ojos del poeta que no lo puede apartar sino adoptar:

‘El poema fluye
del silencio inquieto.
¿Cómo no adoptarlo
si hiere mis
ojos?’⁵⁹

Solamente a través del medio de una foto puede Aleilton Fonseca, otra vez cerca del río, suspender el tiempo y las aguas, como lo confiesa el poeta cuentista en su cuento, *El pescador*:

‘Me dejé fotografiar en la orilla de un río, por donde pasaba una canoa (...) Pero nunca embarqué en aquella canoa que navega para siempre estática en mi álbum de viaje.’⁶⁰

Ester de Izaguirre, en su poema, *Río Paraguay*, surge que efectivamente el corriente del río jamás se puede retener:

‘Me detengo en la fiesta de un remanso
me reclaman pañuelos agitados
desde un barco que pasa.’⁶¹

Como Jaú, el primo del narrador, en el cuento, ‘Jaú dos Bois,’ Aleilton Fonseca puede cantar la canción, *Orilla del río*:

‘Soy piloto de barco.
Agua turbia corre
en el canal del río.’⁶²

La movilidad del río se define también por oposición a la inmovilidad de la montaña, como lo explica el novelista brasileño Paulo Coelho, en su novela, *A orillas del Río Piedra me senté y lloré*:

‘[Las montañas] No son como los ríos, que se mueven y transforman el paisaje.

- Sí. Pero ¿por qué no ser como ellas?

- Quizá porque debe de ser terrible el destino de las montañas - respondí -. Están obligadas a contemplar siempre el mismo paisaje.’⁶³

Ojalá pudiera Aleilton Fonseca decir, como su hermano en letras el poeta francés Arthur Rimbaud en su poema emblemático, ‘*El barco ebrio*’: ‘Me dejaron los ríos marchar a donde quise;’⁶⁴ o, como la poetisa francesa del siglo XIX Louise Ackermann, afirmar:

‘Un río me recoge, me lleva, y vierto

Como una vena al corazón de los continentes profundos.’⁶⁵

Así la poetisa argentina-paraguaya Ester Izaguirre, con su poema, ‘Tu nombre,’ bien pudiera elogiar a su compañero poeta brasileño Aleilton Fonseca:

‘Como ese río
que le socava un cauce a las arenas
así tu nombre va
para aflorar a veces un instante
y después continuar hecho de sombras.’⁶⁶

Las palabras de Amidou Ly a propósito del poeta del Senegal Abdoul Amidou Sall y su largo poemario, *Rapsodias fluviales*, corresponden perfectamente también al poeta de Brasil Aleilton Fonseca:

‘Así quizá se explique este apego visceral de Sall a un río, a todos los ríos que encontró en los caminos de sus viajes.’⁶⁷

Pudiera haber escrito el autor brasileño estos versos en prosa de Abdoul Amidou Sall y su relación íntima con el Río Senegal, cuyo nombre derivaría de la expresión en el idioma wólof ‘sunu gaal,’ es decir ‘nuestro canoa’:⁶⁸

‘Soy fuente y desembocadura a la vez (...) Hago confluir todas las aguas de mis ríos, las aguas de todos los ríos hacia mí. A fuerza de pensar en mi río, me volví un río, y reúno en mí las aguas llegadas de todas partes (...) Uno y múltiple, soy singular y plural (...) Soy Río Senegal, surgido de las tierras ancestrales, pero también soy todos los otros ríos.’⁶⁹

Quizá del tiempo del río portador de recuerdos dolorosos, quejas amargadas o esperanzas prometedoras, Aleilton Fonseca, el poeta brasileño residente en Salvador de Bahía auto-denominado ‘Buscador de Sueños,’ alabado por el cuentista conciudadano suyo Aramis Ribeiro Costa,⁷⁰ se pueda escapar con su propia canoa imaginaria⁷¹ o viajar hacia el Río Cururupé, ‘cerne vivo de cantos inmemoriales,’⁷² como lo admite:

‘Viajo a Ilheus, al menos dos veces al año, y voy a bañarme en el Río Cururupé para renovar mi comunión con sus aguas (...) Se llama Río Cururupé (nombre indígena, que significa ‘Río de sangre’) (...) Llevo a toda mi familia allá. Es mi tótem poético.’⁷³

Allá volverá a ponerse en contacto con los espíritus de sus hermanos, los indios tupiniquins exterminados, cuya sangre tiñe para siempre las aguas del río:

‘Aguas de hierro, escondrijos obvios,
sudor y sangre, lamento el velar

de los almas heroicos de sus indios,
hijos de la tierra, pueblo Tupinambá.⁷⁴

Los pies en el agua pondrá Aleilton Fonseca, a la manera del poeta paraguayo Jacobo Rauskin, en su poema *Hojas del Jejuí*:

‘Un río para mojar en él los pies;
(...)

Y bañarse al modo lugareño,
bañando también al caballo y a los niños,
bañando el atardecer sucio en el agua,
bañándonos en el agua del río que somos,
que fuimos y seremos.⁷⁵

Así podrá Aleilton Fonseca meditar los versos inolvidables de la poetisa brasileña Cora Coralina:

‘Río Rojo – mi río.
Río que atravesé un día
hace cien años...
En busca de mi destino.⁷⁶

Y no sería sorprendente que, a final de su vida, Aleilton Fonseca pida, como el personaje del cuento de João Guimarães Rosa, *La tercera orilla del río*, ‘que, en el momento de la muerte, me agarren y me depositen también en una canoíta de nada, en esa agua que no para, de anchas orillas; y yo, río abajo, río afuera, río adentro - el río.⁷⁷



Aleilton Fonseca En El Río Cururupé

1. Ver Alphonse de Lamartine, 'Le lac,' in Jean Orizet, *Anthologie de la poésie française* (Editions Larousse: Paris, 1989), p. 310: 'L'homme n'a point de port, le temps n'a point de rive, Il coule, et nous passons !'
2. Ver Cora Coralina, *Melhores poemas* (Editora Global: São Paulo, 2004), *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais*, 'Rio Vermelho,' p. 319: 'Rio Vermelho, líquido amniótico onde cresceu da minha poesia, o feto, feita de pedras e cascalhos. Água lustral que batizou de novo meus cabelos brancos.'
3. Ver Aleilton Fonseca, *As formas do barro e outros poemas* (EPP Publicações e Publicidade: Salvador, Bahia, 2006), 'Teoria particular (mas nem tanto) do poema – ou poética feita em casa,' p. 99: 'A poesia: o rosto na água; o poema, sua inconstante aparência, forma mutante, em recorrência, minúsculas mudanças em contínua reação.'
4. Ver Jean-Marc Pinet, 'Qu'est-ce qu'un fleuve? Approche poétique,' in Gérard Dorel (Dir.), *L'eau, source de vie, source de conflits, trait d'union entre les hommes* (Actes du FIG: Université de Reims, 2003):

http://archives-fig-st-die.cndp.fr/actes/actes_2003/cafepinet/article.htm: 'La source n'est pas seulement image de l'origine pour l'homme, elle est origine, comme le cours et le lit *sont* devenir et l'embouchure destinée. Il en est de même pour le fleuve: il n'est pas seulement une image pour autre chose, un symbole emprunté à la nature, il est destin.'

5. Ver Martín Heidegger, *Les hymnes de Hölderlin. La Germanie et le Rhin* (Editions Gallimard: Paris, 1988), Traduction François Fédier y Julien Hervier, p. 182: 'C'est pourquoi le poète non seulement peut, mais doit alternativement parler du fleuve et du destin; ce faisant, il ne sous-entend pas le fleuve comme image chargée de rendre sensible, et le destin comme concept abstrait qui lui correspond. Dans les deux, il pense une seule et même chose. Le fleuve Rhin est un destin, et le destin n'advient que dans l'histoire de ce fleuve. Toute tentative pour trancher entre image et concept manque nécessairement à la vérité poétique.'
6. Ver Heráclito, *Fragmentos*, in Simone Weil, *La source grecque* (Editions Gallimard: Paris, 1953), no. 91: 'On ne peut pas se baigner deux fois dans le même fleuve;' no. 49: 'Nous entrons et n'entrons pas, nous sommes et ne sommes pas dans les mêmes fleuves.'
7. Ver Jacobo Rauskin, *Estrella estremecida* (Arandurá Editorial: Asunción, 2012), 'Balada entre un idilio y una queja,' p. 30: 'Quisiera yo cantar al viejo río;' y p.31.
8. Ver Francisco Pérez Maricevich, *Los muros fugitivos (1965-1980)* (Alcándara Editora : Asunción, 1983), 'Ciertamente,' p. 19.
9. Ver Aleilton Fonseca, *Un río en los ojos/Um rio nos*

- olhos* (University Press of the South: New Orleans, 2013), ‘Um rio nos olhos’, p. 30: ‘Pode um homem conter um rio? alguns o contêm. eu o deixo a fluir. e ele não cessa de renascer em mim.’ Ver também Aleilton Fonseca, *Nhô Guimarães* (Editora Bertrand Brasil LTDA: Rio de Janeiro, 2006), p. 126: ‘Ele se foi, de perto a longe, que destino de rio é viajar.’
10. Ver Aleilton Fonseca, *O desterro dos mortos* (Editora Via Litterarum: Salvador, Bahia, 3a. edição, 2012), ‘O avô e o rio,’ p. 16: ‘O avô respeitava o rio, ganhava horas a contemplar suas águas passageiras, fumando o seu cigarro, de cócoras.’
 11. Ver Aleilton Fonseca, *O desterro dos mortos*, ‘O avô e o rio,’ p. 19: ‘– Me respeite, rio diabo! – ele resmungava, quando o nível das águas ameaçava avançar ainda mais.’
 12. Ver Aleilton Fonseca, *O desterro dos mortos*, ‘O avô e o rio,’ p. 17: ‘Eram o avô e o rio, nessa luta.’
 13. Ver Rita Aparecida Coêlho Santos, ‘O conto de Aleilton Fonseca: A permanência do narrador,’ in Aleilton Fonseca, *O desterro dos mortos*, p. 88: ‘A tentativa do avô de alterar a beira do rio representa sua luta contra o curso da água, a corrente da vida e também da morte (...) Morto serenamente, o avô não precisava mais lutar contra o rio, porque o ciclo se havia completado.’
 14. Ver Aleilton Fonseca, *O desterro dos mortos*, ‘Para sempre,’ p. 33: ‘- A vida é um rio de dúvidas.’
 15. Ver Ester de Izaguirre, *Morir lo imprescindible. Obra poética* (Editorial Vinciguerra: Buenos Aires, 2006), ‘Río Paraguay,’ p. 229.
 16. Ver Rubén Bareiro Saguier, ‘Ladera,’ in *Ladera de la tarde y otras resurrecciones* (Editorial Servilibro: Asunción, 2007), p. 13.

17. Ver Aleilton Fonseca, *Un río en los ojos/Um rio nos olhos*, 'Sondagem,' p. 34: 'No exercício da palavra ressuscito de meus naufrágios e construo novos barcos.'
18. Ver Carlos Brunno Silva Barbosa, *Diários de solidões coletivas*, <http://diariosdesolidao.blogspot.com/2012/06/um-rio-de-lagrimas-chamado-paraiba-do.html>, 'Se o Rio Paraíba do Sul falasse': '(...): estou dentro de você, pois eu sou a fonte que alimenta a sua sede, a força que traz a luz no fim do túnel pra iluminar a lâmpada de suas idéias.'
19. Ver Mario de Andrade, 'A meditação sobre o Tietê,' in Rita Maria de Abreu Maia y Liana Macabu de Sousa Soares, 'A imagem do rio na poesia brasileira do século XX,' *Vértices*, Vol. 6, no. 1, jan./abr. 2004, p. 75: '(...) rio, meu rio, de cujas águas eu nasci.' Ver también Aleilton Fonseca, *O Arlequim da Pauliceia. Imagens de São Paulo na poesia de Mário de Andrade* (UEFS Editora/Geração Editorial: São Paulo, 2012), p. 274, sobre la tensión en el mismo nombre del poeta: 'Mar/rio.'
20. Ver Tracy K. Lewis, *Desembocando en palabra* (Editorial UniNorte: Asunción, 2009), 'Dios me hizo fluvial,' p. 23.
21. Ver Ester de Izaguirre, *Morir lo imprescindible. Obra poética*, 'El poema-río,' p. 215.
22. Ver Aleilton Fonseca, *O desterro dos mortos*, 'O avô e o rio,' p. 20: 'Minhas lágrimas inundaram o sol que fazia lá fora.'
23. Ver Aleilton Fonseca, *O desterro dos mortos*, 'Para sempre,' p. 28: 'Ela ia ter melhoras. Sim, e então lhe contaria tudo, salvando os seus olhos daqueles naufrágios.'

24. Ver Aleilton Fonseca, *Un río en los ojos/Um rio nos olhos*, 'Um rio nos olhos,' p. 30: 'Um rio nos olhos me percorre ribeirões em mim.'
25. Ver Aleilton Fonseca, 'Nas trilhas de Rosa. Travessia do rio perigoso,' *Scripta*, Belo Horizonte, Vol. 5, no. 10 (2002), p. 385: 'Eu tenho lágrimas a flor dos olhos. Nas minhas leituras e na minha escrita, eu dou passagem a esse rio: aceito a dor e o gozo da emoção.'
26. Ver Aleilton Fonseca, 'Nas trilhas de Rosa. Travessia do rio perigoso,' p. 381: 'Nhô Guimarães era de um olhar buliçoso como água de rio abeirando as pedras (...) Seus olhos ficavam (...) fios d'águas alisando pedras.' Aleilton Fonseca recicla el mismo texto, palabra por palabra, en su cuento, 'Nhô Guimarães, homem de Vista Alegre,' *Nhô Guimarães*, p. 126.
27. La influencia de João Guimarães Rosa sobre Aleilton Fonseca ha sido inmensa, y el poeta de Bahía lo reconoce plenamente en su ensayo, 'Nas trilhas de Rosa. Travessia do rio perigoso,' pp. 383-384, usando imágenes acuáticas: 'Eu me sinto atraído por essas águas, por que elas regam minhas primeiras experiências no mundo (...) Sei que essa aproximação de temas, de linguagem, de ambiência é uma operação delicada, perigosa, traiçoeira no dois sentidos. É um rio belo e perigoso. O desafio é sair do mergulho sem se afogar, bebendo em suas águas, mas na justa medida. Trata-se de um retorno às fontes.' Ver también Aleilton Fonseca, 'Guimarães Rosa, un personnage de roman,' in Rita Olivieri-Godet y Luciana Wrege-Rassier (Dir.), *João Guimarães Rosa: Mémoire et imaginaire du sertão monde* (P.U.R.:

- Rennes, 2012), p. 270: ‘Dans la tradition littéraire brésilienne il [Guimarães Rosa] est un long fleuve tumultueux, profond et sinueux.’
28. Ver Aleilton Fonseca, *Nhô Guimarães*, p. 171: ‘O senhor tem esse dom raro de lhe nascer um rio nos olhos.’
 29. Ver Aleilton Fonseca, *Un río en los ojos/Um rio nos olhos*, ‘Moças e garças,’ p. 86: ‘O rio mergulhava em nossas tardes e nos vinha inundar os olhos.’
 30. Ver Mario de Andrade, ‘A meditação sobre o Tietê,’ in ‘A imagem do rio na poesia brasileira do século XX,’ p. 75. Aleilton Fonseca cita el pasaje siguiente del poema de Mario de Andrade antes de su propio poema, *Un río en los ojos/Um rio nos olhos*, p. 70: ‘Água do Tietê, onde me queres levar? - Rio que entras pela terra e que me afastas do mar...’ Ver Aleilton Fonseca, *O Arlequim da Pauliceia*, p. 272: ‘A meditação sobre o Tietê’ é o canto final do poeta da Pauliceia, uma espécie de testamento de sua obra.’ Ver también David William Foster, *Sao Paulo: Perspectives on the City and Cultural Production* (University Press of Florida: Gainesville, 2011); y David T. Haberly, ‘The Depths of the River: Mário de Andrade’s ‘A meditação sobre o Tietê,’ *Hispania*, 72/2 (1989), pp. 277-282.
 31. Ver Aleilton Fonseca, *Un río en los ojos/Um rio nos olhos*, ‘Rio Tietê,’ pp. 72 y 74: ‘Água do Tietê, onde me queres levar?’ Ver también David William Foster, ‘Some Formal Types in the Poetry of Mário de Andrade,’ *Luzo-Brazilian Review*, 2/2 (1965), pp. 75-95.
 32. Ver Aleilton Fonseca, *Un río en los ojos/Um rio nos olhos*, ‘Rio Tietê,’ p. 70: ‘Segues murmurando marchas incertas em certo destino.’

33. Ver Aleilton Fonseca, *Un río en los ojos/Um rio nos olhos*, 'Rio Tietê,' p. 72: '-teu traçado e teu destino não se casam com o mar...' Más lejos, precisa el poeta, p. 74: 'e muito longe dorme o mar,' como si fuera ya inalcanzable al río.
34. Ver Josefina Plá, 'Ser rosa,' in Roque Vallejos, *Josefina Plá: Crítica y antología* (La Rural Ediciones: Asunción, 1995), p. 176.
35. Ver Aleilton Fonseca, *Un río en los ojos/Um rio nos olhos*, 'Rio Tietê,' p. 72: 'Pois já te vão injetando mais volume, vida menos: e nas tuas líquidas veias os insanos vícios dos venenos.'
36. Ver Cora Coralina, *Melhores poemas, Poemas dos becos de Goiás e estórias mais*, pp.319-320: 'Rio, santo milagroso. Padroeiro que guarda e zela a saúde da minha gente, da minha antiga cidade largada. Rio de lavadeiras lavando roupa. De meninos lavando o corpo. De potes se enchendo d'água.' Ver también Francisco Pérez Maricevich, *Los muros fugitivos (1965-1980)*, 'Puerto sastre, 2,' p. 48, que ofrece una visión similar del río; y el cuento de la autora brasileña Giovanna Silva Berger Tonoli, *As peripécias do menino Cocota* (Câmara Brasileira de Jovens Escritores: Rio de Janeiro, 2012), p. 13: 'pois as águas eram límpidas, não havia ainda esgotos e nem poluição.'
37. Ver Carlos Brunno Silva Barbosa, *Diários de solidões coletivas*, <http://diariosdesolidao.blogspot.com/2012/06/um-rio-de-lagrimas-chamado-paraiba-do.html>, 'Se o Rio Paraíba do Sul falasse': 'E, graças a você, estou perdendo o meu sorriso, a minha capacidade de refletir o céu azul, a capacidade de resgatar a sua humanidade...'
38. Ver Carlos Brunno Silva Barbosa, *Diários de solidões*

- coletivas*, ‘Se o Rio Paraíba do Sul falasse’: ‘Veja você: repare o meu passado limpo, a pureza das minhas águas antes do seu lixo, o lixo das coisas que você consome, o lixo das coisas que você me obrigou a consumir.’
39. Ver Carlos Brunno Silva Barbosa, *Diários de solidões coletivas*, ‘Se o Rio Paraíba do Sul falasse’: ‘Você não vê? O retrato de minha poluição É o cartão postal da sua decadência.’
40. Ver Aleilton Fonseca, *Un río en los ojos/Um rio nos olhos*, ‘Rio Tietê,’ p. 72: ‘Evapora antes que tarde O teu ser que será deposto!’
41. Ver Flavio Josefo, *La guerra de los judíos* (Biblioteca Clásica Gredos: Madrid, 1999), Libro VII, pp. 401- 406.
42. Ver Flavio Josefo, *La guerra de los judíos*, Libro VII, p. 406.
43. Ver Mario de Andrade, ‘A meditação sobre o Tietê,’ in ‘A imagem do rio na poesia brasileira do século XX,’ p. 75: ‘Uma lágrima apenas, uma lágrima.’ Ver também Aleilton Fonseca, *O Arlequim da Pauliceia*, pp. 282-283. Ver também Jacobo Rauskin, *Estrella estremecida*, ‘Ante la indiferencia de la multitud,’ p. 33: ‘A no ser que una lágrima en una de un millón de mejillas flote y pueda un sentimiento salvarse en ella.’
44. Ver Aleilton Fonseca, *Un río en los ojos/Um rio nos olhos*, ‘Rio Tietê,’ p. 72: ‘Há remédio mais perfeito do que apenas uma lágrima, se todos chorassem em teu leito, lavando tuas águas da mácula.’
45. Ver Aleilton Fonseca, *Un río en los ojos/Um rio nos olhos*, ‘Rio Tietê,’ p. 74: ‘Te olho e não me vês, assim em vão, corpo cego de águas: em verso te afogo em mim, em ti me afogo em mágoas...’

46. Ver Francisco Pérez Maricevich, *Los muros fugitivos (1965-1980)*, 'Intemperie,' p. 72.
47. Ver Rita Maria de Abreu Maia y Liana Macabu de Sousa Soares, 'A imagem do rio na poesia brasileira do século XX,' p. 67: 'A matriz literária desse *topos* bebe, sem dúvida, na fonte das cantigas medievalistas. A *Canção Ribeirinha*, de Paio Soares de Taveirós, datada de 1148, tem sido reconhecida como o primeiro texto da literatura galego-portuguesa. Embora o rio não seja ali o tema cantado, o eu lírico canta a amada que, provavelmente, se encontrava às margens de um riacho quando flechou o coração do cantador ou, quem sabe?, talvez residisse à beira de um rio e fosse, por isso, a "ribeirinha". Inúmeras cantigas revelam o rio como esse espaço de encontro, real ou literariamente fingido, entre a *persona* poética e o objeto de desejo e de louvor dos trovadores. As fontes e os riachos eram visitados por jovens e mulheres da plebe em busca de água limpa para os senhores beberem ou se lavarem, além de serem lugar de encontros furtivos e proibidos.'
48. Ver Aleilton Fonseca, *Nhô Guimarães*, 'A vingança de Nenzinho,' p. 116: 'Ele via as águas engolindo meninos e mulher, que estavam por um nada, já iam afundando de vez (...) Zé de Zabé, com toda aflição da vida (...) No desespero, não via mais os parentes (...) Á flor d'água, só ele restava.'
49. Ver Aleilton Fonseca, *Un río en los ojos/Um rio nos olhos*, 'Balada da adolescente,' p. 62: 'Por que me furtei à proposta do gesto que nos salvaria?'
50. Ver Víctor Hugo, *Oeuvres complètes. Poésies II: Les Contemplations*, Tomo I, Libro Primero, XIX, 'Vieille chanson du jeune temps,' p. 286: 'Je ne vis qu'elle

était belle Qu'en sortant des grands bois sourds.
'Soit: n'y pensons plus!' dit-elle. Depuis, j'y pense toujours.'

51. Ver Aleilton Fonseca, *Un río en los ojos/Um rio nos olhos*, 'Cantiga de amor,' p. 60: 'Flor que se guarda em botão assim me existes e te adivinho pétalas, perfume e cor – e sou esperança.'
52. Ver Francisco Pérez Maricevich, *Los muros fugitivos (1965-1980)*, p. 17.
53. Ver Aleilton Fonseca, *As marcas da cidade* (EPP Publicações e Publicidade: Salvador, Bahia, 2012), 'As marcas do fogo,' p. 77: 'O poeta estático em seu gesto, recitando eternamente uma canção (...) à amada.'
54. Ver Aleilton Fonseca, 'As marcas do fogo,' p. 87: 'Então se lamentava, sem conseguir apagar o incêndio íntimo, a dor de uma enorme perda.' Ver también, Aleilton Fonseca, *Nhô Guimarães, A vingança de Nenzinho*, p. 116, y el dolor del personaje de Zé de Zabé que vio a su esposa y sus dos niños desaparecer dentro del río San Francisco: 'Zé de Zabé, ainda desfeito, desabou no choro, diante do rio que corria calmo e perigoso. Ele chorava em desespero, trespassado pela morte da mulher e dos fillos, e por uma dor profunda e cruel.'
55. Ver Jacobo Rauskin, *Esa mansa tristeza* (Asunción: Arandura Editorial, 2013), p. 35.
56. Ver Aleilton Fonseca, *Un río en los ojos/Um rio nos olhos*, 'Moças e garças,' p. 86: 'O rio se afogava em nossas noites e nos vinha inundar os sonhos.'
57. Ver Aleilton Fonseca, *Un río en los ojos/Um rio nos olhos*, 'Solário,' p. 48: 'E sonho porque sem sonho não há poesia.'
58. Ver Aleilton Fonseca, *Un río en los ojos/Um rio nos*

- olhos*, 'Canto de Água Preta,' p. 78: 'Se faz silêncio no aceiro das serras, a voz de um poeta ressurgue no nada. (...) Este rio, mergulhado em silêncio, murmura um poema de saudade: é talvez a rima em busca do poeta que adotou por fazenda a cidade.' Ver también Aleilton Fonseca, *Nhô Guimarães*, 'Nhô Guimarães, homem de Vista Alegre,' p. 128: 'A zoadá da água deslizando nas pedras era o rio cochichando uns versos.'
59. Ver Aleilton Fonseca, *Un río en los ojos/Um rio nos olhos*, 'Adoção,' p. 50: 'O poema flui do silêncio inquieto. Como não adotá-lo se ele fere os meus olhos?' Ver también el poeta paraguayo Francisco Pérez Maricevich, *Los muros fugitivos (1965-1980)*, 'Eam 1,' p. 85, que usa los mismos temas de fluidez, sueño y silencio: 'La vida, sí, que fluye; el mundo, sí, fluyendo mientras tu mano sueña, mientras tu mano canta en el silencio.'
60. Ver Aleilton Fonseca, *O desterro dos mortos*, 'O pescador,' p. 26: 'Pois, sim, confesso: eu me deixei fotografar a beira de um rio, por onde passava uma canoa. A foto me revelou depois. Mas eu nunca embarquei naquela canoa que navega para sempre estática no meu álbum de viagem.'
61. Ver Ester de Izaguirre, *Morir lo imprescindible. Obra poética*, 'Río Paraguay,' p. 229.
62. Ver Aleilton Fonseca, *O desterro dos mortos*, 'Jaú dos bois,' p. 69: *Beira do rio*, sou piloto do navio, água barrenta corre no canal do rio.'
63. Ver Paulo Coelho, *A orillas del Río Piedra me senté y lloré* (Ediciones Martínez Roca: Nueva York, 1995), p. 153.
64. Ver Arthur Rimbaud, in Lionel Ray (Ed.), *Arthur Rimbaud. Présentation et anthologie* (Editions

- Seghers, 'Poètes d'aujourd'hui': Paris, 2001), 'Le bateau ivre,' p. 125: 'Les fleuves m'ont laissé descendre où je voulais.'
65. Ver Louise Ackermann, *Poésies philosophiques* (Editions L'harmattan, Les Introuvables: Paris, 2005), 'Le nuage': 'Un fleuve me recueille, il m'emporte, et je coule Comme une veine au cœur des continents profonds.'
66. Ver Ester Izaguirre, *Morir lo imprescindible. Obra poética*, 'Tu nombre,' p. 229.
67. Ver Amadou Ly, '*Rhapsodies fluviales* de Abdoul Hamidou Sall,' p. 10, http://www.lacheminante.fr/site/medias/CONF_PROF_AMADOU_LY.pdf.
68. Ver 'Senegal,' <http://es.wikipedia.org/wiki/Senegal>.
69. Ver Abdoul Hamidou Sall, citado por Amadou Ly, '*Rhapsodies fluviales* de Abdoul Amidou Sall,' p. 10: 'Je suis source et embouchure à la fois (...) Je fais converger toutes les eaux de mes fleuves, les eaux de tous les fleuves vers moi. A force de penser à mon fleuve je suis devenu un fleuve et je rassemble en moi les eaux venues de toutes parts (...) Un et multiple, je suis singulier et pluriel (...) Je suis fleuve Sénégal, surgi des terres ancestrales mais je suis aussi tous les autres fleuves.' Ver también Abdoul Hamidou Sall, *Rhapsodies fluviales* (Editions La Cheminante: Bègles, 2011).
70. Ver Aramis Ribeiro Costa, 'O Garimpeiro dos sonhos,' in Aleilton Fonseca, *O Canto de Alvorada. Contos* (Editora José Olympio: Rio de Janeiro, 2003), p. 15: 'Aleilton Fonseca, o Garimpeiro dos Sonhos - foi este o seu pseudônimo no concurso que premiou este livro - .' Indica en la misma página Aramis Ribeiro Costa: 'Digo apenas, para encerrar, que só acredito em escritor que tenha vocação e

talento (...) Aleilton Fonseca tem os dois. Sua lavra é fecunda e rica.'

71. Ver Aleilton Fonseca, *O desterro dos mortos*, 'O pescador': 'Um tempo de cuja rede escapei em busca de outros sonhos.'
72. Ver Aleilton Fonseca, *Un río en los ojos/Um rio nos olhos*, 'Rio Cururupe,' p. 110: 'Cerne vivo de cantos imemoriais.'
73. Ver correo electrónico de Aleilton Fonseca a Alain Saint-Saëns, 24 de enero de 2013: 'Saiba de um segredo meu: eu possuo (simbolicamente) um rio, que fica em Ilhéus (terra de Jorge Amado), cidade de minha infância e primeira juventude. É um pequeno rio que nasce em fontes subterrâneas e medicinais e logo se vai até o mar. Chama-se Rio Cururupe (nome indígena, que significa 'rio de sangue'). Às suas margens, os colonizadores portugueses massacraram os índios Tupiniquins, no século XVI. Suas águas ferruginosas são vermelho-escuras. Diz a lenda que é o sangue dos índios ali derramado. Eu viajo a Ilhéus, pelo menos 2 vezes ao ano e vou ao Rio Cururupe banhar-me para renovar a minha comunhão com suas águas. E levei toda a minha família até lá. É meu totem poético.'
74. Ver Aleilton Fonseca, 'Rio Cururupe,' *Un río en los ojos/Um rio nos olhos*, p. 110: 'Águas de ferro, recantos ínvios, suor e sangue, lamento a velar as almas heróicas de seus índios, filhos da terra, povo Tupinambá.' En 'Chica Homem,' cuento de *Nhô Guimarães*, Aleilton Fonseca asocia también a los índios nobles con el río, p. 30: 'Morava sozinha, na ribanceira de um rio, onde viveram índios valentes.'

75. Ver Jacobo Rauskin, *La nave* (Ediciones del Dock : Buenos Aires, 2010), p. 39.
76. Ver Cora Coralina, *Melhores poemas, Poemas dos becos de Goiás e estórias mais*, 'Rio Vermelho,' p. 320: 'Rio Vermelho – meu rio. Rio que atravessei um dia (...) Há cem anos... Em busca do meu destino.' En su ensayo, 'Nas trilhas de Rosa. Travessia do rio perigoso,' *Scripta*, p. 382, Aleilton Fonseca cuenta que el río jugó un papel en su vida aún antes que haya nacido: 'Meu pai foi buscar a parteira montado a cavalo, atravessando rios e fazendas.' Ver también Aleilton Fonseca, *O Arlequim da Pauliceia*, p. 282, citando a Pedro Brum Santos, 'Símbolo e alegoria em 'A meditação sobre o Tietê,' *Revista de Literatura Brasileira*, no. 6 (1991), p. 61: 'O rio justifica o poeta e justifica-se como representação do curso da existência humana e das flutuações dos desejos e dos sentimentos.'
77. Ver João Guimarães Rosa, 'A terceira margem do rio,' *Primeiras estórias* (Livraria José Olympo Editora: 1962), pp. 93-94: 'Que, no artigo da morte, peguem em mim, e me depositem, também numa canoinha de nada, nessa água, que não para, de longas beiras: e, eu, rio abaixo, rio afora, rio adentro – o rio.' Traduc. Paz Diez Tabeada: <http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/por/guimaraes/tercera.htm>. Ver también Rita Olivieri-Godet y Luciana Wrege-Rassier (Dir.), *João Guimarães Rosa: Mémoire et imaginaire du sertão monde* (P.U.R.: Rennes, 2012).

ESA MAÑANA
LOURDES TALAVERA



S *i el plan sale mal, moriremos todos.* Repitió el líder del grupo campesino. Los rostros curtidos de los labriegos siguieron inmutables mientras repasaban los aspectos que deberían tenerse en cuenta para la mañana siguiente. Ahora, sentado en la oscura celda, extrañaba su hogar y la voz de su madre. Sintió ganas de llorar. Recordó su cuerpo lastimado que le dolía sin descanso. Alguien lo examinó y le dieron unos medicamentos. Había cumplido diecisiete años y terminó el colegio, con suerte podría haber conseguido un empleo en el pueblo. Su hermana que trabajaba en la casa del dueño de la radio y le estaba gestionando un puesto de mensajero. Se preguntó : ¿Qué pasó esa mañana?

Desde la medianoche hasta el alba los hombres se turnaron para vigilar el campamento. La decisión se tomó con los líderes de la ocupación. Ignacio dejó a su madre al cuidado de sus hermanas para acompañar a Miguel como asimismo entregarle la comida y la ropa limpia que le enviaba su mamá. Todos, allí, pretendían a un lote para su chacra. El campo era fértil y sus bosques con arroyos cristalinos resistirían cualquier sequía. Durante la noche, estuvo algo inquieto, sintió un escalofrío aunque el calor de la hoguera, en la cercanía, de su

carpa inundaba de calor la estancia. Suspiró y se durmió de nuevo.

Miguel le pidió que se quedara a dormir en el campamento, de tal manera que al día siguiente estuviera presente desde temprano, para tener más gente. La idea era impresionar con una multitud a los policías. También algunas mujeres con sus hijos acompañaban a sus parejas. En medio de su sueño, él creyó que una mano le tapaba la cara; se resistió y con ojos de asombro miró a la sombra negra que intentaba envolverlo; se resistió, se retorció entre los arbustos y fue arrebatado del suelo y tirado a la carrocería de un camión. Despertó en una ciudad extraña y leyó un cartel que decía: Hogar de menores.

Pasaron los días y nadie lo visitó, hasta que llegó su madre acompañada de otras mujeres que lloraban a sus vecinos muertos ese viernes negro. Miguel escapó y se encontraba prófugo de la justicia. El hecho se remontaba a seis meses atrás. No quería recordar. A veces, la sombra lo acosaba en sueños y despertaba gritando. Los otros muchachos lo llamaban "El guerrillero". Recordó a su padre, siempre, trabajando en la chacra sin descanso hasta que un día lo encontraron desplomado en el suelo. Había muerto con la carga pesada de las penurias de la postergación. Miguel, como hijo mayor, se encargó del campo que cada día rendía menos. Por eso, aceptó ocupar con los vecinos aquellas tierras más propicias para el cultivo de renta. Los dirigentes lo convencieron de que mediante la ocupación de los terrenos y la resistencia conquistarían los títulos de propiedad. La promesa se cumpliría esa mañana.

Cuando recuerda la voz de la jueza, sentenciándolo a tres años de prisión, le resulta indiferente. Mariana, una muchacha de su edad, que se encontraba embarazada también debía cumplir prisión domiciliaría porque había acompañado, en la ocupación de tierras, a su novio que murió

esa mañana. La vio llorar en silencio en el tribunal. Pensó que podría estudiar derecho para defender a los menos favorecidos. No sabía cómo lo haría, pero ya lo decidió. El comandante del grupo especializado de la policía pidió conversar con el líder del grupo para realizar un abandono pacífico de la propiedad; lo acompañaban otros seis hombres desarmados.

Nadie supo quién le disparó en pleno rostro al policía que cayó al suelo, mientras que los otros también morían. Los labriegos se dispersaron entre la maleza, algunos heridos de muerte. Seguidamente las fuerzas del orden público reaccionaron, e Ignacio vio que sus amigos y vecinos eran ajusticiados mientras que otros eran arrastrados por el suelo. No puede olvidarlos, están allí en su retina, golpeando sus cuerpos al caer al suelo o cuando los arrastraban por la tierra. Cada día quiere borrar esa mañana, que a numerosos hombres les robó el sueño.

PARTE II
SOBRE EL INVIERNO DE
GUNTER



BORGES, JAMES JOYCE Y MARCEL
PROUST, CONSONANCIAS EN “EL
INVIERNO DE GUNTER” DE JUAN
MANUEL MARCOS

ARMANDO ALMADA-ROCHE



Después de leer *El invierno de Gunter* de Juan Manuel Marcos, ocurrió algo muy curioso, y es que ahora los siento a los personajes como seres reales, no solo como seres de carne y hueso; es decir ahora puedo pensar en Toto Azuaga, en Eliza, en Gunter, en Soledad, en Verónica, como puedo pensar en seres tan reales y atemporales como Alonso Quijano, Hamlet, Macbeth. Es decir, Manuel Marcos ha realizado ese curioso prodigio, el prodigio de hacer que los hombres en la sucesión del tiempo sean tan reales como esas grandes figuras atemporales y eternas; ha conseguido que sus personajes sean, por lo menos para mí, tan eternos como los personajes de la historia. Y creo que eso es algo que se da muy pocas veces. Vuelvo a preguntar: ¿Hasta qué punto creemos en las ficciones que nos propone el arte? Lo que importa, sospecho, no es creer en ellas sino en la plenitud de la imaginación que las ha creado. En lo que a Manuel Marcos se refiere, creemos con inmediata certidumbre que él cree en ellas e intensamente compartimos su fe. La renovación formal del género novelístico por él, les permite a los paraguayos descubrirse a ellos mismos. No hay conocimiento de sí sin crítica de sí.

LA NOVELA NUEVA

Juan Manuel Marcos es un novelista final no solo en el sentido de que, en *El invierno de Gunter*, concluye, consagrándolos y asimilándolos, varios géneros tradicionales de la literatura latinoamericana: la novela del campo, la novela de la revolución, la novela del realismo mágico; presenta intencionadamente la combinación de géneros que ha establecido como característica del *posboom*, de la cual Marcos es, a la vez, agonista y protagonista.

La recepción de la novela latinoamericana en España, fundamentalmente, a partir de 1960 está relacionada con la expansión internacional de las editoriales correspondientes, cuya situación se beneficia de un relativo aumento de la demanda entre la generación de posguerra y del cambio estratégico en la política franquista hacia una apertura económica. A principios de los años sesenta, se crean algunas de las más poderosas editoriales de nuestros días y se produce un despegue de la producción y la exportación, junto con una profesionalización del mercado. Y no olvidemos que por estas fechas Carmen Balcells se decide a abrir una agencia literaria (1959), que en principio funciona en estrecha colaboración con Carlos Barral, antes de prosperar independientemente como *la agente del boom*.

Sabemos que la novela hispanoamericana de la década del sesenta ha llegado a tener esa debatible existencia unitaria conocida como el *boom*; se debe más que nada a aquellos que se han dedicado a negarlo; y que el *boom*, real o ficticio, valioso o negable, pero sobre todo confundido con ese inverosímil carnaval que le han anexado, es una creación de la histeria, de la envidia y de la paranoia; de no ser así el público se contentaría con estimar que la prosa de ficción hispanoamericana—excluyendo unas obras, incluyendo otras según los gustos—tuvo un extraordinario período de auge en la década del 60.

Durante esta década se escribieron en Hispanoamérica muchas novelas de una calidad que desde su aparición hasta ahora me sigue pareciendo innegable, y que por circunstancias histórico-culturales han merecido la atención internacional, desde México hasta la Argentina, desde Cuba hasta el Uruguay. Estas obras han tenido y siguen teniendo una repercusión literaria nunca antes vista en el ámbito de la novela moderna escrita en castellano; la novela Hispanoamérica, entonces, comenzó a hablar un idioma internacional.

La contaminación deformante con literaturas y lenguas extranjeras, el contacto con otras formas y otras artes como el cine o la pintura o la poesía, la inclusión de múltiples dialectos y jergas y manierismos de grupos sociales o capillas especializadas, el aceptar los requerimientos de lo fantástico, de lo subjetivo, de lo marginado, de la emoción, hizo que la novela nueva tomara por asalto las fronteras o las ignorara, saliéndose del ámbito parroquial.

Imaginar el Paraguay, contar el mundo, no solo como extensión sino como historia. Decir que el mundo no ha terminado porque es *no solo* un espacio limitado, sino un tiempo sin límite. La creación de esta *cronotopía* –tiempo y espacio-americana ha sido lo propio de la narrativa en lengua española de nuestro hemisferio. La transformación del espacio en tiempo: transformación de la selva de *La vorágine* en la historia de *Los pasos perdidos* y la fundación de *Cien años de soledad*. Tiempo del espacio que los contiene a todos en *El Aleph*, y espacio y tiempo urbano en *Rayuela*. Naturaleza virgen de Rómulo Gallegos, libro y biblioteca reflejados de Jorge Luis Borges, en busca del tiempo perdido de Marcel Proust. Para Juan Manuel Marcos la cronotopía americana, el encuentro de tiempo y espacio, no es río ni selva: es una ciudad o muchas ciudades. Y allí, desde el exilio, Marcos activa, regenera y hace contemporáneas las categorías de nuestra fundación americana: la epopeya y el mito.

EL CRONOTOPO ABSOLUTO

La lectura de *El invierno de Gunter* me provoca una visitación fantasmal-al grado de poder leer y escuchar a un tiempo. Reconocida a menudo, y con justicia, como una cima del *posboom* latinoamericano, la obra de Juan Manuel Marcos no es solo la cúspide, sino las laderas. Como toda literatura auténtica, la del gran novelista paraguayo cierra y abre, culmina e inaugura, es puerta de un campo a otro: vale tanto lo que dice como lo que predice.

Por su parte Maribel Barreto, Presidenta de la Sociedad de Escritores del Paraguay, señala que “Entre los escritores de las generaciones posteriores a Roa Bastos, se destaca Juan Manuel Marcos, quien se impuso con una novela singular, *El invierno de Gunter*, en la que se funden hábilmente materiales de la historia política con la ficción, tal como lo había hecho el maestro paraguayo desde la perspectiva de Bajtín”.

“Con plena madurez, el laureado libro de Marcos enjuicia a una sociedad cuya compleja naturaleza “intrahistórica” es objeto de su análisis. Los personajes viven una relación con los hechos entre alucinada y real, novela cargada de sugerencias, de depurado lirismo y de penetrante indagación psicológica”.

Puedo agregar que cada uno de nosotros, como Funes, como Borges, como Manuel Marcos, vos y yo, sus lectores, debemos convertirnos en artistas: escogemos, relativizamos, elegimos: somos lectores y electores. El cronotopo absoluto, la esencia casi platónica que Marcos invoca una y otra vez en su novela, se vuelve relativo gracias a la lectura. La lectura hace gestos frente al espejo del Absoluto, le hace cosquillas a las costillas de lo Abstracto, obliga al Pasado a sonreír. Marcos nos enseña que cada historia es cosa cambiante y fatigosa, simplemente porque, constantemente, está siendo leída. La historia cambia, se mueve, se convierte en su (s) siguiente (s)

posibilidad (s), de la misma manera que un hombre puede ser un héroe en una versión de la batalla, y un traidor en la siguiente.

En *El invierno de Gunter*, el narrador concibe cada posibilidad del tiempo, pero se siente obligado a reflexionar que “todas las cosas le suceden a uno precisamente, precisamente ahora. Siglos de siglos y solo en el presente ocurren los hechos”.

Solo en el presente leemos la historia. Y aun cuando la historia se presente como la única versión verdadera de los hechos, nosotros, los lectores, subvertimos inmediatamente semejante pretensión unitaria.

Es una larga obra en la que la personalidad del escritor Juan Manuel Marcos se nos ofrece vasta e inquietante, poderosa y sensible. Y, desde luego, sumamente compleja. Y no con una complejidad de cerebralismo gratuito; no con la complejidad del hombre que pretende confundir un tanto a sus lectores, sino con la complejidad que escapa al cerebralismo para integrarse en una auténtica capacidad creadora, personalísima y vigorosa, que convierte en literatura, en verdadera literatura de creación, la visión del mundo exterior que posee el artista, el escritor. Pero, y esto es otra cuestión, será así una literatura difícil, no al alcance del apresurado lector que tiene como hábito el que se lo den todo hecho. Aquí el lector debe poner mucho de su parte para atravesar este bosque narrativo que es *El invierno de Gunter*, que es una historia vital, ardiente, elemental y trascendida. Es una de esas novelas que no puede improvisarse alegremente: ni en su creación por parte del escritor, ni en su asimilación por parte del lector. Tal vez sea siempre así cuando nos encontramos con una dimensión de grandeza artística y vital, como es el caso de *El invierno de Gunter*.

UN MUNDO DE HONDAS INQUIETUDES

Pero esto, es necesario insistir en ello, desde una complejidad de presentación, de técnica constructiva y narrativa que precisa de toda nuestra atención. La novela abarca un ciclo de acaso más de medio siglo, y el tiempo narrativo y los personajes que lo viven se cruzan unos a otros constantemente. Y no solo en cuanto a sí mismos, sino que, incluso dentro de sí mismos, se incorporan al libro, al tiempo narrativo personajes del pasado y del presente, recuerdos pretéritos y temores del futuro. La fusión de tiempos, de paisajes, de personajes, de anécdotas y de sentidos no es, empero, gratuita, sino que forma parte esencial del mundo novelístico de Juan Manuel Marcos y, concretamente, del paisaje total en que discurre el libro, casi como un presente existencial continuo.

El logocentrismo del discurso radicaliza la acción en una sucesión de discursos de diferente índole-afirma José Vicente Peiró Barco-. Hay discursos en paralelo y el lenguaje mezclados, y una polifuncionalidad de los registros utilizados, con alternancia de palabras cultas con coloquiales, tecnicismos y vulgarismos. Mientras Toto Azuaga explica el sentido del mito guaraní de la tierra sin mal, el discurso se ve interferido por paréntesis que incluyen el pensamiento que discurre por la mente del profesor, que es el recuerdo de Eliza. En este sentido, la distribución de la última parte de la novela es original: en paralelo, dentro de cada capítulo, se alterna el discurso del diario de Soledad que Verónica ha debido encontrar (en letra cursiva), con el discurso narrativo de Gunter, en la búsqueda de la salvación de aquella.

Otro aspecto que debemos resaltar una vez más en toda su envergadura es el estilo narrativo, la impetuosidad del idioma, del castellano mezclado, fresco y ardiente, cantarín y frondoso, rudo a veces y a veces tierno y lírico con la libertad alada de la paloma. Dice Tracy Lewis, lúcido crítico de la obra de

Marcos: “Más allá de la trama arrobadora, nos abre un mundo de hondas inquietudes, de comicidad magistral, de insondables solidaridades con fuerzas históricas y cósmicas y de posibilidades estéticas. Novela policíaca, cuento amoroso, drama político, gesta paraguaya y latinoamericana, especulación filosófica: es estas cosas y mucho más. Y todo en un festival de la palabra. *El invierno de Gunter* logra su multidimensionalidad porque Marcos entiende la profunda flexibilidad de nuestro idioma castellano”. Es decir, desde luego, un recreo de antiguas sabidurías idiomáticas. Aunque solo fuese por esto, lo que ya tanto sería, merece este libro que el lector se acerque a él. Pero hay más, mucho más, que solo es posible apuntar aquí, en este simple intento de aproximación a la novela *El invierno de Gunter*, de Juan Manuel Marcos.

Tal vez lo más difícil en la elaboración de una película sea el montaje. Las escenas o planos de una cinta cinematográfica no se filman por su orden argumental o lógico. No se filman, por supuesto, de una vez. Hay que aprovechar el tiempo aunque se desaproveche celuloide. La operación montaje consiste en recortar, eliminar, enchufar o pegar fragmentos revelados de película de manera que el conjunto resulte en algún modo coherente. No quiere decir esto que la película-o la novela- tenga que sujetarse a una coherencia cronológica y elemental. Lo que quiere decir es que el montaje, último toque a la obra, resulta decisivo para su comprensión.

Pues bien. Lo que sucede con *El invierno de Gunter* es que la operación montaje queda también a cargo del lector. El autor trenza historias distintas, actos y personajes y descripciones diferentes, con un desorden seguramente intencionado. Los capítulos, los apartados, los diversos párrafos intercalados y sueltos son como sueltas piezas que es necesario conectar o ensamblar.

También son como diapositivas o transparencias, como esos celuloideos a todo color que se despacha a los turistas que

tienen el tamaño-la concisión-de una caja de fósforos. Y que, para verlas, hay que proyectarlas en la pared o mirarlas con una especie de microscopio: guiñando un ojo. Bueno, también hay microscopios binoculares y visores para mirar las diapositivas con los dos ojos.

Citamos de nuevo a Tracy Lewis para reforzar nuestra afirmación. “La estructura de la obra se sujeta a técnicas cinematográficas-dice-, mientras el argumento sigue esquemas realistas, con una presentación de personajes y situaciones en la primera parte, el núcleo central de la intriga como nudo en el que se incluye el crimen, y el desenlace del intento de Gunter por salvar a Soledad prologado por las reflexiones de su diario. Esta estructura está acorde con la situación policial que se plantea. La acción sucede entre retrospectaciones y avances, como *flash-backs* cinematográficos y se distribuye a modo de montaje de planos distintos continuos”.

Este tipo de acoplamiento representativo es el que caracteriza otro aspecto del erotismo de *El invierno de Gunter*: su cópula intertextual, la introducción de un texto en otro. Las crónicas, los diálogos, los pensamientos de los personajes son como amantes verbales de la novela de Marcos, y el fruto de esta unión, el texto hijo de otros textos, pudiera ser una simple frase sensual, un instante en que una nube pasa sobre los protagonistas.

Para comprender del todo *El invierno de Gunter*, el lector tiene que hacerse cargo del trabajo del quitar y poner, yuxtaponer o entreponer, “pisándose” la innumerable cantidad de diapositivas que Marcos he retratado-impresionado-magistralmente.

Para Juan Manuel Marcos no existen tropiezos en ninguna piedra de técnica ni en ningún bache de dificultad. Todo es sencillo, en apariencia. Parece dueño del secreto de la palabra escrita, del de saber contar lo que quiere contar.

Sin embargo, la génesis de la obra es extensa. El autor

realizó diez versiones de la misma antes de publicarla definitivamente-dice José Vicente Peiró Barco-. La primera es de 1974, y Marcos le dio el título de *Querida Verónica*. En ella aparecían los personajes de la familia Quiroga. La versión quedó finalmente incompleta cuando el autor fue encarcelado por sus actividades contra el régimen de Stroessner. Después de su excarcelación, mientras estuvo beneficiándose del asilo político en la Embajada de México en el Paraguay en agosto de 1977, leyó las obras de Agatha Christie, los únicos libros que había allí, lo que influyó en la intención policial del argumento final. En 1978, ya en Madrid, terminó una nueva versión que presentó a un concurso en España. No recibió comunicación alguna y supo por la prensa que no había resultado premiado, pero recibió una oferta para adaptar la obra al cine. El proyecto era en realidad una versión semipornográfica del argumento, por lo que rechazó la oferta, antes de leer su tesis doctoral en la Universidad Complutense.

“Marcos se instaló en Pittsburgh en 1980, donde pudo realizar una nueva variante de la obra, en la que modificaba sobre todo los personajes y el argumento, además de pulir el estilo de lo ya escrito. Cuando vivió en casa de la poetisa Lourdes Espínola y su marido, el profesor Charles Richard Carlisle en San Marcos, Texas, pensó en enlazar la trama principal con sus nuevas vivencias en los Estados Unidos, e introdujo los personajes de Gunter y Eliza Lynch. En esta transformación de la novela, se inspiró en la articulación del mundo occidental al de la dictadura de Ceaucescu, de la novela *The Dean's December* de Saul Bellow, en la acción paralela de Gunter, y recreó el personaje de Soledad Sanabria Gunter, heredera junto a este de las vivencias personales de la generación de Marcos en el norte y en el sur del continente americano”.

La novela se publicó finalmente en Asunción en 1987. Obtuvo el premio *El Lector* y fue declarado libro del año. Inte-

graban el jurado otros escritores: Alcibiades González Delvalle, Jorge Báez Roa, César Alonso, Osvaldo González Real y Helio Vera. La disputa con otra obra crucial de la narrativa paraguaya contemporánea, *La niña que se perdió en el circo*, de Raquel Saguier, fue dura. Juan Manuel Marcos en persona presentó la novela, y quizá por su condición de profesor en los Estados Unidos no tuvo problemas con la censura, a pesar de incluir un párrafo conflictivo en el que recrea un posible encuentro entre Marx y el Mariscal López en Londres.

Es una no tan larga obra en la que la personalidad de escritor de Juan Manuel Marcos se nos ofrece lúcida e inquietante, poderosa y sensible. Y, desde luego, atractiva y compleja. Y no con una complejidad de cerebralismo gratuito; no con la complejidad del hombre que pretende confundir un tanto a sus lectores, sino con la complejidad que escapa al cerebralismo para integrarse en una auténtica capacidad creadora, personalísima y vigorosa, que convierte en literatura, en verdadera literatura de creación, la visión del mundo exterior que posee el artista, el escritor. Pero, y esto es otra cuestión, será así una literatura difícil, no al alcance del apresurado lector que tiene como hábito el que se lo den todo hecho. Aquí el lector debe poner mucho de su parte para atravesar esta ciudad narrativa que es *El invierno de Gunter*, que es una obra vital, ardiente, elemental y trascendida. Es una de esas novelas que no puede improvisarse alegremente: ni en su creación por parte del escritor, ni en su asimilación por parte del lector. Tal vez sea siempre así cuando nos encontramos con una dimensión de grandeza artística y vital, como es el caso de *El invierno de Gunter*.

De Ulises a *Ulises*, de *Don Quijote a Lolita*, la novela desplaza, muda de lugar, se mueve en busca de otra cosa: del vellocino de oro de Jasón al vellocino sexual de la ninfeta de Nabokov. Novela es insatisfacción; la búsqueda de lo que no está allí (el oro de Stenvenson y Dumas, la sociedad y la fama

de Stendhal, el absoluto de Balzac, el tiempo de Proust, el reconocimiento de Kafka, los espacios de Borges, la novela de Faulkner, el lenguaje de Joyce). A fin de alcanzar lo que se busca, la novela da a su desplazamiento todos los giros imaginables: distorsión, cambio del objeto del deseo, reagrupamiento de la materia, sustitución de satisfactores, disfraz del sueño erótico convertido en sueño social, triunfo de la alusión reemplazada, traslación de la inmediatez a la mediatez. Desplazamiento: abandonar la plaza, alejarse del hogar, en busca de otra realidad: invención de Paraguay por los Estados Unidos pero también de los Estados Unidos por Paraguay.

LAS HUELLAS DEL ULISES DE JOYCE EN MARCOS

En diez años, Joyce terminó *El artista adolescente* y principió *Ulises*. A Juan Manuel Marcos, en cambio, le llevó once años terminar su libro. El resto de su vida, donde quiera que estuviera su destierro-igual que el escritor irlandés-, su incesante empeño era rescatar su propio pasado. Con la habilidad de un artífice, con la paciencia de un arqueólogo y con las variadas emociones del expatriado, construye una réplica de alma paraguaya diseminada por el mundo. Sublima los trabajos del artífice en un acto de creación y por ello considera al artista, al escritor, como un demiurgo. Solo sintiéndose dios puede resolver su conflicto: el conflicto del desterrado y del artista que no puede adueñarse de su tema. Pero, al igual que Joyce o cualquier otro, no puede penetrar en “el laberinto de la existencia de otro ser”. Puede mediar entre sí mismo y un ciudadano, pero no puede aceptar los deberes de un exiliado. Por ejemplo, el señor Bloom, el personaje del *Ulises*, igual que Marcos en su exilio, es el más triste de los desterrados. Un Shakespeare mudo y sin gloria, un Mesías rechazado, que no puede ofrecer la libertad a su país.

Ambos, Bloom y Marcos, están perdidos, desamparados en las corrientes encontradas de la vida contemporánea; el hombre ordinario, arrastrado por la ambición mezquina a una amarga frustración, y el artista, el escritor, obsesionado con las complicaciones de su propia personalidad y de su singular oficio. La obra de Joyce recuerda la vieja querrela entre lo burgués y lo bohemio. El de Marcos, el arte de una sociedad que no se preocupa por el arte, tiene que describir a esa sociedad en tono de protesta. Joyce busca un guía en Homero, un padre en Sahakespeare. Pero Marcos, nuestro escritor, busca, husmea, escarba, imita, se desprende, o viene de Orwell, Whitman, Ibsen, Saúl Bellow, de Borges, Faulkner, Proust y, desde luego, de Joyce.

El humor de Marcos, como la ironía de Joyce- nunca deja que lo olvidemos-tiene dos filos y vuelve siempre a las fuentes de sus ternuras. El efecto inmediato de este método, como lo hemos visto, es reducir a sus personajes a un absurdo heroico-burlesco. Otro efecto, en cierto modo contradictorio, es amplificarlos, hacer de sus pequeños hábitos ritos profundos, dar una significación universal a los menores detalles. La función del poeta o del novelista es mostrar la bajeza de las cosas más hermosas y la belleza de las cosas más bajas.

LAS CONDICIONES DE UNA ESTÉTICA PROUSTIANA EN LA OBRA DE JUAN MANUEL MARCOS

Marcel Proust responde a varias tradiciones. Efectivamente, retoma fuentes diversas que convierte en una especie de sincretismo cultural puramente proustiano. Así como Ortega sostenía que “la claridad es la cortesía del filósofo”, Proust introduce con delicadeza sus propuestas revolucionarias, en los procedimientos artísticos y en la concepción del arte, de tal modo que se puede leer la *Recherche* con tranquilidad, si se

quiere con ingenuidad, sin advertir la enorme importancia de las modificaciones estéticas que lo que se está leyendo produce. Para tomar un término de Bertolt Brecht y Walter Benjamín, Proust establece una revolución en los medios de producción de la novela, así como el autor de *Madre coraje* lo hizo en el teatro.

“Pero la revolución proustiana es de mayor amplitud-dice Julio César Morán-pues concierne a las siguientes cuestiones: la concepción misma con el arte; la relación entre la realidad y ficción; el modo de ser de las manifestaciones artísticas; la situación estética de la obra; la distinción entre arte y no arte; las condiciones de verosimilitud específicas del arte; la abolición de las diferencias entre géneros y estilos tradicionales; la clasificación y relación entre las artes; las concepciones de la obra de arte total, etc”.

Es importante considerar que la concepción de la obra proustiana, igual que la de Juan Manuel Marcos, está necesariamente ligada a la interpretación de un lector libre quien la reconstruye. Este lector puede ser un receptor común, otro artista, o un crítico artista como sostiene Oscar Wilde. La función de este intérprete es hacer que la obra sea tal por su visión, aunque esta no pueda ser cualquier interpretación. Indiscutiblemente el arte es una experiencia específica, un encuentro entre una obra y un intérprete artístico. Marcos, lo mismo que Proust, da libertad al lector pero a la vez le pide condiciones artísticas. Distintas épocas, distintos lectores producen distintas interpretaciones. Lo esencial es entonces que no hay obras ni comunicación entre las mismas sin estas interpretaciones. Por su parte, estas interpretaciones no pueden efectuarse en el vacío, aunque deban llenar vacíos. Hay siempre una presencia, posibilidad, virtualidad, que nos deja que la recreamos. La experiencia artística, entonces, es una manera de superar el tiempo y el espacio reconstruyendo nuevos tiempos y espacios específicos, por el encuentro entre

jeroglíficos, texturas, manuscritos, pentagramas, piedras, acciones escénicas, con una interpretación que le confiere significado. No hay pues experiencia artística sin una incitación producida por un modo de ser virtual que tiene capacidad de proporcionar múltiples interpretaciones y tampoco sin las diversas concreciones artísticas receptoras. Con esta síntesis se abandona la concepción de la obra como sustancia, cosa, ente en sí, esencia inmutable. Tampoco tenemos posibilidades de interpretar cualquier cosa, pues la interpretación constituirá una estética en la medida de su competencia artística, aun cuando no coincida con los propósitos originales del autor, lo que en el caso de Marcos y de Proust está claramente señalado pues el lector tiene su instrumento óptico propio.

Una de las escuelas filosóficas de la India declara que el presente es irreal. Solo son reales el pasado y el porvenir; el fruto estaba por caer de la rama o ya está en el suelo, pero hay un presente en el que cae-dice Borges-. La ilustración, como se ve, es menos demostrativa que vívida. Casi análogamente, Zenón de Elea razonó que la flecha no puede llegar a la meta, porque está inmóvil en cada instante de su camino y el espacio que ocupa no excede nunca el de su longitud. Subdividido así su vuelo, es indiscutible que una serie de inmovilidades, por numerosa o infinita que sea, no es un movimiento. Bajo formas distintas, el problema ha atareado mágicamente a las generaciones humanas. Tan ilustre perplejidad no es ajena a los procedimientos actuales de la novela; el libro de Juan Manuel Marcos, *El invierno de Gunter*, es necesario insistir en ello, quiere asir el inasible instante en que el fruto cae de la rama y en que la eterna flecha de Zenón, quieta en el aire o en la lógica, pasa del arco al blanco. Esto es decir que usa la técnica de corriente de la conciencia, cuyos cultores más rigurosos, y a veces más desconcertantes y más arduos, fueron James Joyce y Marcel Proust.

El narrador puede elegir uno de varios métodos. El más común, el de casi todos, el de Juan Manuel Marcos, es el de postular un porvenir desde el cual se recuerdan, o se vislumbran, los hechos de la fábula. Ese imaginario futuro, que se nos da como presente, comporta un imaginario pasado. “En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor”. Otra conducta literaria es la de las sagas, que registran los actos y las palabras de los protagonistas, que así van revelándonos gradualmente, o de un modo brusco y dramático, lo que por dentro sienten y piensan. Es lo que sucede en la realidad, salvo que en ella hay siempre un yo íntimo, que es el de cada cual. En los episodios que componen el libro de Juan Manuel Marcos no hay otra cosa que ese yo, que continuamente recibe noticias del universo y a quien abruman percepciones, cavilaciones, memorias, temores y esperanzas. Ese yo es transitivo y al cabo de unas páginas pasa de un personaje a otro, y de un país a otro.

Una curiosa perversión del lenguaje-como diría Borges-quiere que la palabra *realismo* (que significó alguna vez la doctrina platónica) se aplique ahora a la descripción de lo más infrecuente en la realidad, las atrocidades y crímenes. Más allá de esta convención, que corresponde a un mero descuido, puede afirmarse que Juan Manuel Marcos es un escritor realista, más que aquellos que se denominaron del “realismo mágico” o el “boom de la literatura latinoamericana”. Con minucioso trabajo su delicada y enérgica pluma va trazando, instante por instante, las vidas que pueblan su obra. Este arte exige una continua vigilia de la imaginación. Solo la fina sensibilidad de Juan Manuel Marcos pudo haber dictado este libro. Esa sensibilidad es plural; registra los colores de los días y los colores de las ciudades, las mutaciones de las almas, los

infiernos y paraísos de la memoria, la incertidumbre, la congoja, el temor, todas las variaciones del ser.

El invierno de Gunter forma una suerte de crónica o, si se prefiere, de saga, del casi inmediato ayer del Paraguay, de los Estados Unidos y de Corrientes. Esa dispersa y amplia crónica no es menos real por ser imaginaria, ya que ha sido imaginada y también vivida con perspicacia y probidad. Hablar del género histórico sería una evidente exageración, dado que las fechas oscilan entre el siglo XIX y el nuestro; lo interesante es observar que, a diferencia de otras ficciones que hacen del ayer un museo de figuras rígidas y pretéritas, los personajes de Juan Manuel Marcos viven en un presente, como nosotros. Solo algún toque lateral nos recuerda que la época es distinta. Privan las pasiones y los destinos, no la cronología.

CONSONANCIAS CON BORGES

Más allá de sus obvias y fecundas deudas hacia la literatura norteamericana de Willian Faulkner o hacia la libertad lingüística alcanzada por Borges, Marcos es el primer narrador del *postboom* que verdaderamente nos liberó del naturalismo y que redefinió lo real en términos literarios, es decir, imaginativos. En literatura, nos confirmó Borges, la realidad es lo imaginado.

Esto es lo que podríamos llamar, y acaso recalcar, la Constitución Borgeana, que Marcos tan bien emplea: Confusión de todos los géneros, rescate de todas las tradiciones, creación de un nuevo paisaje sobre el cual construir las casas de la ironía, del humor y el juego, pero también una profunda resolución que identifica a la libertad con la imaginación y que, a partir de esta identificación, propone un lenguaje rico y avasallante.

Marcos al igual que Borges nos enseña a comprender, en primer lugar, la realidad relativista aunque incluyente del tiempo y el espacio modernos. No puede haber sistemas de

conocimientos cerrados y autosuficientes, porque cada observador –Marcos en este caso- describirá cualquier acontecimiento desde una perspectiva diferente. Para hacerlo, el observador necesita hacer uso de un lenguaje. Por ello, el tiempo y el espacio son elementos de lenguaje necesarios para que el observador describa su entorno (su “circunstancia” orteguiana).

El espacio y el tiempo son lenguaje.

El espacio y el tiempo constituyen un sistema descriptivo abierto y relativo.

Si esto es cierto, el lenguaje puede alojar tiempos y espacios diversos, precisamente los “tiempos divergentes, convergentes y paralelos” del, por ejemplo, *Jardín de senderos que se bifurcan*, de Borges, o los espacios de *El invierno de Gunter*, donde todos los lugares y personajes son y pueden ser vistos simultáneamente.

El crítico ruso Mijail Bajtin, quizás el más grande teórico de la novela en el siglo XX, indica que el proceso de asimilación entre la novela y la historia pasa, necesariamente, por una definición del tiempo y el espacio. Bajtin llama a esta definición el cronotopo-*cronos*, tiempo y *topos*, espacio-. En el cronotopo se organizan activamente los acontecimientos de una narración. El cronotopo hace visible el tiempo de la novela en el espacio de la novela. De ello depende la forma y la comunicabilidad de la narración.

Los modos de contar, de narrar, son, lo hemos visto, múltiples. La técnica que Juan Manuel Marcos ha elegido, o que su naturaleza le dicta, es la más ardua y exigente; no sé si perdurará en el futuro, salvo como una curiosidad literaria, o una obra maestra, ¿por qué no?, pero sé que su obra perdurará, rica de intimidades.

Tal es la excelencia de su novela, que ahora lo alcanza lo que podríamos decir, creo que sin exageración, la violenta luz de la gloria. Ahora lo alcanza la fama, y esa fama es, desde

luego, merecida. Manuel Marcos ha consagrado toda su vida, no a escribir muchas páginas, sino a escribir lo que en suma todo escritor escribe; digamos, unas cuantas páginas con la esperanza de ser imperecederas. Y eso lo ha logrado Marcos.

Su obra, recalcamos, posee una característica fundamental que es, ya lo hemos señalado, su capacidad de expandir la ficción sobre la realidad, de reconstruir mundos, de multiplicar los escorzos, de superponer los estratos, de hacernos ver las cosas como jamás hubiésemos creído que fueran. Por tanto, la obra de Marcos no solo nos dice qué es la ficción sino que en su saber nos dice también qué es la realidad. La ficción se proyecta sobre la vida y sobre la realidad y la convierte en artística, en verdad. Los personajes de ficción y reales se saludan, se construyen múltiples sueños, tantos según artistas puedan soñarlos y se rompe con el divorcio entre la realidad y la ficción. No hay tampoco aquí una ontología substancial de la realidad independiente del arte, ni un subjetivismo artístico autoritario que impongas el modo de ser de la realidad. De nuevo es la experiencia estética, es la comunicación genuina, la que puebla de perspectivas, miradas siempre fragmentadas y discontinuas las formas y los modos como podemos desentrañar lo que es. En consecuencia, al variar la concepción de la obra y de la experiencia estética la realidad se vuelve ficción, todo está en el espíritu pero nada puede hacerse sin una impresión sensorial artística.

¿Qué es lo que hace que una interpretación sea artística o no? No parece que esto en Marcos pueda responderse definitivamente, pero tenemos algunos criterios: el predominio de la ficción, el perspectivismo, el mostrarnos las cosas de otra manera que como parecen ser, el invertir las relaciones causales, el rechazar los conceptos abstractos, la metamorfosis de la realidad, su carácter no absoluto sino hipotético, el esfuerzo melancólico de su búsqueda, como Proust. Porque, como dice Lawrence Durrell en el *Cuarteto de Alejandría*, ¿acaso no

depende todo de nuestra manera de interpretar el silencio que nos rodea?

Creo, con Borges, que el significado de los libros no está detrás de nosotros. Al contrario: nos encara desde el porvenir. Y tú, el lector, eres el autor de *El invierno de Gunter* porque cada lector crea su libro, traduciendo el acto finito de escribir en el acto infinito de leer.

BIBLIOGRAFÍA

José Vicente Peiró Barco: *La narrativa paraguaya actual 1980-1995*, UniNorte, Asunción, Paraguay, 2006.

Juan Manuel Marcos: *El invierno de Gunter*, Criterio Ediciones, Asunción, Paraguay, 2009.

Joaquín Marco y Jordi Gracia: *La llegada de los bárbaros. La recepción de la literatura hispanoamericana en España, 1960-1981*, Edhasa, 2004.

Richard Ellmann: *James Joyce*, Anagrama, Barcelona, 1991.

Harry Levin: *James Joyce*, Brebarios, Fondo de Cultura Económica, México, 2001.

Carlos Fuentes: *La gran novela latinoamericana*, Alfaguara, Buenos Aires, 2002.

José Donoso: *Historia personal del "boom"*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1972.

Borges: *Obras completas*, Sudamericana, Buenos Aires, 2011.

Julio César Morán: *Proust más allá de Proust*, De la Campana, Buenos Aires, 2005.

UNA VISIÓN
SEMIÓTICA/SEMIOLÓGICA DE “EL
INVIERNO DE GUNTER”

OSCAR BOUBÉE



Ponencia presentada en el marco del “III Simposio Internacional de Humanidades” organizado por la Universidad del Norte, del 7 al 10 de agosto de 2012.



Al ser invitado a participar en este prestigioso simposio, luego de agradecer gustoso, me pregunté ¿Qué puedo aportar yo sobre este tema, cuando tantos intelectuales de primer nivel ya han dicho todo lo que se me puede ocurrir al respecto?

La semiótica de Peirce y la semiología de Saussure se definen, ambas, como teorías acerca de los signos.

La semiótica o semiología es la teoría general de los sistemas de signos. Y un signo, es un objeto o evento presente que está en lugar de otro objeto o evento ausente, en virtud de un cierto código. La lengua es un sistema de signos. Esto, pocos más, pocos menos, lo sabemos todos. Dejo al gusto del consumidor, el uso de una u otra palabra.

Ya leí varias veces *El invierno de Gunter*. Cada lectura me ha revelado una faceta distinta. Como si fuese un diamante face-

tado. O una imagen distinta. Como si se tratase de un caleidoscopio.

Como con Juan Manuel Marcos somos de la misma generación, me quedé con lo de las imágenes caleidoscópicas, tan propias de nuestros juegos infantiles de entonces, tan internalizadas en nuestra concepción literaria y filosófica de nuestras tempranas juventudes.

Si bien la propuesta era echar una mirada semiótica, haré una finta para esquivar el estricto mundo semiótico o semiológico para, desde una postura de mayor complicidad con el autor, referirme al juego de las palabras más allá de sus evidentes significados estrictos.

Cuando Ferdinand de Saussure afirmaba que el lenguaje sirve para comunicarse, sostenía una verdad no excluyente de otras concurrentes y, en algunos casos, contrarias o contradictorias.

El lenguaje sirve para comunicarnos. ¿Quiénes? ¿Con quién?

Nunca hablé de esto con Juan Manuel Marcos, pero estoy seguro de que en la infancia y en la adolescencia, jugaba con anagramas, crucigramas, acrósticos, calambures... Somos de los cazadores de jitanjáforas, lipogramas, oxímorones y retruécanos... Fabricantes de tantanes y tautogramas, transitamos las palabras mucho más allá de la comunicación universal, si es que tal cosa existe.

El lenguaje sirve para comunicarnos. ¿Quiénes? ¿Con quién?

Una primera comunicación nos vincula con quienes entienden la cáscara; reconocen el código evidente; arman el concepto a partir de las primeras señales.

El psicólogo Albert Mehrabian, actualmente profesor emérito en UCLA, llevó a cabo experimentos sobre actitudes y sentimientos y encontró que en ciertas situaciones en que la comunicación verbal es altamente ambigua, solo el 7% de la

información se atribuye a las palabras, mientras que el 38% se atribuye a la voz (entonación, proyección, resonancia, tono, etc.) y el 55% al lenguaje corporal (gestos, posturas, movimiento de los ojos, respiración, etc.) Tiempo después, el mismo Mehrabian dijo que era un poco exagerado, y le atribuyó a la palabra algo así como el 35%. En una sociedad en la que la lectura brilla por su ausencia, casi podríamos decir que es lo mismo al referirnos a la comunicación verbal y a la oral.

Esa falta de hábito en el manejo de las palabras, puede llevarnos a concluir que hay un importante número de personas que solo entiende lo primero que la palabra significa sin proyectarse a otras interpretaciones de las palabras dichas. Una suerte de infantilismo comunicacional que llevaría a suponer que no hay árabes en la playa al escuchar que no hay moros en la costa. Siempre que entiendan que los moros son los árabes, claro.

El lenguaje sirve para comunicarnos. Sí, claro. Pero también sirve para jugar, crear, crecer, hacer guiños tramposos a los interlocutores, en este caso, asociarse con los lectores recreando los juegos del decir más allá de las condiciones del señalar.

Cuando Marcos nos dice

“En esa claridad de aguamarina ingrávida, en el trasluz jovial de la mañana, mariposas y lámparas conmemoran aladas el rocío y el sol, la vida, el aire. Inmensa en la ebriedad estelar de los nardos, quisiera ser un grillo violinista, una impaciente armónica de húmedas pupilas, un madrigal furtivo, ahí, en sus vísperas. Los almendros, los pinos, el zafiro temprano, los arrullos, la brisa, los destellos, un ciempiés momentáneo, la cigarra afanosa, le deslumbran, debaten en su sangre”.¹

nos advierte que *El invierno de Gunter* no será una novela normal. Es decir, una novela común. Un simple relato. A mí me sonó a advertencia. “*Mirá, a partir de ahora, te vas a encon-*

trar con poesía encubierta, con el sutil sabor gourmet de la palabra". Y, más sibarita que gourmand, transité página a página buscando las exquisiteces, las delikatessen subyacentes en el relato de la historia. Trascendiendo la historia.

Así fue que dejó de ser la mía una mirada semiológica, para convertirse en una especie de gula por las palabras. Ya no es cuestión de comunicación universal, sino de guiños, juegos, complicidades...

Seguimos avanzando hasta cuando nos dice:

"Del dintel de una pesada puerta de cedro labrado cuelga una marchita rama de muérdago. Cuando ella la cierra tras de sí, tintinean enfermos sus vidrios esmerilados. Tira los libros sobre una consola de bronce turbio. Sus pies enmudecen en una alfombra persa que extiende sus años bajo una araña llorosa, arañada de telarañas".²

Entonces, la aliteración y la anáfora invitan a jugar con las arañas.

Casi en cada página encuentro algo de qué hablar, pero la tiranía del tiempo y el respeto por los demás expositores y el público asistente, me convocan a administrar con mesura mis interpretaciones o descubrimientos lúdicos de la obra.

Salto casi cien páginas, y me encuentro a Juan Manuel Marcos haciéndole describir a Alberto al infame Larraín.

"Alberto, sentado silencioso al otro lado de la ostentosa mesa de ébano, observó esa ramplona barriga inflada, ese espeso cuero sombrío, ese rechoncho cuello de de puerco, la vileza cerril de aquel hocico, el untuoso ritual de aquel bufón, es belfo infecto y vesánico cuyas viciosas comisuras ampolladas aterrorizaban leporinas ese fétido morro pervertido y acerbo como carroñoso sepulcro arrinconado o pestilente albañal sofocado de flotantes ratas destripadas y heces sanguinolentas en aquel rictus inhumano donde hedían y babeaban la estupidez, la fealdad, la brutalidad, la lascivia y la codicia. Contempló esa grasienta papada de sarnoso batra-

cio, las reventadas verrugas ceniza, la bubosa y lívida viruela, las rascadas costras supurantes. Imaginó esos cariadados colmillos de foca agusanada, esas uñas de buitre cansino, esa blenorragia de húsar o dragón, artillero o matón, brigadier de papel, mameluco raso. Aborreció ese bigote cobarde y pederasta en adúlteros harapos lúbricos, esos labios amaratados y lazarinos salivosos de burdel, ese resuello rijoso y concupiscente de sátiro de matadero, esas cavernosas pupilas miopes y venosas, la crueldad y el cubil de esos mucosos párpados, el odio animal de su mirada, su lujuriosa presbicia de carcamal, el carbón de rapiña de su lágrima senil”.³

¡Un festival de metáforas y metonimias! ¡Un despliegue magnífico de imágenes ineludibles!

Otro manjar expuesto en una de las partes más conmovedoras y descriptivas de la obra, es cuando el inspector Zumaya le pregunta a Verónica “¿Quién carajo es usted?” y ella responde:

“Agonía limón, tristeza unánime, nostalgia solidaria, agua sombría, soledad cotidiana, lluvia escondida, alegría fugaz, cristal herido, júbilo traicionado, amor cautivo, alegría plural, libre costumbre, silencio confidencial, beso urgente, aventura sin límites, gruta del sueño, aciago desamparo, hueco del grito, insomnio vespéral, piel infinita, silueta sin broquel, lámpara impune, licor salvaje, alondra en la mañana, orilla del coraje, camino oscuro, amargo girasol, tregua furtiva, deseo y cereal, perfil anónimo, palabra transparente, centella pura, levedad del recuero, fuego inerme, fulgor casual y roto, pupila y ala, penumbra puntual, peligro eléctrico, pétalo de la sangre, nácar celeste, eco de la ternura, aroma íntimo, pausa fluvial y hierba, conducta sin baluarte, azar remiso y húmedo, negación del infecto, rincón temprano, dócil, mansa erosión, cintura de la nieve, espléndida ceniza, cachorro del diamante, muda y mundial así contra el flagrante, el perverso, el tardío,

el opaco. Aliviar, amanecer, clarear, arder, permitir, perdonar, resistir, seducir, tejer, restituir. Rehusar”.⁴

¡El oxímoron llevado al grado doctoral! Y el verbo devenido en sustantivo: Verónica no es la que brinda alivio, ni quien da la transparente claridad del amanecer. Ella es aliviar, amanecer, clarear... ¡El onto metafísico del verbo!

Sigo en la historia. Avanzo. Me encuentro, me reencuentro, con el querido e inolvidable Livio (Abramo), con el amigo Mito (Guillermo Sequera) y, volteando las páginas, encuentro uno de los poemas encubiertos más hermosos, sutiles y esplendorosos. No se enuncia al dicente y, al no adjudicar previamente la palabra, esta se universaliza, se busca con quien encaja, uno se pregunta quién la dice... y se infiere al autor, a la autora dolida en la mazmorra, esperando su metamorfosis a jaguar.

“Empiezo por el amor, que es decir nada, palabra inmóvil y furtiva, columna de Ceres y delfín ciego, desde altos abismos columpiándose. El mar se retira y me convoca en luminosos caminos de guerras taciturnas y ebrias. Vinieras desde lo alto, fulgúrea página circular de mi cuaderno, viva roca dormida, cascabel, sombra lenta y de pronto amaneciendo”.⁵

No podría concluir esta exposición sin referirme, en las mismas palabras del autor, a uno de los aspectos de mayor coincidencia en nuestras respectivas verdades conceptuales. En esta frase se sintetiza el espíritu pedagógico que compartimos y que, ojalá, se universalice:

“Educar la mente en la paradoja, no en la certidumbre”.⁶

Y, como última referencia, entiendo imprescindible citar uno de los poemas que integran el acervo poético y cultural del país, instalado, con música de Carlos Noguera, en el universo del canto trascendente y testimonio ineluctable del cancionero contestatario:

“Hazme un sitio a tu lado paralelo al recuerdo, largo como un horizonte encendido de anhelos, tibio como una caricia de

tus manos secretas, mío como el gorjeo torrencial de tu pelo. Hazme sitio a tu lado donde acostar mi pelo, refugio del color, amparo del combate, donde olvide a los muertos: toda mi angosta historia y mis heridas, la picana y las armas, la espiral del deseo y toda una cordillera de memorias. Hazme un sitio a tu lado para estar a tu lado y junto a ti mirar con la misma mirada, junto a ti desangrarnos desde las mismas venas y modelar la patria con armas populares: una misma revancha para los mismos sueños. Hazme un sitio en tu lecho donde cabe mis angustia, hazme un sitio en tu alma donde guardar mis besos, yo quiero hacer de ti un pájaro o un canto, y a veces decirte que te amo”.⁷

Permítaseme, ahora, escapar un instante del marco estricto del tema inicialmente referido, para reflexionar en conjunto sobre el poder de las palabras.

No existe la palabra inocua, no en su concepción semiótica, sino en su consecuencia incidental.

Toda palabra afecta. Y he aquí la mayor responsabilidad del escritor. Porque en la comunicación oral, la complementación fónica o acústica, y los gestos, en los casos en que lo visual se suma a la palabra y su tono, la palabra tiene atenuantes o agravantes, según los casos, pero siempre es más efímera. Más volátiles que volubles, siempre a expensas de ser llevadas por el viento, como dice el dicho.

Pero la palabra escrita queda. Es una afección crónica. Recurrente, repitiente, renuente a renunciar, reiterativa...

El invierno de Gunter se inserta, con sobrados méritos, en la biblioteca de las grandes obras de la literatura universal. Por la calidad indiscutible de su riqueza literaria y porque nos permite transitar, y disfrutar, una y otra y otra vez, el territorio inconmensurable de las palabras.



OSCAR BOUBÉE NACIÓ EN BAHÍA BLANCA, ARGENTINA, EL 4 DE agosto de 1951. A poco de cumplir su primer año de vida, su familia se trasladó a la ciudad de Azul, a 300 km de la ciudad de Buenos Aires. Fue allí donde, con 14 años de edad, se incorporó al *Diario El Tiempo*, recorriendo, en poco tiempo, el camino formativo desde cadete aprendiz a columnista. En Azul se recibió de Maestro en la Escuela Normal, e inició sus estudios en Ciencias de la Educación simultáneamente al Profesorado de Lengua y Literatura. Fue también en esa ciudad donde comenzó su actividad como locutor en LU10 Radio Azul, decana de la radiofonía en la Pcia. de Buenos Aires. A principios de los '70 se estableció en Buenos Aires donde, entre otras actividades, concluyó sus estudios de Dirección Teatral en la Escuela de Arte Escénico. En 1984 se estableció en Asunción, Paraguay, como Socio Director de Núcleo S.R.L., agencia publicitaria. Desde entonces, ha sido director, redactor creativo y asesor (actual) de importantes agencias nacionales e internacionales. A partir de 1989, se lo conoce como conductor de programas de radio vinculados con la actividad cultural y la música erudita. Desde 2004 conduce el programa "La Biblioteca" en FM Concert. Ejerce la docencia en la Universidad del Norte, en las carreras de Periodismo y Publicidad.



1. J. M. Marcos. El invierno de Gunter. (Asunción, Criterio Ediciones, Segunda edición, 2009) 51.
2. Op. Cit. 66
3. Op. Cit. 155
4. Op. Cit. 172
5. Op. Cit. 195
6. Op. Cit. 235
7. Ibid.

VISÃO DA CASA, OLHAR DO
MUNDO: O COSMOPOLITISMO DE
EL INVIERNO DE GUNTER,
ROMANCE DE JUAN MANUEL
MARCOS

ALEILTON FONSECA
UEFS/ALB-Brasil



A literatura tem sido, ao longo dos séculos, uma das formas mais eficazes de diálogo entre os diversos povos e de afirmação da cultura de um país. As obras literárias, produzidas no âmbito de uma determinada conjuntura local, enfeixando uma realidade e um idioma particulares, projetam-se para além de suas fronteiras, através da mediação dos tradutores e editores, ampliando a leitura da produção de um país, numa perspectiva internacional.

El invierno de Gunter, de Juan Manuel Marcos, editado em 1987¹ e reeditado em 2009², vem cumprindo esse objetivo de forma bastante produtiva. Considerado um dos mais importantes romances paraguaios contemporâneos, o romance já foi traduzido para vários idiomas, em diferentes países. Desse modo a literatura paraguaia volta a circular no ambiente literário internacional, de maneira bastante significativa, possibilitando ao mundo conhecer uma obra magistral de Marcos, hoje um dos mais importantes escritores do continente sul-americano, objeto de atenção de críticos e estudiosos de vários países, nos quais suas obras são traduzidas.

No Brasil, o romance foi recentemente publicado pela

Editora 7 Letras, em cuidadosa tradução de Daiane Pereira Rodrigues, ocupando a atenção da crítica e dos leitores.³ De fato, a publicação deste romance no Brasil reveste-se de enorme importância, uma vez que reata o diálogo literário entre os dois países, que têm um grande potencial de intercâmbio a explorar não apenas na área econômica, mas também na seara cultural. Na realidade, observa-se que esse diálogo tem sido ainda tímido e escasso, sustentando-se quase que apenas através de algumas traduções do consagrado romancista e poeta Augusto Roa Bastos (1917-2005) no Brasil e a repercussão de alguns autores brasileiros, como Jorge Amado (1912-2001), no universo paraguaio.

O escritor Juan Manoel Marcos (1950), natural de Assunção, é também poeta, crítico literário, ensaísta e professor universitário. Político de carreira, eleito para mandatos parlamentares, o autor vem tendo uma participação ativa nas lutas pelas liberdades democráticas, nas décadas 60-80, e, sobretudo, após a queda da ditadura de Alfredo Stroessner, em 1989. De formação ampla nas Humanidades, é doutor em Filosofia pela Universidade de Madri, e em Letras, por Saint Pittsburgh (USA), sendo atualmente reitor da Universidad del Norte (Assunção) e membro do Conselho de Universidades do Paraguai. Trata-se de um intelectual que trabalha, principalmente, em três frentes de construção da modernidade contemporânea em seu país, no campo da política, da educação e da cultura.

Ao ser lançado no Paraguai, o romance *El invierno de Gunter* teve o seu valor literário logo reconhecido, ao receber o Prêmio Livro do Ano de 1987. Trata-se de uma narrativa multi-forme, cosmopolita e instigante. Ao percorrer sua trama, o leitor depara-se com uma ficção eficiente, que se mostra admirável pelo alto nível de elaboração da escrita, com uma linguagem dinâmica e multifacetada e uma temática de grande interesse cultural. Não por acaso, o livro é considerado

o romance paraguaio mais importante das últimas quatro décadas, como um verdadeiro clássico contemporâneo. E seu autor é considerado o romancista paraguaio contemporâneo mais universal, pois consegue revigorar uma tradição literária que tem em Roa Bastos a sua referência mais reconhecida.

O tecido textual de *El invierno de Gunter* revela um trabalho meticuloso de utilização das técnicas narrativas contemporâneas, mesclando tonalidades diversas, com reflexões filosóficas e incursões poéticas, diálogos densos e pontuais, citações de elementos da cultura e da história, mas sempre com eficiência narrativa e senso de medida. No seu processo narrativo alternam-se momentos de reflexão, de situações e de informação cultural, com passagens de relato franco e de diálogos vigorosos, através dos quais se afirmam as vozes do narrador e das personagens em situações densas de vivências, em que se mostram e revelam os traços pessoais, pulsões, sensações, fragilidades, aspirações, ironias, atitudes e até banalidades da condição humana em jogo no fluxo ficcional. O narrador encaminha esse processo com segurança, recorrendo os entretchos com exatidão e apresentando as personagens bem definidas, como atores na cena romanesca.

Os diálogos das personagens são exatos e expressivos, revelando sua psicologia e seus caracteres em plena ação, levando o leitor a visualizar as cenas com precisão, sem necessidade de descrições mais extensas. Esse procedimento dá agilidade e leveza ao fluxo textual, seguindo as propostas de Italo Calvino,⁴ dinamizando o processo narrativo, o que enreda o leitor no prazer da leitura.

Situado na pequena cidade de Corrientes, o romance é, no entanto, uma obra francamente cosmopolita, no sentido em que seu escopo referencial se estende por uma geografia ampla, para além dos limites nacionais, envolvendo outras culturas e idiomas, através de viagens, vivências e atuações das personagens e de referências factuais e históricas. A narrativa

se estende por diversos países, como Estados Unidos, França, Espanha, México, Argentina, Brasil entre outros. O narrador tem uma visão global e abrangente do mundo. E as personagens principais, a professora Eliza e seu marido, Sr. Gunter, economista de formação norte-americana, são personagens que se movem para além das fronteiras do país. Por contraste, as personagens locais, sobretudo o Monsenhor, representam as limitações de atitude e visão de mundo que precisam ser superadas, em busca de uma modernização das relações institucionais.

O substrato cultural do romance constitui-se de uma gama extensa de citações de pensadores, filósofos, poetas, escritores de várias línguas e nacionalidades, demonstrando o domínio cultural do narrador, de formação acadêmica de grande abrangência, desde as fontes da tradição local até a contemporaneidade transnacional. Este romance valoriza as origens etnográficas autóctones da formação do povo paraguaio, ao destacar elementos culturais da tradição tupi-guarani, mas sem mitificá-los, pois os apresenta numa situação de estudo, com uma abordagem antropológica. Nada reluz como cor local e sentimento de nacionalismo exacerbado, mas como objeto de reflexão e de referência, como afirmação de soberania cultural.

O escritor Juan Manuel Marcos estabelece um modelo que extrapola e supera o olhar localista que caracterizou boa parte da literatura latino-americana, até meados do século XX. Sobre isso, o ensaísta brasileiro Antonio Candido, observou que o gosto pela cor local constituía um traço característico do subdesenvolvimento continental, ao afirmar que:

a ideia de pátria se vinculava estreitamente à de natureza e em parte extraía dela a sua justificativa. Ambas conduziam a uma literatura que compensava o atraso material e a debilidade das instituições por meio da supervalorização dos

aspectos regionais, fazendo do exotismo razão de otimismo social.⁵

De fato, a busca do cosmopolitismo, no sentido de adensamento de diálogos interculturais tem sido a forma de superar esse entrave, conforme encontramos na ficção de Marcos, observando que suas referências são universais e seus personagens principais são cidadãos do mundo, o que coloca os traços paraguaios como parte de uma geografia cosmopolita e universal. Neste romance a visão da realidade é múltipla, numa visão contemporânea dos processos de vida que os sujeitos encenam. E, a propósito, como assevera Eduardo Coutinho:

a visão da realidade como múltipla e dinâmica, e sua conseqüente representação na literatura por intermédio de uma perspectiva também múltipla, apresenta ainda outro aspecto de importância fundamental para o escritor latino-americano, que é a sua maior adequação ao espírito e a tradição cultural do povo e do continente.⁶

O romance de Marcos tem um tom realista, na medida em que dialoga intimamente com elementos que constituem a realidade de seu tempo. O escritor e teórico italiano Umberto Eco demonstra que na ficção,

as referências precisas ao mundo real são tão intimamente ligadas que, depois de passar algum tempo no mundo do romance e de misturar elementos ficcionais com referências à realidade, como se deve, o leitor já não sabe muito bem onde está.⁷

Neste romance, as alusões ao processo histórico, citações *en passant* de fatos, guerras, gestos de personalidades da história moldam um jogo de sentidos que responde pela constituição identitária do país em face de seus vizinhos, ora oponentes, ora aliados e parceiros – em termos políticos, culturais e ideológicos, de maneira crítica e atual, como abertura a um diálogo continental, sem renunciar à soberania de

seu território e de sua cultura. Isso é tanto mais importante, na medida em que, como afirma Coutinho: “A América Latina é uma terra de contrastes extremos, um lugar onde raças e culturas diferentes em estágios distintos de desenvolvimento, ou melhor, em eras ou idades distintas, coexistem lado a lado”, de modo que sua realidade “não pode ser apreendida através de uma ótica unilateral”.⁸

Os registros de fatos históricos permeiam o processo narrativo, com maior ou menor relevância, como se o narrador quisesse marcar de forma indelével o solo cultural do qual extrai o seu discurso e a sua perspectiva narrativa. Ao lado de detalhes caros à tradição historiográfica paraguaia, avultam as referências à Guerra do Chaco e, considerando o que mais toca às relações Paraguai-Brasil no século XIX, a famosa e até hoje insuficientemente explicada, Guerra do Paraguai (1864-1870), denominação oficial para os brasileiros, ou Guerra da Tríplice Aliança, mais familiar aos paraguaios. Este último episódio comparece com mais constância nos entrecchos do romance, trazendo novamente à tona gestos, frases, palavras e atitudes do lendário Francisco Solano Lopez, ditador e comandante das tropas paraguaias, perante os adversários vizinhos brasileiros, argentinos e uruguaios. Nesse sentido, o romance propõe uma discussão, um diálogo em tensão acerca de um fato que, sobretudo para os paraguaios, não pode ser esquecido nem relegado ao silêncio dos arquivos. Assim, a ficção cumpre uma tarefa que a história não pode realizar, ao trazer à cena a figura de Lopez, reencenando, no texto romanesco, a sua atuação heróica de resistência, no contexto político latino-americano da primeira metade do século XIX.

Nesse sentido, o leitor percebe a proximidade do texto literário com o estilo do registro historiográfico, podendo confundir ou confrontar a ficção com a realidade factual. O texto seria percebido, assim, como um relato de época, de caráter memorialístico ou até mesmo historiográfico. Entre-

tanto, a literatura tem seu estatuto próprio de ficção, instituindo-se, sobretudo, enquanto tecido textual. Não é o simples registro de um contexto histórico, mas resultado da imaginação e criação do autor, que reagencia os dados factuais como representação, acrescentando-lhes sentidos para além da realidade que lhes serve de base e substrato. A ensaísta brasileira Sandra Pesavento reconhece essa prerrogativa da narrativa ficcional em face da História, ao afirmar que:

a literatura permite o acesso à sintonia fina ou ao clima de uma época, ao modo pelo qual as pessoas pensavam o mundo, a si próprias, quais os valores que guiavam seus passos, quais os preconceitos, medos e sonhos. Ela dá a ver sensibilidades, perfis, valores. Ela é fonte privilegiada para a leitura do imaginário.⁹

Por seu turno, o escritor argentino Ricardo Piglia adverte que “a literatura é sempre inatual, diz em outro lugar, fora de hora, a verdadeira história”.¹⁰ Portanto, é muito salutar quando o talento do ficcionista consegue apresentar os dados historiográficos a os elementos puramente ficcionais bem amalgamadas, num estilo que alia o factual e o imaginado em narrativas que informam, divertem, situam e educam o leitor, possibilitando-lhe aquela compreensão mais profunda de uma sociedade e sua cultura no passado e no presente, dando-lhe, conseqüentemente, uma possível projeção do futuro.

El invierno de Gunter é uma obra exemplar, pelos conteúdos que agenciam no seu tecido romanesco, suscitando ao leitor uma gama de informações, sensibilizando-o para pensar e refletir sobre a realidade das vivências históricas e culturais de seu país, como realidade particular, em relação ao continente latino-americano e, sobretudo, em face ao mundo globalizado, com o qual o diálogo se faz necessário e inescapável. Ao escrever uma obra de tal abrangência, a atitude do romancista é, seguramente, estética, política e pedagógica. Como intelectual de seu tempo, com expe-

riência interna e internacional, ele cumpre uma tarefa de cidadania nas letras. Ao lado de suas atividades de político e de educador, Juan Manuel Marcos demonstra acreditar que a literatura contemporânea é, em justa medida, parte indispensável da construção simbólica de uma cultura e de um país.



ALEILTON FONSECA É BRASILEIRO, ESCRITOR, ENSAÍSTA, ficcionista e poeta, Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo, Professor Pleno da Universidade Estadual de Feira de Santana, na Bahia-Brasil. Pertence à Academia de Letras da Bahia, à Academia de Letras de Itabuna, à União Brasileiro de Escritores-SP e ao PEN Clube do Brasil. Tem cerca de 20 livros (poesia, contos, ensaios, romance) publicados no Brasil e alguns no exterior. Recentemente publicou os romances *Nhô Guimarães* (2006) e *O pêndulo de Euclides* (2009), além de narrativas curtas: *As marcas da cidade* (2012), *Memorial dos corpos sutis* (2012); e, em poesia, *As formas do barro* (2006) e *Um rio nos olhos/ Une rivières dans les yeux* (edição bilingue, 2012).



1. MARCOS, Juan Manuel . *El invierno de Gunter*. Madison, U.S.A: El Lector. 1987.
2. MARCOS, Juan Manuel . *El invierno de Gunter*. 2. ed. Asunción: Criterio Ediciones, 2009.
3. MARCOS, Juan Manuel . *O inverno de Gunter*. Rio de Janeiro, Brasil: 7 Letras, 2012.
4. CALVINO, Italo. *Seis propostas para o novo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
5. CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: _____. *A educação pela noite &*

- outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, p. 140-162, p. 141.
6. COUTINHO, Eduardo. A narrativa contemporânea das Américas: uma narrativa síntese. In: VASSALO, Lígia e outros (org.). *A narrativa ontem e hoje*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, p. 174-182, p
 7. ECO, Umberto. *Seis passeios nos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p.131.
 8. COUTINHO, Eduardo. Op. cit., p. 178.
 9. PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003, p. 82.
 10. PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. São Paulo: Iluminuras, 1994, p. 93.

EL PATHOS DE CAMBIOS EN *EL INVIERNO DE GUNTER*

KIM, HAN SANG
Universidad Kyung Hee



El *invierno de Gunter* es una de las invenciones novelescas más atrayentes que se caracteriza por entremezclar diversas técnicas literarias y, de esta forma, nos invita a disfrutar releyéndola y nos permite interpretar la obra desde diversos puntos de vista. Es como un gran banquete en el que el invitado puede elegir y divertirse a su antojo y aún así queda mucho que saborear. Para mí, es un gran honor hacer un pequeño esbozo tratando la obra cuyo escritor ha sido un gran amigo de toda la vida. Y me he deleitado mucho leyendo y analizando esta novela para presentarla en esta ocasión.

Es indudable que esta novela da mucho que decir; con la influencia del posboom se nos presenta como una combinación de géneros y bajo una intriga policíaca se entretajan muy sutilmente tramas políticas, crítica social, reflexiones filosóficas, episodios amorosos y eróticos y referencias literarias intertextuales con técnicas literarias de posmodernismo. Es por esa razón que he vacilado mucho en decidir el tema de la ponencia que tengo el gusto de presentarla aquí. Este trabajo se centra en la sombra de Mijail Bakhtin y en el mensaje que el autor quería comunicarnos a través de tan complicadas

destrezas literarias. Lo que creemos es que el escritor intenta delatarnos el mundo absurdo de su país, y consecutivamente este mundo también podría abarcar al mundo hispanoamericano y al mundo entero en sí mismo.

Su manera de expresar el dolor y la protesta contra los males colectivos de Paraguay en son irónico de burla nos lleva a plantear el realismo grotesco del espíritu carnavalesco. Podemos analizar los diversos componentes carnavalescos que se observan en esta obra, al aplicar el realismo grotesco según lo interpreta Bahktin: lenguaje y libertad propios del carnaval; crítica irónico-satírica de diversas realidades socio-políticas, económicas y religiosas de Paraguay; intertextualidad carnavalesca como medio de transgresión y subversión contra esas realidades; escatología y degradación con poderes regeneradores. Con el carácter renovador, regenerador, transgresivo y subversivo, el carnaval es un verdadero ciclo de cambio y renovación. Además, encarna un rechazo a todo lo inmortal y lo completo y, por lo mismo, también un rechazo al gobierno, a la autoridad, a la tradición, a la iglesia oficial y a las costumbres, con el objeto de transformar y construir su propio mundo.

La novela empieza con una escena en la clase de Toto Azuaga en Oklahoma: aquí habla del chamanismo de una tribu primitiva Tupí-Guaraní. La referencia a este mito guaraní no es una desviación del tema original, ya que, siguiendo el espíritu carnavalesco que conjuga la intertextualidad con la subversión político-social, la intención de *El invierno de Gunter* deja de ser unilineal para tornarse en una polivalente crítica de la realidad paraguaya en particular, pero también hispanoamericana, en general. Así el discurso sobre el chamanismo puede considerarse como un elemento definitivo y clave para interpretar la obra. Aunque sea momentánea la referencia a este mito, persiste su sombra a lo largo de toda

la obra, en paralelo con la sociedad primitiva y violenta de Paraguay.

Si interpretamos esta obra según la teoría de Bakhtin, podemos relacionar este mito con el título de la obra: *El invierno de Gunter*. Es decir aquí 'el invierno' puede interpretarse en un sentido carnalesco. Una lectura de esta novela desde diversos niveles nos remite al título del texto, *El invierno de Gunter*, y a la positiva conclusión de que el invierno puede simbolizar el mundo irracional y disparatado, donde solo dominan la desilusión, la violencia, el desengaño y la desesperación. Al empezar en la página 201 el proceso de redención de su sobrina, Soledad, Gunter se da cuenta de que esto va a ser sumamente difícil y largo, y dice así: *Va a ser un largo invierno*. Este mundo absurdo y frío es un mundo carnalesco y grotesco cuya realidad se degrada de modo caricaturesco y grotesco reconstruyendo así desfiguradamente la naturaleza. Se entrevé la censura a la corrupción política del país mediante la obsesión de la redención de Gunter. Es obvia en esta parte la crítica a la línea oficial de la política del país.

Volviendo al mito Tupí-Guaraní, con los karaí, su chamanismo se diferencia del de otras tribus salvajes sudamericanas. Los karaí no eran chamanes ni sacerdotes y lo único que hacían era hablar. Hablan de la ausencia y rechazo del padre en una comunidad local de ascendencia patrilineal y al no faltar padre, ya no hay linaje. De esta forma este discurso subvierte el armazón mismo de la sociedad primitiva, basado en lazos de sangre. Atraen a las tribus indias mediante un discurso de ruptura con el discurso tradicional, desarrollándolo al margen del sistema de normas y valores antiguos legados e impuestos por los dioses y los ancestros míticos. Hablan del carácter fundamentalmente perverso del mundo y de la certidumbre de que es posible el establecimiento de un mundo bueno.

Como los karaí afirman, el mundo paraguayo donde de momento reina el Mal y la Sinrazón de la Dictadura, puede mejorarse y tener esperanza con la llegada del mundo bueno, es decir, de la primavera. Hasta entonces, el mundo es caótico y escatológico, lo que hará que el invierno sea largo. La presentación del discurso de los karaí comprueba la muerte de esta sociedad. Según el mito, ese mundo será destruido por el fuego y por un gran jaguar celeste, que dejará subsistir solamente a los indios Guaraní. Aquí el mito desempeña el papel deformador del significado sin llegar a negar la historia. A través de este mito, el autor nos hace entrever que el mundo es malo pero que algún día ese mundo puede acabar, con lo que pueden esperar su fin. Con esta visión escatológica, la descripción absolutamente pesimista del mundo halla eco al admitir la existencia del pueblo paraguayo de hoy en día. Los paraguayos sufren una división y desigualdad social en su propia piel. El malestar profundo agita a los paraguayos y, como los karaí, el autor nos anuncia la presencia del mal y de fealdad y el engaño en el mundo contemporáneo. De esta forma, a través del discurso de los karaí, el autor deja entrever su mensaje: “Es necesario cambiar el mundo”.

Pero para cambiar el mundo, primero es necesario pagar un alto precio y aquí Soledad funciona como un *chivo expiatorio*; un jaguar celeste que ha venido para salvar al pueblo Tupí-Guaraní en su mito. Ella es la “cacique-hechicera-profeta de los *ka'aiguá-gualachí*”.(260) *El invierno de Gunter* es una novela policíaca con la doble muerte de Alberto y del brigadier Larraín, pero, en realidad, a nadie le importa quién es el asesino ni el proceso de investigación para encontrar el asesino. Solo necesita un *chivo expiatorio* a quien poder echar toda la culpa y, en este caso, la acusada es Soledad. Soledad es un pretexto y una víctima, a la vez, para hablar del mundo de patas arriba, donde nada funciona legalmente y tan solo dominan la violencia y el desengaño. A lo largo de esta obra aparece como un presagio una frase bíblica que se repite

varias veces y que al final remata la novela: “*No dejarás con vida a la hechicera!*” De esta forma, desde el principio, ella estaba destinada a morir y sacrificarse, pero nos deja entrever que su misión podría, a lo mejor, cumplirse con éxito. Podemos intuir que “el progreso encuentra al principio enormes obstáculos en su camino, pero que al final siempre sale triunfador”, lo que hace que podamos admitir el sacrificio de Soledad.

Aquí, la protagonista Soledad es, a la vez, Malena y se presenta como un personaje sumamente variante y cambiante. Soledad es estudiante de diecisiete años, que saca buenas notas; es una hija comprensiva y como dirigente estudiantil organiza manifestaciones en protesta por la visita de un general estadounidense. Además, ella disfruta escribiendo poemas y leyendo a Trotsky. Pero es Malena cuando trabaja como prostituta en un prostíbulo. Mantiene relaciones sexuales con Verónica y, a la vez, con Alberto, sin darse cuenta de que Verónica es hermana de Alberto.

Desde entonces se percibe una confusión narrativa en primera persona, tanto en diálogos con el monseñor Cáceres como en las cartas, donde Soledad hace manifiesto su desconcierto. El mundo de Soledad es un caos en sí mismo y no sabe qué hacer entonces. Es un amor lesbiano que sabe que será objeto de total rechazo social. Con esta interrupción en la narración, en primera persona, la historia se complica aún más y no sabemos quién y de qué se está hablando. Y es aquí donde empiezan la ruptura de la sintaxis oracional y la polifonía de las voces de los personajes para simbolizar este mundo caótico. Es como una variación musical que se intensifica poco a poco hasta que llega a su clímax, que es la muerte de Soledad. Y en esta escena se repiten incluso tres veces las mismas frases con el objeto de dejar un resabio triste.(p.249) Asimismo, para manifestar más dramáticamente este caos aparecen frases sin punto final.(p. 114) Por lo mismo, resulta muy difícil trazar una línea divisoria entre el segmento ante-

rior de la presente parte y esta de la intertextualidad. Las frases intertextuales generalmente subvierten lo gratuito del texto original, cristalizan en una burla irónico-satírica, y a veces tan solo esbozan las realidades socio-políticas y religiosas del continente. Además, a la ambivalencia a la cual se asocia el proceso de transformación buscado. No acepta ni dogmas, ni autoritarismo, ni una seriedad univocal.

La novela se divide en tres partes, pero la muerte de Alberto y el brigadier Larraín, que es el hilo conductor de esta historia, no aparece hasta el último capítulo de la segunda parte. Desde la tercera parte empieza el encarcelamiento de Soledad y el proceso de redención para Soledad, con la descripción de los problemas políticos y sociales. Hasta entonces, con la presentación de los personajes, el texto nos presenta como un juego de rompecabezas, cuyas piezas deben los lectores ajustar haciéndoles introducirse en un mundo caótico y desordenado.

De esta forma, con la participación de personajes que salen y entran sin orden cronológico, surge la heterogeneidad de unas voces en relación con otras. A través de estructuras polifónicas verbales y discursos de todo tipo, e incluso en varios idiomas, esta obra retuerza, altera e invierte los temas comunes de la sociedad dominante. Aparecen frases en inglés y en guaraní entreveradas con el texto en español y diálogos mezclados con el diario. A veces no se distingue quién es el narrador y de qué se está hablando. A menudo cambia, de pronto, la voz narrativa y brotan algunas frases de otro texto literario o la voz de otro personaje conversando en otro plano. El autor trama y combina discretamente esta confusión narrativa y esto funciona como un trampolín para mostrar más abiertamente la carnavalización de la vida. Es el retrato de una sociedad que ha venido tolerando tantos abusos, tanta injusticia y tanta crueldad que se debían recordar para siempre y que

debería cambiar algún día. En estos personajes, el lenguaje está libre de convencionalismo y normas establecidas para dar grotescamente una visión totalizadora del mundo. Además, el acercamiento irónico-satírico a las deficientes realidades socio-políticas y religiosas junto con la intertextualidad que se presta a ridiculizar costumbres, ideologías, irregularidades, etc., y la escatología ofrecen a esta obra un marcado sello carnavalesco.

Después de la muerte de los padres de Alberto que ocurrió en circunstancias sospechosas, Alberto se encuentra con Larraín, su tutor, y es ahí donde culmina la descripción grotesca del brigadier.(p.155) para simbolizar la maldad de Larraín, que es el comienzo de todas las desgracias. El realismo grotesco sostiene que todo proceso intertextual es en realidad una parodia en la que semánticamente se establece una relación un tanto más compleja; esto implica la puesta en ridículo de costumbres, ideologías y lenguaje privativo del sistema vigente. Así, Alberto lo compara con su tutor en la infancia, el padre Marcellin, que era homosexual y cometía un abuso sexual infantil contra sus pupilos. Alberto y Verónica creen que Larraín ha matado a sus padres para desvaratarle los bienes e intentan vengarse de él.

Y para eso, recurren a una obra teatral de O'Neill, *A Electra le sienta bien el luto*, que es un análisis psicológico de la condición humana que ha sido pisoteada por el destino. En esta obra teatral los personajes reflejan la estructura y los héroes de las tragedias griegas. En medio de todos estos conflictos psicológicos, los personajes tienen que hacer frente a su turbulento destino dentro de una sociedad puritana. En general, las obras de O'Neill cuentan con personajes que viven en los márgenes de la sociedad, y luchan por mantener las esperanzas y aspiraciones, aunque suelen acabar desilusionadas cayendo en la desesperación. El autor explora las formas más sórdidas de la condición humana. Además, esta obra teatral es

otra clave para comprender *el invierno de Gunter*, en relación con el mito de Tupí-Guaraní.

En el teatro, los chicos aparecen con máscaras de jaguar, que son más americanas. En las escenas de la muerte de Alberto y el brigadier Larraín se culminan las descripciones, aun más grotescas y carnavalescas con los sesos ensangrentados y salpicados de Alberto y la violación del brigadier al cadáver de Alberto. En ese momento aparece justamente el enmascarado de jaguar con pistola en mano y mata al brigadier. Vino el jaguar celeste para matar a la Maldad y salvar al mundo. Soledad es detenida allí mismo en el teatro y es acusada de practicar ilegalmente el chamanismo con el objeto de metamorfosearse en jaguar. Pero ella tiene la coartada de haber estado en el camarín de Verónica con el arzobispo de Corrientes. Sin embargo, la policía no muestra interés en resolver el caso. Más bien, parece tener la intención de utilizarlo como pretexto para saldar las deudas con los líderes de manifestaciones estudiantiles. Y desde entonces, empieza un largo proceso de tortura hasta cuando Soledad sale muerta de la cárcel.

La degradación es de los otros principios esenciales del realismo grotesco. Tiene un aspecto destructivo y otro regenerador. Asociados a la degradación encontramos los recursos escatológicos y la desacralización. La degradación, valor propio también de los mitos y el principio esencial del realismo grotesco, consiste en “rebajar todo lo que es alto, espiritual, ideal, abstracto”, para convertirlo en carne, ponerlo en contacto con la tierra que traga y a la vez da nacimiento. “Degradar es enterrar, sementar y matar simultáneamente, con el fin de producir algo mayor y mejor”, explica Bakhtin. Esto hace evidente los dos aspectos, el destructivo y el regenerador, del humor carnavalesco. Según Bakhtin, el autor crea a su personaje para evaluar el mundo que rodea, y el héroe posee un carácter que crea y produce. El mundo que le rodea

a Soledad ha degradado de modo caricaturesco la realidad y ha reconstruido desfiguradamente a la naturaleza. Se deja percibir la relatividad de todo lo existente y, por ello mismo, la posibilidad de cambiar. Ello permite observar al universo de un modo diferente y nuevo: “la muerte de lo caduco y el nacimiento de un nuevo mundo”.

Con la degradación de Soledad, es decir, con el sacrificio de Soledad, aparece otro personaje: Gunter que participara en los cambios y las orientaciones del futuro. La tercera parte pone al descubierto una visión caótica del mundo en la que predomina la inconformidad con las diversas realidades que se percibe a lo largo de la obra. Estas realidades que se denuncian con escenas absurdas son la indigencia cultural de Paraguay; su poca capacidad administrativa; el egoísmo, la avaricia y engreimiento de muchos; la falsa piedad y equivocada vocación religiosa de otros; la hipocresía de algunos. Sustentan esa protesta las deplorables, injustas y absurdas realidades imperantes en el continente desde la época colonial.

Gunter hizo uso de todas sus relaciones personales para salvar a Soledad, pero bajo la dictadura no funciona nada excepto la palabra del dictador. No existe ley ni razón, sino solo la violencia, el dolor y la soledad. Aquí lo único vigente es la voluntad del dictador y no se puede hacer nada con los recursos legales. Lo único que desea Gunter es llevar a Soledad a su casa en Washington, pero es incapaz de hacer algo y se mantiene con los brazos cruzados.

Sin embargo, él empieza una nueva historia, la historia de su gradual renovación, la historia del tránsito progresivo de un mundo a otro, del reconocimiento de otra realidad nueva, totalmente ignorada hasta entonces. Renuncia su trabajo en Washington para reintegrarse en Paraguay y para ser útil en su país agobiado por tanta pobreza. Lo trivial constituye solo la apariencia, pues es obvio que se requiere un nivel profundo de

lectura y conocimiento de la historia y las realidades que motivan a la burla para acercarse al sentido que entrañan: con la polifonía de voces se incrementa la crítica irónico-satírica de las realidades paraguayas y, por extensión, del mundo hispánico. Según Bakhtin, este tipo de crítica puede equipararse a la alegre celebración de la primavera, del año nuevo, de las bodas, etc.; son celebraciones que llevan en sí un anhelo de cambio y renovación.

Como en el mundo carnavalesco, se cancelan todas las leyes y prohibiciones y se suprimen las jerarquías y las desigualdades sociales, con sus matices subversivos, críticos y paródicos frente a los valores establecidos, a través de un lenguaje popular, vulgar y obsceno. Todo aquello que estaba cerrado, desunido, distanciado por una visión jerárquica de la vida corriente entra en contacto y empieza a conjugar lo sagrado con lo profano, lo alto con lo bajo, lo grande con lo miserable. Y es aquí, en este plano, donde está ubicada Soledad, pero su imagen no es bufona, sino que se equipara con la connotación del jaguar celeste que tiene la misión de salvar a la tribu Tupí-Guaraní. Al final de la obra, ante los ojos atónitos de los asistentes al funeral del general González, que se suicidó avergonzándose de la muerte de Soledad, aparece una cometa en la cabeza del jaguar que parecía ser la aparición de Soledad. Incluso los más pesimistas creen reconocer en dicho apocalíptico instrumento a Soledad, cosificada, anunciándoles en esa forma peregrina y grotesca la inminencia del Juicio Final. A ella se le permite ser redentor, pues con su muerte termina dándole vida a un nuevo ser (Gunter). El hombre pecador es perdonado(muerte) y da vida a un hombre nuevo(nacimiento). La resurrección y la renovación es la primavera, el término del invierno.

De tal manera Soledad y Gunter nos ofrecen una percepción carnavalesca del mundo: “el pathos de cambios y transformaciones, de muerte y renovación. El carnaval es la fiesta

del tiempo que aniquila y renueva todo. Así es como puede ser expresada la idea principal del carnaval”. Así *el Invierno de Gunter* es un cronotopo carnavalesco que puede llegar a ser arte y transmitir todos los elementos de relatividad que hacen posible que el mundo se vuelque al revés y las consecuencias que podrían surgir de todo esto. Asimismo, se observa a lo largo de esta novela una marcada inconformidad con las realidades de Paraguay y de Hispanoamérica. La exageración que los caracteriza, junto con la visión del mundo caótico, se convierten en armas de ataque contra las irregularidades y los abusos de poderes políticos y religiosos.

REFERENCIAS

Bakhtin, Mikhail, *The Dialogic Imagination*, Ed. Michael Holquist and Trs. C. Emerson and M. Holquist, Univ. Of Texas P., 1981

-----, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, Ed. And Trs. Caryl Emerson, Minneapolis, Univ. Of Minnesota P., 1984

Briggs, Charles and Bauman, Richard, “Genre, Intertextuality and Social Power”, *Journal of Linguistic Anthropology* 2(2), pp. 131-172

Cecil, David, *Poets and Story-tellers*, New York, Macmilan, 1949

Hucheeon, Linda, *A Theory of Parody: The Twentieth-century Art Forms*, New York, Routledge, 1985

Ortega, Jose, “Antecedentes y naturaleza del tremendismo en Cela”, *Hispania*, vol. 48, 1965, pp. 21-28

Yamal, Ricardo, “La ironía antipoética: Del chiste y del absurdo al humor negro”, *Revista Chilena de Literatura*, N. 21, 1983, pp. 63-91

HACIA EL OTRO A LA SOMBRA DE
LA GLOBALIZACIÓN:
TRADUCIENDO *EL INVIERNO DE*
GUNTER DE JUAN MANUEL
MARCOS

TRACY K. LEWIS

Universidad Estatal de Nueva York, Oswego, Nueva York



En un número de la revista *Foreign Policy* del año 2001, el escritor peruano Mario Vargas Llosa opina que la globalización, a la vez que diluye o destruye muchas manifestaciones de la diversidad cultural humana, libera al individuo a configurar su propia identidad sin trabas nacionalistas. Así, según él, la misma diversidad que ahora corre tanto peligro se resucitará mediante la alquimia de la globalización. Desafortunadamente, el eminente novelista, justamente laureado por el comité Nobel en 2010, nunca llega a explicar en su artículo la evidente contradicción en que incurre: ¿cómo puede la globalización redimir la misma vitalidad cultural que está en el proceso de anular? Tras altisonantes aseveraciones sobre la libertad, “humanity’s most precious achievement” (MVL 68), y tras otras tantas fulminaciones contra el nacionalismo y el concepto inherentemente “reductionist and dehumanizing” de la identidad cultural (MVL 68), Vargas Llosa no se toma la molestia de definir precisamente los mecanismos de este supuesto milagro de resuscitación cultural, ni de aclarar cómo un individualismo sin fronteras y sin compro-

misos colectivos puede acabar fortaleciendo las instituciones y expresiones de una comunidad local, regional, o nacional.

No, don Mario, las culturas no se fortalecen únicamente por la magia libertaria, sino por el trabajo de quienes creen importante mezclar su destino individual con el de sus vecinos. Ese compromiso, llámese solidaridad, fraternidad, o simplemente amor al prójimo, es la levadura necesaria de la libertad. Que la globalización está ocurriendo y que está creando la prosperidad de sectores significativos, nadie lo niega. Que está suavizando los excesos del nacionalismo, tampoco se debe negar. Pero que nos lleve a la Nirvana sin necesidad de precauciones y serias modificaciones, es muy discutible.

El mismo número de *Foreign Policy* contiene otra *apología pro globalizatióne*, un artículo por Ricardo Hausmann que, atribuyendo el subdesarrollo económico de muchos países a su ubicación tropical y mediterránea, busca el remedio en incorporar a estos rincones desamparados plenamente en la red económica mundial. Claro, la solución de Hausmann resulta un tanto simplista, dejando al lado toda la cuestión de lo que se pierde a cambio de esta integración. Pero supera las formulaciones de Vargas Llosa en que por lo menos sitúa a los países mencionados *en sus circunstancias*. Reconoce, por lo menos, que *tienen* circunstancias. De ahí sería paso corto reconocer también que esas circunstancias son en cada caso únicas, que resultan de una historia única, y que engendran convivencias dignas de preservar, no solo para la población regional o nacional, sino para el patrimonio humano en general.

Muy llamativo en este particular es el caso del Paraguay, señalado por el mismo Hausmann. Observa este que la mediterraneidad del Paraguay ha limitado el acceso de sus productos agrícolas a los mercados internacionales, perpetuando por ello la relativa pobreza del país. Dependiente de

los ríos Paraguay y Paraná, el Paraguay ha soportado costos exorbitantes de transporte comercial internacional. Por supuesto Hausmann, como buen globalizante, cita el pacto del Mercosur sobre tráfico fluvial como prueba de las virtudes de la integración económica. Puede ser, y no estoy aquí para negarlo. Pero no es eso lo que celebro en el artículo de Hausmann, sino algo que él, probablemente sin conciencia, deja implícito: que esta confluencia de ríos, suelos, y sudor humano que llamamos Paraguay es un drama inimitable, irreducible, que merece ser contado y apreciado en sus propios términos.¹

Y es por ahí que entramos en el terreno inmediato de este artículo: narrar al Paraguay en la Edad de la Globalización. Figura clave en esta lucha desigual: Juan Manuel Marcos, autor de la novela *El invierno de Gunter* (1987, segunda edición 2009). A su lado, en papel mucho más secundario, Tracy K. Lewis, el que escribe estas líneas. Quijote y Sancho, autor y traductor en la quijotada de verter hacia un mundo indiferente una historia universal pero a la vez particularísima.² Y nótese como el oficio supuestamente humilde de traductor cobra un relieve insólito a la sombra de la globalización. Es el traductor, tradicionalmente visto como mero transcriptor de palabras, que se yergue en el portal que da al ancho mundo “globalizado” y que media el pasaje del texto original a ese mundo. Obviamente, tal relieve no viene sin precio. El traductor tiene una dura responsabilidad, la de elegir en qué medida va a respetar la otredad del original. ¿Va a acercarlo al mundo, “globalizarlo”, allanar sus diferencias para conveniencia del lector extranjero, o—mucho más difícil—va a conservar en lo posible su esencial heterogeneidad³ y retar al lector cosmopolita a acercarse a sí mismo al Otro ahí encerrado?

No será sorprendente, dado lo susodicho, que elegí el

segundo de estos caminos. Y me costó, considerando las fuertes dosis de otredad que esta novela suministra. Si el lema de los didactas clásicos era enseñar deleitando, el de *El invierno de Gunter* es deleitar desafiando, divertir al lector a la vez que lo enreda en un universo ajeno, de profundas inquietudes espirituales, deslumbrantes prosas poemáticas, innovaciones narrativas, y flujos provocativos entre un plano mítico, un plano histórico, y un plano contemporáneo de erotismo, torturas y resistencia heroica. Nuestra decisión desde un principio fue procurar dejar intacto este universo, arriesgar la condena de un público que pide realismo en todo—realismo capitalista a lo Hallmark, a lo Disney, que no dista tanto, al fin y al cabo, del tan risible realismo socialista soviético—, y llamar a los lectores compatriotas más aventureros a internarse en esas selvas espesas y fascinantes.

Todo lo dicho aquí se confirma, a mi juicio, en la experiencia de otros traductores literarios, y en particular en la de Alain Saint-Saëns, productor de una luminosa versión francesa de *Gunter*, recientemente terminada. Titulando la introducción a su traducción “Un chemin long et tortueux,” el Dr. Saint-Saëns detalla allí su viaje de testigo vivencial de la otredad novelada, y su búsqueda de analogías en su propia realidad personal. Dice al respecto:

...comme Juan Manuel Marcos, quoique pour des raisons différentes, j'avais vécu les affres du déracinement, souffert de la nostalgie des origines, et enduré les phénomènes de rejet et d'acculturation en résidant tour à tour en Suisse, en Espagne, aux États-Unis, aux Philippines et au Paraguay. Je pouvais donc comprendre de l'intérieur le parcours d'un Francisco Javier Gunter, le personnage principal du livre.... (Saint-Saëns viii-ix)

Pero hay otra cosa también implícita en nuestra experiencia de traductores. Respetar en la traducción el mundo

novelado, aceptar su otredad en los términos en que se presenta, no implica que estos sean incoherentes sin nuestra “ayuda” ni que carezcan en sí mismos de rigor artístico. Se trata, más bien, de *descubrir* ese rigor, esa dinámica coherencia interna que caracteriza la novela como obra de arte. Tal epifanía, la divinación de un *gestalt* latente, es la primera tarea del traductor. Y aunque la descripción completa de ese *gestalt* sería muy larga de contar para *El invierno de Gunter*, creo que algo de su sabor se apreciará en los siguientes tres motivos: el *karai*, el río, y el jaguar celeste. Como se verá, estas tres entidades componen el eje, el motor, que impulsa la realidad de los personajes desde el plano mítico. Dentro de ese motor mítico/telúrico, sus funciones son, respectivamente, la de narrador, la de narrativa, y la de protagonista.

Que el *karai* puede corresponder al narrador es patente desde el primer capítulo, donde el personaje Toto Azuaga habla de estos misteriosos profetas ambulantes guaraníes. Citando de la traducción al inglés,⁴ tenemos:

...Neither shamans nor priests, what then were the *karai*? All they did was talk. They said that their mission was to talk, everywhere...The *karai* circulated with impunity among the warring tribes, unscathed, fervently welcomed. People went so far as to carpet their way with leaves as they approached the villages. (*Hey, you really are horny. I can see that by the size of your prick*, Eliza had told him.) The *karai* were never regarded as enemies. How could this be?...Among the Tupí-Guaraní, descent was patrilineal; one belonged to the father's line. Yet here we have the bizarre discourse of the *karai*, who denied any relationship with a father, who claimed to be the offspring of a woman and a god...Such discourse subverts the very framework of primitive society, based as it is on blood ties.... [T]he *karai*...were no one's enemies. No one attacked them nor considered them crazy. They belonged everywhere. What did

the *karai* say? Theirs was a discourse beyond discourse. They fascinated the...multitudes with a discourse which broke with tradition, one which developed on the margins of the ancient legacy of values and norms imposed by the gods and mythic ancestors... "The world is evil!..." they declared. "Let us leave it behind!"...A deep malaise was pulsing through these tribes; the *karai* seized consciousness of that malaise and denounced it as the presence of evil,...the lie of the world...More sensitive than others to the emerging changes, the prophets were the first to proclaim what everyone else felt gropingly. There was profound agreement...between the Indians and the prophets who told them: we must change the world. (*Come on and fuck me*, Eliza had told him. *Oh baby, slam it home...*) What remedy did the *karai* offer? They exhorted the Indians to forsake their wicked country and move on to the Land Free of Evil, where arrows fly unaided directly to their prey, where corn sprouts without needing care, that perfect terrain which is free of all alienation and which was, before primal humanity's destruction by the universal flood, the shared seat of humans and gods. Return to the mythic past? No, the radicalness of their iconoclasm was not limited to promising a world without worries. They endowed their discourse with destructive power; its thrust was the total demolition of the old order. Their call forgave no rule, not even that ultimate grounding of society: the law of trafficking in women. "Now women shall have no masters," said the *karai*. (*Fuck me, fuck me, fuck me*, Eliza had told him, *oh Toto, come on and fuck me.*) (GW 3-5)

El *karai* es narrador, es decir, productor de un discurso que transfigura y moviliza a sus oyentes y que, en el esquema de la novela, retumba en la actualidad de los personajes. Pero nótese las siguientes particulares en cuanto a la traducción de este pasaje:

1. Se tomó la decisión de no traducir el término *karai*, de

dejarlo en su forma guaraní. Era importante conservar la otredad de la palabra, por las razones anotadas antes, y para fortalecer el contraste cómico entre el ambiente indígena y los recuerdos eróticos de Toto.

2. Dicha comicidad depende también de otro contraste, el del recuerdo sexual con el lenguaje de una clase de pos-grado. Como sabe todo traductor, el lenguaje académico en los idiomas europeos occidentales es más fácil de traducir que el coloquial, por la existencia de una base compartida grecolatina. Sin embargo, se presentaba el desafío de mantener la fluidez elegante del original en español, de no dar entrada al hastío pretencioso típico de tanto discurso académico (y de este artículo, sin duda). Esto era crucial para que el lector estuviera alerta a la centralidad de la figura del *karai*, y para que estuviera despierto al choque del lenguaje escabroso del recuerdo sexual.

3. Pero más, había que insinuar *en* el discurso académico cierta sugestividad sexual. De ahí la inserción (perdónese el retruécano) de ciertos términos de doble sentido—“felt gropingly,” “thrust”—para dar a entender que la reprimida nostalgia sexual de Toto se está percolando hasta la superficie de sus pronunciamientos profesoriales. Esta es una novela puntuada de carcajadas y rociada de guiños sutiles, una novela de percolaciones insólitas, donde lo procedente de sustratos míticos, históricos, o espirituales mana inesperadamente de grietas en la dura costra de las cosas cotidianas. Logro magnífico del texto original, grave responsabilidad para la traducción.

Karai omombe'u. El *karai* narra.⁵ ¿Pero a qué comparar su discurso transformador, su narrativa? Como hemos dicho, la metáfora apropiada es el río. Y aquí hemos de hacerle un breve homenaje a otro oficio supuestamente humilde de la industria editorial, el de artista de tapas. ¡Qué injusto el anonimato de estos artistas que crean nuestra primera impresión

visual del libro y que aportan tanto a la percepción de él como objeto bello y no solo vehículo semántico! Gesto ejemplar de este aporte fue la magnífica tapa de la primera edición de la traducción, diseñada por Valeria Marcos Gustafson, hija del autor. Ahí vemos el río, el Río Paraguay quizás, pero por cierto el río de la narración, con sus remolinos, sus islas y totoras, su superficie fragmentada y reluciente, su ir hacia atrás y hacia adelante, sus profundidades. Y conste que esta descripción cuadra perfectamente con el estilo narrativo de la novela. Texto ilustrativo es la siguiente escena, donde se presentan ciertos hechos en la trayectoria de un evento central de la novela, el asesinato del General Larraín.

Toto Azuaga was brewing *mate* tea...one rainy night in his room when he heard a dull knocking at the door...Azuaga got up and opened the door. Veronica entered...

... "I've gotta talk to you right away!"

"Sure, sit down...What's this about?"

"It's about...an alibi," murmured Veronica.

... "You've studied essays, poetry and short stories..., all of which are forms of verbal discourse," Azuaga had told them, as he expelled a lungful of smoke in the direction of the DO NOT SMOKE sign that hung over the school auditorium where they were rehearsing. "In theater, however, what matters is the code of gestures. Gestures replace words. Not only gestures of the body but those of the spirit as well..."

... "I'll bet that goddam bishop's mixed up in this!" screams Zumaya.

"That can't be," says Soledad timidly.

"Why not!" screams Zumaya like some demented screech-owl.

"...Monseigneur Cáceres can't have been involved," says Soledad, "because he and I were in Verónica's changing room the whole time the play was going on..."

"That's right," says Veronica. "I asked them to stay...to

bring me luck.”

“That bishop’s at the bottom of this!” screams Zumaya...

“We’re going to play a little trick on O’Neill,” Azuaga had said. “As you know, he conceived of the play as an updating of the Greek myth...But...I propose a bit of...sleight of hand. What I have in mind is to perform the play as if it were Greek theater, masks and all. Only we’ll use American masks, masks with jaguar faces, how does that sound?...”

“They didn’t confess anything, but we already have it figured out!” screams Zumaya. “They’re all in on it!”

“A little *mate*?” offered Azuaga. Veronica nodded...

“Thanks,” said Veronica as she slurped. “The audience won’t realize you’re not Alberto, right?”

“The mouthpieces on the masks will distort our voices so much that I’m sure there won’t be a problem. Alberto and I are about the same size, and...with the tunic and thick-soled boots I don’t think even you could tell us apart.”

... “I hope everything goes as planned,” she exclaimed.

“He just has to be back by the finale, when everyone takes off his mask...Larraín richly deserves to get shot. I’d do it myself...but I can see why Alberto has to be the one.”

...Kicking thunderously at the door, Inspector Robert Amador Zumaya bursts violently into Verónica’s dressing room. Alone, like a *Demoiselle d’Avignon*, the young woman has by now removed all of her clothing except the enormous tragic mask.

Dumbstruck in the doorway, he contemplates that enigmatic naked body and ghostly stone-like face....

“You and your friends killed General Larraín!” screams Zumaya.

“Larraín?” says Veronica. “Where have I heard that name before?”

“He was a member of the party!” screams Zumaya.

“Oh yeah?...I had the idea he exploited lots of women of the party, but I didn’t know he also belonged to the party.”

“Who the hell do you think you are?” screams Zumaya.

“Me?” says Veronica, and begins to declaim as if playing her role. “Agony the color of lemons, Everyman’s sadness, communal nostalgia, somber water,...hidden rain,...confidential silence, kiss of urgency,...grotto of dreams,...infinite flesh,...lamp of impunity,...lark at morning, shoreline of courage, dark highway,...desire, wheat,...pure ember, weightless memory, . . . flowing effervescent interlude, unchanneled conduct,...corner of early morning, imperceptible erosion,...silent universe against the flagrant, the perverse,...and the stupid. Relieve, awaken, glow, burn, allow, forgive, endure,...weave, restore. Refuse.”

“I don’t understand!” screams Zumaya.

“Oh no?” says Veronica. “Well sorry, but you missed it. The play’s over.” And singing and fragrant, she doffed her mask like a hummingbird⁶ emerging from a scented cast-off fruit rind at noon. (GW 115-118)

Karai omombe’u, ha iñe’ê ha’e ysyry. El *karai* narra, y sus palabras son un río. Se trata aquí de un crimen por cuya víctima, conocido gorila de la dictadura y dueño de una cadena de prostíbulos brutales, no sentimos la menor simpatía. Sospechando correctamente que el general ha matado a sus padres, Verónica y Alberto planean liquidarlo. En consulta con Azuaga pero sin involucrar al obispo mencionado, dan con una idea genial: Alberto, vestido de jaguar para un drama escolar, lo matará mientras que el maestro lo sustituya en el escenario. Mucho más genial, sin embargo, es la técnica *fluvial* de la narrativa. Recalamos los puntos siguientes:

1.Exactamente como un río, las aguas del discurso avanzan y retroceden, refiriéndose alternadamente a eventos futuros—

el asesinato y la consecuente investigación de Zumaya, que todavía no han pasado en la cronología de la novela—y a eventos pretéritos—la invención de la coartada, los ensayos para el drama.

2. También como un río es el centelleo fragmentado de cada “ola” de narrativa, fenómeno vinculado a la aludida obra cubista/primitivista de Picasso *Les Femmes d'Alger*. Cada sección de la narrativa es, como los ángulos de la pintura, un prisma que refracta la candencia de otras esferas, de otros planos. Se oyen ecos, se ven chispas del mundo de los *karaí*; la aniquilación del putaño Larraín responde cabalmente al llamado de estos, “¡Ahora las mujeres no tienen dueño!”

La traducción de este río, como el traslado de un río geográfico, ofrecía obstáculos al parecer insuperables. No sé si se superaron o no. Sin lugar a dudas, hubo violaciones inevitables. Por ejemplo, se tuvo que crear un glosario al final, para explicar ciertas referencias que resultan esotéricas dentro de nuestro contexto cultural. Ahí se incluyó la referencia a Picasso. Y se incluyó el nombre de Zumaya, alusión procedente del “Romance de la luna, luna”, de García Lorca. ¿Intrusión académica en la otredad natural de la novela? Indudablemente. Pero en la lucha contra la homogeneización globalizante, se requiere transigir de vez en cuando. El Dr. Marcos y yo concluimos que era deseable acomodar un poco al lector en su viaje hacia el Otro, por temor de que, en caso contrario, naufragara. El río tiene sus peligros. De ahí el glosario.

Obsérvese que he dicho, “acomodar *un poco*”. El viaje sigue siendo arduo, y necesariamente, pues de otro modo no sería búsqueda del Otro sino masturbación, solipsismo, registro de uno mismo. El lector y el traductor han de entender que no estamos en Disneylandia; han de entender que no importa, cuando Verónica contesta al troglodita Zumaya con una larga

sarta de imágenes poéticas, que la gente no hable así “en realidad”.

Como dijimos del Paraguay al principio, la novela tiene *su* realidad, circunstancias que son suyas y no nuestras. Y como dijimos también, protagonista en la dinámica mítica de esa realidad es el jaguar celeste. Consideremos el siguiente trozo, en que Alberto, enamorado de una joven prostituta, visita uno de los burdeles de Larraín durante una tremenda tempestad:

While the drum of night pounds out...echoes of a violent summer storm a shaft of lightning cracks the stripped room's dense air...Malena shudders like a leaf...the old roof groans under an unrelenting lash of waters...the boy's pithy body shakes unstopably in an endless gushing of noisy humiliated tears...she crouches distant from yet hard against alberto's bent back...you feel better now my love...amid a din of thunderclaps the muffled vast breathing of a human breast rises with stifled cries of earth toward realms of chaos...as if announcing some prodigious birth alberto...she kissed him behind the ear...detonations shake the earth the crude wooden ceiling creaks over lips that rediscover the path out of themselves over bodies that merge over fingers that seek each other over mouths that find utterance in the silent wounded language of a rented kiss harbored in that frail domestic room aflame with bright shrill harbingers malena digs between those man's legs she moves naked and pale towards him with her petite proletarian hands and sad dove-like smile she disengages from those eyes still wet with tears those lips still unwise in childhood's secret labyrinth...she...grafted with impatient urgency to his flesh unpossessed till now invades him with a ceaseless teasing feline touch veins bulging panting like volcanoes do or jaguars advent of greening forest delirious he mounts her a cloud a swallow winging toward the silver air...careening towards day through that fragile tunnel...bellowing of earth fissure source magic ring loving horse-

man...alberto scorer of seven goals lifter of weights...where is your boasting now where are the dance steps you learned what are you doing between that cheap bird's legs drooling in her guts where night and lepers leave their vomit...you're already infected with nostalgia and aids and all the storm's endless sadness...alberto you're hurting me...alberto you're not listening...poor guy doesn't know what he's doing...ah sleep...maybe nobody will notice the turnstiles which spew us forward into summer nor the suddenness of dew and daylight...fading quiescence wakefulness morning someone else's harried mustache zipper...that violent certainty really gets to you...charge a little bit more work a little bit less...you are a woman made of moss of signs of twilight and water you don't own the wind the world is no one's oyster you have no place at the feast nor at the preliminaries nor at the post-mortems just give up resign yourself...look how he's sleeping what can you possibly mean to him if the storm of the world scarcely lets him have this time of truce and dreaming in your arms dreams are for him not you...look how he's sleeping you can tell he's never traveled towards nightfall nor owned a celine military watch...he won't make sergeant he couldn't even be a whore alberto...alberto honey wake up...be practical girl get dressed...you must insist shake him...you're not obliged to caress him you know it's not stipulated that you should kiss him...that tenderness on eyelids...this could be subversive and he opening those eyes smiles at you and says malena marry me please I mean it don't worry I'll tell dad my bride's a jaguar the color of sky. (GW 69-72)

Karai omombe'u, ha jaguarete hovy oikove iñeême. El *karai* narra, y el jaguar celeste vive en su lenguaje. El jaguar azul, que según el mito guaraní devorará el mundo en los tiempos finales, es el que de veras protagoniza en este *tour de force* narrativo. Es decir, es el agente de esa percolación que hemos mencionado, ese manifestarse de verdades míticas escondidas

entre los escombros de una actualidad deshumanizante y cruel. En la creencia guaraní, cuando el jaguar consume su apocalipsis, los únicos que se salvarán son los discípulos que siguen al *karaí* a *Yvy Marae'y*, la Tierra Sin Mal. En la novela, el jaguar se encarna en Soledad, poeta joven y pobre que trabaja como prostituta, bajo el nombre de Malena, para pagar los estudios y sostener a su madre. Falsamente acusada del asesinato de Larraín, es arrestada y horriblemente torturada hasta morir. Pero es ella la que produce un apocalipsis en el cosmos de los personajes, ella que por su ejemplo de artista heroica y libre transforma a sus amigos y parientes e inspira a su tío Gunter, un banquero frío e indiferente, a renunciar su puesto en Washington y volver al Paraguay, ella, en fin, que obra la “demolition of the old order” predicada por los *karaí*.

En el trozo citado, el río de la narrativa está en su momento más caudaloso, más aluviónico, más Iguazú, hinchado por una tremenda tormenta meteorológica y metafórica. Este es el paisaje en que actúa el jaguar. Y traducir ese paisaje, desde luego, presentó complejidades especiales. Lo más difícil, tal vez, fue reconocer, a pesar de la falta de puntuación, las unidades de pensamiento contenidas en el texto original, y reproducirlas en la traducción. Pero también había que reconocer cierta ambigüedad intencional respecto a los linderos de esas unidades. Así, por ejemplo, la serie “...the... ceiling creaks...over mouths that find utterance in the silent wounded language of a rented kiss harbored in that frail domestic room aflame with bright shrill harbingers malena digs between those man’s legs...” podría leerse:

1.“...The...ceiling creaks...over mouths that find utterance in the silent wounded language of a rented kiss. Harbored in that frail domestic room aflame with bright shrill harbingers, Malena digs between those man’s legs...”

2.“...The...ceiling creaks...over mouths that find utterance in the silent wounded language of a rented kiss harbored in

that frail domestic room. Aflame with bright shrill harbingers
Malena digs between those man's legs..."

3. "...The...ceiling creaks...over mouths that find utterance
in the silent wounded language of a rented kiss harbored in
that frail domestic room aflame with bright shrill harbingers.
Malena digs between those man's legs..."

Especialmente tratándose de un trozo que termina en
"digs between those man's legs", parece un poco ridículo este
tipo de análisis. Pero de veras confirma lo que tantas veces se
ha dicho de cualquier traducción literaria: que es a la vez y
paradójicamente re-creación y creación. El traductor es
también un artista, modestamente lo digo, que tiene que sufrir
sus ambigüedades y hacer algunas cosas de su propia cosecha.
Por todo este ensayo hemos insistido en el concepto de la otredad,
y en el desafío de intentar conservar esa otredad en un
mundo que atenta continuamente contra ella. Las tres
opciones aquí señaladas para la lectura de solo tres líneas ilustran
la magnitud de esta empresa para la novela entera. Mediar un cruce
de fronteras culturales es así: un peregrinaje penosamente ambiguo
entre el polo de lo absolutamente propio y el de lo absolutamente
ajeno. Allí descubre el traductor su nombre de artista, y el lector,
su plenitud de humano.

Concluyendo, afirmo que en todo trance de este viaje he
contado con el apoyo entusiasta del autor Juan Manuel Marcos.
Mi traducción es un homenaje a su amistad y a su visión. Como
bien se sabe, este mundo globalizado no es la Tierra Sin Mal.
Pero más que un amigo constante y generoso, Juan Manuel ha
sido para mí un *karaí*. Me enseñó a mí, gringo de Oswego,
el río de su ingenio paraguayo, y desde sus aguas de otredad
transformadora me invitó a vislumbrar, al otro lado, esa orilla
anhelada y posible, *Yvy Marae'y*.

NOTAS

1. Para más análisis del artículo en el contexto de la literatura paraguaya, ver el ensayo “Una metáfora rodeada de tierra: el Paraguay en la poesía de Susy Delgado, Renée Ferrer y Miguelángel Meza”, en mi libro *Tojojuhu ñe’ê: meditaciones de un norteamericano sobre el Paraguay*, p. 74. Del mismo libro, otro ensayo sobre Paraguay y la globalización es “El guaraní en la Edad de la Globalización: *toikove!*”.
2. Me alegra añadir, como recalcamos en lo sucesivo, que ahora nuestro Quijote tiene otro Sancho, el literato e historiador Alain Saint-Saëns, que recién ha producido una deslumbrante traducción de la novela al francés, y que está gestionando su publicación en Europa.
3. La alusión a la famosa expresión de Antonio Machado “la esencial heterogeneidad del ser” es intencional, ya que Machado figura prominentemente como intertexto en la novela y como influencia sobre uno de los personajes claves, Eliza. Ver, por ejemplo, el ensayo/poema de Machado “Abel Martín” en sus *Poesías completas*, pp. 228-49.
4. Naturalmente, sería deseable citar de la espléndida versión original en castellano, pero como el enfoque de este artículo es la traducción, y también por razones de espacio, hemos elegido citar únicamente de la versión en inglés.
5. Para desarrollar más la idea del *karai*-narrador, véase otro ensayo mío del libro *Tojojuhu ñe’ê...*, “*Karai omombe’u: mito y originalidad en las novelas de Augusto Roa Bastos y Juan Manuel Marcos.*”

6. Aunque no ocupa gran parte de este ensayo, hay que señalar que el mito guaraní del colibrí que guiaba a los que buscaban la Tierra Sin Mal, aludido en esta cita, es identificado por Marcos como mito fundamental de la novela, al lado de la tradición del jaguar azul.

FUENTES CITADAS O CONSULTADAS

Hausmann, Ricardo. "Prisoners of Geography." *Foreign Policy*, enero-febrero 2001, 45-53.

Lewis, Tracy K. "El guaraní en la Edad de la Globalización: *toikove!*" Ensayo en su

Tojojuhu ñe'ê: meditaciones de un norteamericano sobre el Paraguay. Asunción: Arandurã, 2009, pp. 41-51.

-----, "Karai omombe'u: mito y originalidad en las novelas de Augusto Roa Bastos

y Juan Manuel Marcos." Ensayo en su *Tojojuhu ñe'ê: meditaciones de un*

norteamericano sobre el Paraguay. Asunción: Arandurã, 2009, pp. 105-124.

-----, "Una metáfora rodeada de tierra: el Paraguay en la poesía de Susy Delgado,

Renée Ferrer y Miguelángel Meza." Ensayo en su *Tojojuhu ñe'ê: meditaciones*

de un norteamericano sobre el Paraguay. Asunción: Arandurã, 2009, pp. 73-83.

Machado, Antonio. "Abel Martín." Ensayo y poesía en sus *Poesías completas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1966, pp. 228-249.

Marcos, Juan Manuel. *Gunter's Winter*. Trad. Tracy K. Lewis, 1era ed. Nueva York:

Peter Lang, 2001.

-----, *El invierno de Gunter*. Asunción: El Lector, 1987.

-----, *El invierno de Gunter*. Edición bilingüe con traducción de Tracy K. Lewis.

Asunción: Criterio, 2009.

Saint-Saëns, Alain. "Un chemin long et tortueux." Introd. a su traducción al francés de

Juan Manuel Marcos, *El invierno de Gunter*. Se gestiona publicación.

Vargas Llosa, Mario. "The Culture of Liberty." *Foreign Policy*, enero-febrero 2001, 66-71.

JUAN MANUEL MARCOS. LA VOZ
CRÍTICA DE UN POETA ANTE EL
PAISAJE DE LITERATURA
LATINOAMERICANA

ELZBIETA SKŁODOWSKA
Washington University in Saint Louis



Participar en este foro integrado por escritores y académicos tan distinguidos es para mí un gran honor. Quisiera agradecer la extraordinaria generosidad de esta invitación a los organizadores y a todos ustedes el privilegio de su compañía y su atención. Aunque la mayor parte de mi labor crítica tiene que ver con el Caribe y sería una impostura hablar aquí desde una posición de experta en literatura paraguaya, también es cierto que Paraguay ha formado parte integral de mi trayectoria profesional como latinoamericanista.

En el ámbito metafórico, tal vez habría que buscar las raíces de esta afinidad afectiva en *Haipacu*, acrónimo de un país imaginario acuñado por Roberto Fernández Retamar en su ensayo *Cuba defendida* que, en palabras del mismo autor, es una síntesis híbrida de Haití, Paraguay y Cuba, cada uno de los cuales “ha sido satanizado por distintas metrópolis a causa de haber seguido trayectorias originales, lo que no se les ha perdonado” (*Cuba defendida* 57-58). En la dimensión autobiográfica, a su vez, tendría que remontarme a aquella Polonia tan diferente de la de hoy donde pasé mis años formativos, la Polonia renacida de la hetacombe de la segunda guerra

mundial que bien hubiera podido hacer suyas las palabras de Augusto Roa Bastos de “que los pueblos son capaces de resucitar una y otra vez”. A aquella Polonia incómodamente colocada de espaldas al Este, mirando de reojo hacia el Oeste, en aquella Europa Central que nada de central tiene y que se parece más bien a una cicatriz que marca la diferencia entre el Este y el Oeste, el Norte y el Sur, el margen y el centro. Igual que Paraguay, zona de contacto y zona de silencio, Polonia es una incógnita y una anomalía.¹

Fue allí, donde, en el invierno del otro hemisferio, leí a finales de los setenta y principios de los ochenta, primero en traducción al polaco, y poco a poco en mi español titubeante, a autores como Juan Rulfo, José María Arguedas, Augusto Roa Bastos.² Creo haber intuido en aquellos primeros acercamientos a Latinoamérica una suerte de afinidad solidaria capaz de evocar, por un lado, aquella América que por ingenuos llamábamos “mágicorrealista” y por el otro, apelar a nuestra propia herencia de una cultura susceptible a ser canibalizada en las guerras entre los imperios. Fue también en Polonia, aunque ya después de mi primer paréntesis norteamericano, donde detrás de la cortina de hierro—ya un poco herrumbrosa a mediados de los ochenta—leí los libros de Juan Manuel Marcos, *Roa Bastos, el precursor del posboom* y de *García Márquez al posboom* que me llegaron por medio del servicio de préstamo interbibliotecario del Instituto Iberoamericano de Berlín, tras una espera comparable casi a la del coronel que no tenía a nadie quien le escribiese.

A contrapelo del famoso dicho de Octavio Paz de que “los hombres nunca han sabido el nombre del tiempo en que viven y nosotros no somos una excepción a esta regla universal” (26). Juan Manuel Marcos publicó un estudio que le puso nombre a una época y marcó un parteaguas en la historia literaria latinoamericana. Además de bautizar esta nueva época con el término de posboom, el autor siguió en sus escritos un

modelo interpretativo riguroso pero no rígido, un paradigma que de manera ejemplar anclaba el cuidadoso análisis textual en el contexto histórico y usaba la teoría para iluminar, y no ofuscar. El análisis que propuso Marcos a la complejísima obra de Roa Bastos discurría por senderos ni antes ni después transitados, adelantándose a lo que Hans Robert Gauss llamara el horizonte de expectativas de una época y socavando lo que aún quedaba de nuestra fe en la inmutabilidad de los paradigmas estéticos y disciplinarios.

Es un saber común que a lo largo de su trayectoria colonial y poscolonial la producción cultural latinoamericana fue interpretada desde los centros hegemónicos metropolitanos como una especie de “fábula” –en el sentido de Michel De Certeau—o sea un repositorio de ideas, valores éticos y estéticos que, supuestamente, no entendía su propio sentido o, si es que lo entendía, era incapaz de expresarlo sin la mediación de una “traducción” desde fuera. La voz de Marcos, quien hablaba desde las entrañas mismas de Latinoamérica pero al mismo tiempo convertía la teoría en una plusvalía, desmentía la premisa de que la otredad—sea asociada con el realismo mágico, sea con el testimonio—tenía que constituir, inexorablemente, el fundamento de cualquier paradigma discursivo que se considerase “genuinamente” latinoamericano.

Roa Bastos, el precursor del posboom y García Márquez al posboom fueron para mí una revelación porque, en el sentido netamente utilitario, proponían una nueva nomenclatura para la periodización de la narrativa latinoamericana mientras que esgrimían, sin esfuerzo aparente y con una erudición envidiable, el olvidado arte de la persuasión, del debate, de la polémica. El libro sobre Roa Bastos abría un espacio dialogal por medio de este “saber decir” permeable a la vez a lo metafórico y a lo conversacional, manejado con destreza por quien en sus encarnaciones de ensayista, crítico, profesor, activista, teórico, editor y administrador, nunca había dejado de ser poeta. Pero

el libro fue también una epifanía por su poder transgresivo y su renuncia a despolitizar la literatura y la teoría. Al hablar de las dos estirpes de escritores latinoamericanos, la cervantista —José Martí, José María Arguedas, Augusto Roa Bastos— y la “minotaurista”—Jorge Luis Borges, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa—Marcos ponía en tela de juicio la celebración narcisista tanto de la creación literaria como de la labor crítica y señalaba, con ejemplo propio, el difícil pero posible camino hacia la descolonización intelectual.

Pero levantar interrogantes y renunciar a la complacencia, siempre tiene su precio. Como es bien sabido, por su honestidad intelectual y por su apego al sentido de la justicia. Juan Manuel Marcos pagó un precio muy alto: el precio del encarcelamiento, de la tortura y del exilio. Voluntariamente renunció a los privilegios de su origen socio-económico y a contrapelo de las oleadas represivas que embestían contra los derechos humanos más básicos, empleó su talento con valentía y dedicación para salvaguardar un espacio propio para poder desarrollar su creatividad y su pensamiento independiente.

No es sorprendente que la creatividad, la imaginación y la osadía de retar las verdades establecidas afloren también en la labor crítico-literaria de Marcos. En *Roa Bastos, el precursor del posboom*, el autor iba a contrapelo de las tendencias que dominaban el panorama de la crítica latinoamericanista en aquel momento. Tenían que pasar varios años para que estos paradigmas llegaran a ser cuestionados de manera sistemática. Fue a principios de los años 1990 cuando, en palabras de Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta, el debate poscolonial adoptó la autoindagación como una “forma de una crítica interna al latinoamericanismo” (*Teorías sin disciplina* 20). Todos recordamos al importante artículo publicado en 1993 por Hernán Vidal, académico de origen chileno radicado en los Estados Unidos, titulado “El concepto colonial y posco-

lonial del discurso" que definía como "tecnocrática" una veta de la crítica latinoamericanista, muy semejante en su complacencia a la tendencia que años atrás Marcos había asociado con la postura narcisista de ciertos escritores. En palabras de Vidal,

Los ciclos de renovación de la crítica literaria latinoamericanista, no se iniciaban a partir de los problemas sociales de las culturas estudiadas, sino más bien bajo el impulso de nuevas teorías críticas introducidas periódicamente al mercado de publicaciones. Este tipo de crítica literaria o bien tiende a reforzar el estudio de monumentos del canon literario a través de la aplicación de aproximaciones novedosas, o bien intenta canonizar textos nuevos que mejor se prestan a dichas aproximaciones. (115)

Como crítico, Juan Manuel Marcos nunca ha pecado con una aplicación mecánica de teorías en busca de textos adecuados. Antes al contrario, su envidiable pericia teórica está siempre tamizada por una lectura cuidadosa y sutil, adquiriendo relevancia a la luz del contexto y a contraluz del texto. Bajo su mirada—que fácilmente podría llamarse desfamiliadora—las teorías de los formalistas rusos, de Mijail Bajtin o de la deconstrucción, catalizan el redescubrimiento imaginativo de herramientas que, al pasar las demarcaciones disciplinarias, le permiten calar en la vertiginosa polifonía de las inflexiones de la voz en novelas como *Hijo de hombre* o *Yo el Supremo*. Con estos estudios Marcos no solamente se adelantaba al giro autorreflexivo en la crítica latinoamericanista, al mismo tiempo que se atrevía a exhibir las costuras de su propia discursividad, a reflexionar sobre los límites de la comprensión, interpretación, explicación.

Me hubiera gustado decir que, una vez léídos sus libros de crítica literaria, inmediatamente asimilé y adopté las lecciones de Marcos en mi propia praxis crítica. No fue así. De hecho, mi reseña de la novela de Marcos, *El invierno de Gunter*, que

apareció en la *Revista Iberoamericana* de Pittsburgh, en 1988, es una ilustración educacional de algunas de las trampas de la teoría y del deseo de imponer nuestro propio “orden del discurso” a lo que debería haberse quedado al menos en un poco de desorden, escapándose, por ejemplo, de los cinco códigos narrativos de Roland Barthes que intenté “aplicar” a mi lectura del *Invierno de Gunter* que, como toda buena novela, era y sigue siendo portadora de secretos más que mensajes. No me arrepiento del todo de este pecado de la juventud, puesto que cualquier interpretación, cualquier comentario—por muy depurado que esté del deseo de encasillar y de atar los cabos sueltos—corre el riesgo de convertirse en una estrategia de control. Es el comentario, nos recuerda Michel Foucault, el que “conjura el azar del discurso. La multiplicidad abierta, el azar son transferidos desprovistos, por el principio del comentario, de aquello que habrá peligro si se dijese, sobre el número, la forma, la máscara, la circunstancia de la repetición”. Frente a este rol tan ingrato que tenemos que asumir los que glosamos y desglosamos la creación literaria se levanta lo que Foucault llama la “función autor” que, a su vez, funciona “como principio de agrupación del discurso, como unidad y origen de sus significaciones, como foco de coherencia . . .”. A estos autores —llaméense Roa Bastos, Rulfo, o Juan Manuel Marcos—quienes dan al inquietante lenguaje de la invención sus nudos de indeterminación, va ahora mi breve y modesto intento de (re)lectura del *Invierno de Gunter*.

Casi un cuarto de siglo después de su publicación, *El invierno de Gunter* no deja de provocar una sensación de asombro, tan crucial para nutrir la experiencia estética y el pensamiento crítico, según nos habían enseñado los formalistas rusos. Eso se debe al hecho de que es una novela con un amplio margen de indeterminación, que—además de desafiar los binarismos tan caros a la cultura occidental—nos advierte contra las trampas de la representación. Aunque podría

parecer una novela “total” por ofrecer una mirada transversal a la historia y la geografía latinoamericana, la obra de Marcos nos advierte también que la enormidad del horror nunca va a expresarse a través de una *summa* totalizante de datos, fechas, estadísticas y otros detalles. En este sentido *El invierno de Gunter* es un texto valiente, pero al mismo tiempo recalcitrante que se resiste a ser explicado. Al mismo tiempo, se trata de una novela que se opuso con vehemencia a la virtualización de la realidad social e histórica décadas antes de que la noción de lo virtual invadiera todos los aspectos de nuestra existencia. Se trata de, finalmente, una novela que se rebeló contra la abolición de un sentido de la historia en la época que proclamó “el fin de historia” y que rechazó de plano los simulacros de un compromiso ético y las imposturas de una indagación intelectual.

El momento para releer esta novela es importante y oportuno porque, como suele suceder con obras que se adelantan al horizonte de expectativas de su propio tiempo, hasta cierto punto aún no la hemos leído. No en vano ha transcurrido un cuarto de siglo desde su publicación, veintitantos años cargados de complejísimos hechos, para parafrasear a Borges en “Pierre Menard, autor del Quijote”. Limitándome a los dos espacios que conozco personalmente, Latinoamérica y la Europa postsoviética, en este cuarto de siglo fuimos testigos del fin de las dictaduras de Stroessner y de Ceaucescu, presenciamos el proceso de transición democrática en el Cono Sur y nos estremecimos ante el prolongado grito de “nunca más” que resonaba simultáneamente con los gritos de las víctimas de etnocidio y de la llamada limpieza étnica en la antigua Yugoslavia. Dentro de este marco, resulta importante recalcar que la novela de Marcos—con su enorme riqueza de alcances, estilos y enfoques—parece haber surgido bajo el patrocinio de la Mnemósine, la diosa de la memoria y de la sabiduría y la madre de las musas. Se trata de un espacio discursivo donde el

más horrendo dolor infligido sobre cuerpos y mentes por el terrorismo de estado se entreteje con la imaginación de más alto vuelo lírico, donde el afán autorreflexivo, tan caro a nuestra época postmoderna, no desemboca en un ademán narcisista de un escritor-minotauro encerrado en su propio laberinto, sino que se abre con la generosidad de un gesto solidario a través del lenguaje que, por muy complejo que fuese, acaba desbrozando los senderos que se bifurcan hacia la salida, una salida, del laberinto.

Resulta posible, pero insuficiente, (re)leer hoy *El invierno de Gunter* enfocándonos en su trama tejida de aventura, misterio y erotismo, en el diseño de sus memorables personajes o en el desciframiento de sus intertextualidades. Pero es necesario leerla también con rabia y pasión, en este momento —otro más, siempre uno más— de incertidumbre, amenaza y urgencia en el que el deber de recordar el pasado sigue siendo una obligación ética con el presente y el futuro. Dentro del espacio marcado por claroscuros, la coherencia interna de esta novela se debe precisamente a la ética urgente y solidaria de traducir la memoria del trauma a la narrativa del trauma y al deber de recatar los rostros del anonimato de las tumbas sin nombre y de la geografía del terror que, según bien lo supo y demostró Stalin en mi parte del mundo, serializa a los seres humanos convirtiéndolos en estadísticas.³ Catalizado en un momento de enormes tensiones políticas y personales, diferido por el trauma y la distancia del exilio, el recuerdo que nutre la novela se hace añicos, resulta contradictorio y ambiguo. La memoria es, por lo tanto, a la vez un telón de fondo y la protagonista principal de *El invierno de Gunter*.

Tenemos ante nosotros, y no vacilo en usar este término, una novela comprometida con el rescate de cuerpos torturados y palabras mutiladas. Una novela crítica, escrita en un registro poético donde los espejos de la realidad—Paraguay, Corrientes, la Guerra de las Malvinas, Europa—se asoman en

los intersticios, en las vibraciones de las palabras, las inflexiones de la voz, los silencios, la textura misma del lenguaje. Tejida de una polifonía de voces, *El invierno de Gunter* logra interpelar tanto el ojo como el oído y nos hace percibir cómo la experiencia se noveliza y se hace legible a través de varios filtros: el lenguaje y la memoria, el odio y el amor, la identidad sexual y racial, la aventura y la ironía, la intertextualidad y el misterio, el sustrato mítico y lingüístico de la cultura guaraní y el bagaje de la erudición letrada “occidental”.

En un artículo publicado a finales de los años sesenta, “Cuerpos torturados, palabras capturadas” (“Corps torturés, paroles capturées”) Michel de Certeau formulaba la responsabilidad ética del intelectual —en su caso particular la del historiador— en términos de “la deuda con los muertos” al afirmar que el historiador escribe sobre el papel lo que la historia escribe sobre los cuerpos. De ahí que la obligación ética y política del historiador consista en leer sobre estos cuerpos “la confesión de un sistema” (64). Siguiendo una línea de pensamiento semejante, Jean François Lyotard nos recuerda en *Le Differend* que el daño sufrido por las víctimas está acompañado casi siempre por la pérdida de las herramientas para presentar una prueba contundente, ya que los muertos no pueden hablar y muchas veces ni siquiera disponemos de retazos de la “evidencia” física para ayudarnos a reconstruir esta arqueología del horror. El crimen del terrorismo de estado se funda en el silencio, la desfiguración de los rostros, la invisibilidad de la evidencia, la falta de información y comunicación, la dispersión de huellas, fragmentos, gritos, murmullos y rumores. Esta terrible paradoja de la imposibilidad de (re)construir el daño como presencia sobre el trasfondo de ausencia, del silencio y de la pérdida total o parcial de las pruebas, está en el centro mismo de la historia de Soledad Sanabria, la joven poeta y militante en *El invierno de*

Gunter, víctima y testigo del terrorismo de estado, silenciada, pero no silenciosa.

Según las palabras de Lyotard—que tienen un peso especial para alguien quien haya nacido en Polonia después del Holocausto—el “crimen perfecto” no consistiría

en la eliminación de la víctima o del testigo (lo que significaría añadir nuevos crímenes y acrecentar las dificultades para borrar todas las huellas), sino en hacer que los testigos se vean reducidos al silencio, en adormecer al juez y en hacer que las deposiciones testificales sean declaradas insostenibles (absurdas). Neutralicen al emisor, al destinatario y el sentido de las deposiciones testificales; todo se presenta entonces como si ya no hubiera ningún referente (ningún daño).⁴

El invierno de Gunter rescata el referente del horror precisamente porque consigue armar y sostener este frágil y casi imposible equilibrio entre la voz del testigo y la credulidad solidaria del lector, cumpliendo asimismo el mandato ético de Lyotard de no dejar que entre la amnistía y la amnesia se imponga el silencio.

OBRAS CITADAS

Barthes, Roland. *S/Z*. Paris: Seuil, 1970.

Castro-Gómez, S. y Mendieta, E., *Teorías sin disciplina (latinoamericanismos, poscolonialidad y globalización en debate)*. Ciudad de México: Miguel Ángel Porrúa, 1998.

Certeau, Michel, de. *La fábula mística, siglos XVI y XVII*, México: Universidad Iberoamericana, 1993.

-----, “Corps torturés, paroles capturées “*Michel de Certeau*, comp. de L. Giard,

París: Centre Georges Pompidou, 1987. 61-70.

-----, *La invención de lo cotidiano, I: artes de hacer*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 1996

Foucault, Michel. “¿Qué es un autor?” <http://www.saber.u-la.ve/bitstream/123456789/15927/1/davila-autor.pdf>

Godzich, Wlad. “Foreword”, en Certeau, M. de, *Heterologies: Discourse on the Other*.

Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986. vii-xxi.

Fernández, Retamar R. *Cuba defendida*. La Habana: Ediciones UNIÓN, 1996.

Gauss, Hans Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid, Taurus: 1986

Liotard, Jean F. *The Differend: Phrases in Dispute*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.

Marcos, Juan M. *Roa Bastos, precursor del post-boom*. México: Katún, 1983.

----- . *De García Márquez al post boom*. Madrid: Editorial Orígenes, 1986.

----- . *El invierno de Gunter*. Asunción: Lector, 1987.

Marcos, Juan M, y Tracy K. Lewis. *El invierno de Gunter*. Asunción: Criterio Ediciones, 2009.

Marrodán-Casas, Carlos. “¿Narrativa o cultura? Apuntes sobre las traducciones de narrativa latinoamericana en Polonia?” *Estudios Latinoamericanos* 4 (1978): 233-36. http://www.ikl.org.pl/Estudios/ELO4/elo4_io_marro.pdf

Nowotny, Stefan. “Afirmación en la pérdida. La cuestión del discurso del testigo.” Traducción de Raúl Sánchez Cedillo. <http://eipcp.net/transversal/0408/nowotny/es/>

Paz, Octavio. “El romanticismo y la poesía contemporánea.” *Vuelta* 127 (Junio 1987): 20-27. Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. London: Routledge, 1992.

Rymwid-Mickiewicz Irena, Elzbieta Sklodowska. “La recepción del libro hispanoamericano en Polonia (1945–90)” en: E. Milewska, I. Rymwid-Mickiewicz, E. Skłodowska, *La presencia de la literatura latinoamericana en Polonia*, Warszawa, 1994. 3–65.

Skłodowska, Elzbieta. Reseña del libro *El invierno de*

Gunter de Juan Manuel Marcos. *Revista Iberoamericana* 144-45 (1988): 1090-92.

Todorov, Tzvetan. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Siglo XXI Veintiuno, 1976.

Vidal, Hernán. "En torno al concepto de discurso colonial y postcolonial: una perspectiva desde la crítica literaria." *Estudios* 8, 1996. Universidad Simón Bolívar, Caracas.



1. Utilizo el concepto de "zona de contacto" siguiendo a Mary Louise Pratt.
2. Carlos Marrodán Casas así comenta sobre el "boom" de traducciones al polaco de la prosa iberoamericana: "Cuando en 1971 la editorial Wydawnictwo Literackie (WL) de Cracovia inició con *El llano en llamas*, de Juan Rulfo, la colección «Prosa Iberoamericana», la crítica polaca habla ya de la literatura de América Latina como de un gran acontecimiento cultural en Polonia...Estos libros fueron un auténtico bestseller, aunque en las condiciones polacas (reducidas tiradas debido a la escasez de papel) no decide de ello la cantidad de ejemplares vendidos sino la rapidez de la venta de un libro dado (tiradas de 10000 a 20000) así como también el eco que obtiene en la prensa y en los círculos de lectores." Para un análisis de la recepción del libro iberoamericano en Polonia, véase el trabajo de Irena Rymwid-Mickiewicz y Elzbieta Sklodowska
3. Se le atribuye a Stalin la infame frase "Un muerto es una tragedia, cientos es una estadística."
4. Cito a Lyotard en la traducción al español según aparece en el texto de Nowotny.

JUAN MANUEL MARCOS Y
AUGUSTO ROA BASTOS:
SIMETRÍAS E INFLUENCIAS

HELENE C. WELDT-BASSON
Michigan State University



En este artículo hablaré de dos escritores paraguayos, Juan Manuel Marcos y Augusto Roa Bastos, cuyas obras las sitúo dentro del posmodernismo literario. La definición del posmodernismo ha sido tema de mucha discusión y estudio. Sin embargo, los críticos están de acuerdo sobre ciertas características posmodernas básicas como la democratización cultural, el reconocimiento de todo saber como construcción humana, y el énfasis en la heterogeneidad enfocada en las diferencias de clase, raza, género, y orientación sexual [Hutcheon 1988, 3-53].

Esta última idea de la heterogeneidad también se aplica al concepto tradicional de género literario. Según Ian Gregson, la heterogeneidad genérica suele caracterizar a la literatura posmoderna que explota la familiaridad implicada en el concepto de género a la vez que lo deconstruye y extiende en nuevas direcciones, especialmente para incluir preocupaciones filosóficas normalmente ajenas al género.¹

El concepto de la heterogeneidad genérica, la subversión de las normas, y su extensión en la dirección filosófica dentro de la literatura posmoderna, me parecen muy importantes para un análisis de la obra de Marcos y Roa Bastos. Hoy voy a

enfocarme en dos novelas paradigmáticas y sumamente interrelacionadas: *El invierno de Gunter* de Marcos, publicada en 1987 y *El fiscal* de Roa Bastos, publicada en 1993. Ambas obras se caracterizan por una ambigüedad genérica que en muchos sentidos crea su riqueza textual.

El invierno de Gunter y *El fiscal* comparten entre otras técnicas, la mezcla de tres géneros distintos: la novela policíaca, la novela histórica/política, y la novela existencial/filosófica. Cada género en gran parte subvierte sus propias normas, y también sirve de punto de partida para una serie de relaciones intertextuales que demuestran las influencias filosóficas y literarias de cada autor.

En *El invierno de Gunter*, Marcos emplea el formato de la novela policial, pero subvierte su forma tradicional. Según Denis Porter, la novela policíaca prefigura su desenlace desde el principio con el signo de interrogación que se plantea al comienzo de la novela haciendo que el lector imite al detective e intente resolver el crimen que ocurre al principio de la novela (citado en Scaggs, 34-35). En el caso de la novela de Marcos, vemos la relación con la novela policíaca en cuatro aspectos: primero, una persona enmascarada de jaguar comete un crimen (el asesinato de Gumersindo Larraín). Segundo, hay una serie de pistas asociadas con el jaguar que el lector tiene que captar a través de la novela. Tercero, se establecen coartadas para cada personaje principal, y cuarto, hay referencias explícitas a la novela policíaca. De esta forma, la primera parte de la novela establece las normas de la novela policíaca y crea esta expectativa genérica en el lector.

La parte más interesante del formato policíaco de *El invierno de Gunter* son las pistas que el lector debe trazar a lo largo de la obra. Las pistas comienzan en las primeras páginas de la novela cuando el profesor Toto Azuaga explica que según el mito guaraní, el gran jaguar celeste incendiará el mundo y dejará vivir sólo a los Guaraní, quienes llegarán por

fin a su paraíso, la Tierra sin Males (23). Esta introducción es importante porque establece el sentido del jaguar celeste en la novela. El jaguar celeste es un símbolo de la justicia; de la destrucción del viejo orden y la creación de una nueva. Aunque todavía no ha ocurrido el crimen en la novela, el lector tendrá que volver a esta pista para entender el significado de los eventos posteriores.

Las subsiguientes referencias al jaguar celeste en su mayor parte se refieren al personaje de Soledad Sanabria. Soledad es una joven activista bisexual. La primera vez que se asocia con el jaguar celeste es cuando Alberto dice: “yo le diré a mi padre que mi novia es un jaguar celeste” (102). La segunda referencia es cuando el Padre Cáceres descubre que le falta una página a su Biblia, la que dice “No dejarás con vida a la hechicera”. Se describe la reacción de Cáceres como: “Horrorizado, vio que la hoja había sido desgarrada como por colmillos del jaguar” (78-79) y luego se revela que fue Soledad quien destruyó esta página de la Biblia. De forma semejante, se dice refiriéndose a Soledad más adelante: “La radio oficialista la acusó de ejercer ilegalmente el chamanismo con el objeto de metamorfosearse en jaguar sin pagar impuestos” (162). En este momento del texto tal declaración parece un chiste, una acusación absurda por parte del gobierno. Sin embargo, vemos hacia el final de la novela, que Soledad, después de su muerte, parece convertirse físicamente en jaguar. Es descrita como “hipocentauro con doble cabeza” y “cacique-hechicera-profeta de los Ka’aigualachi” (244-245). Este pasaje parece resolver dos enigmas: la referencia a la hechicera (Soledad es hechicera al convertirse en Cristo-tigre; su resurrección después de la muerte confirma su papel justiciero en la novela) y la relación jaguar/Soledad/asesina. Sin embargo, esta segunda conexión es subvertida por otras pistas en la novela.

Para comenzar, se asocia también al padre Cáceres con el jaguar a través de la novela. El narrador dice que Cáceres “se

agita como un jaguar enjaulado” y en otra parte “aquel jaguar barbudo, con un fuego tan triste en esa mirada . . . había dejado una leyenda fascinante de ángel y demonio, dulce y violento, católico y revolucionario” (231). Esta descripción del arzobispo confirma su carácter dual y enigmático, y sugiere igualmente la posibilidad de que él haya sido culpable del crimen.

Después de sembrar todas estas pistas cuidadosamente a través de la novela, Marcos, de forma brillante, logra subvertir toda esta estructura hábilmente construida de novela policíaca. El inspector Zumaya, encargado de resolver otro crimen, nunca intenta enterarse del culpable del asesinato de Larraín, sino que funciona como instrumento político del gobierno, arrestando y torturando a Soledad, y así desviando la trama policíaca hacia el género de novela histórica/política. Después de esta cuidadosa elaboración de pistas relacionadas con el jaguar, el autor nos ofrece una solución sorpresiva al crimen de la matanza de Larraín: “Eliza hubiera querido confesarle que ella había matado a Larraín disfrazada de actriz griega con una piel de tigre, la noche del teatro. No llegó a tiempo para salvar a Alberto. No tuvo el coraje de salvar a Soledad” (237). Al presentar el deseo de confesarse culpable del crimen por parte de Eliza al final, Marcos presenta una resolución inesperada y sin rastro en el texto que logra una subversión sutil del género. La trama policíaca se convierte entonces en trama política por la tortura y muerte de Soledad.

Se puede concebir la imposibilidad de que el lector solucione el misterio del crimen como una manifestación de lo que Patricia Merivale y Susan Elizabeth Sweeny llaman “la novela policíaca metafísica” (4). Según estas dos críticas, este tipo de novela policial subvierte las convenciones del género policíaco donde normalmente las pistas están diseminadas en el texto pero el lector no las puede desentrañar antes de la solución ofrecida por el detective. Con la falta de resolución

posible por parte del lector, *El invierno de Gunter* plantea cuestiones posmodernas sobre la interpretación narrativa y los límites del conocimiento.

Otra característica que Michel Sirvent asocia con la novela policial metafísica es su intertextualidad (Sirvent 165-176). La tortura de Soledad en *El invierno de Gunter* establece una conexión intertextual fuerte e importante con el poema de Federico García Lorca, “El romance de la pena negra”. Este romance presenta los sentimientos de una gitana del mismo nombre, Soledad Montoya: “cuando por el monte oscuro/baja Soledad Montoya . . . No me recuerdes el mar,/que la pena negra, brota/en las tierras de aceituna/bajo el rumor de las hojas./Soledad, qué pena tienes!/Qué pena tan lastimosa!”(25-26). Según Edward Stanton, Lorca personifica la pena negra en la figura de Soledad. Lorca ha afirmado “[la pena] se convierte en carne, toma forma humana y adquiere una línea definida. Se hace una mujer de piel oscura” (citado p. 35, traducción mía). Stanton luego agrega “la oscuridad se siente tan intensamente que se hace material, filtrándose a través del cuerpo de Soledad, ennegreciendo su piel y su ropa” (p. 35, traducción mía).

Esta conexión con el poema de Lorca es sumamente importante para entender el personaje de Soledad en *El invierno de Gunter*. Soledad, torturada y matada por el gobierno, encarna la pena negra del poema de Lorca, y por eso comparte el nombre con la protagonista del poema.

El deslizamiento de novela policíaca a la novela política se combina con una gradual fusión con la novela existencial o filosófica. En términos generales, podemos hablar de la influencia del movimiento existencialista en las obras de Marcos y Roa Bastos porque ambos enfatizan la importancia de la acción y el compromiso del hombre en el mundo y la creencia del fuerte lazo entre la literatura y la acción política (pp. 147-150, Henderson).

La tortura de Soledad en *El invierno de Gunter* tiene como propósito sellar la transformación existencial del protagonista que da título a la novela: Pancho Gunter. Gunter se presenta al principio de la novela como un paraguayo producto de padres fascistas, quien se vende al capitalismo norteamericano y llega a ser presidente del Banco Mundial. No es un protagonista que inspire mucha simpatía en el lector o que parezca importante al principio. Sin embargo, a medida que va desarrollándose la novela, Gunter adquiere más relieve y comienza a transformarse.

[Soledad] estaría también emocionada, aunque por la noche la volverían a torturar. Pero era hasta cierto punto dichosa, que casi le asustaba su felicidad. El arzobispo ni siquiera sabía que la vida nueva no se le había de dar gratuitamente, que hay que comprarla cara, pagar por ella con una gran hazaña futura . . . Pero aquí ya empieza una nueva historia, la historia de la gradual renovación de un hombre llamado Gunter. La historia de su tránsito progresivo de un mundo a otro, de su conocimiento con otra realidad nueva, totalmente ignorada hasta allí. (90)

Lo que se sugiere en este párrafo clave del texto, es que la tortura y muerte de Soledad es lo que inicia y posibilita la transformación de Gunter en una mejor persona. Paulatinamente, Gunter pasa de la indiferencia frente al encarcelamiento de su sobrina, a la lucha activa por su libertad y salvación. Cuando Soledad muere, Gunter decide dejar su trabajo en el Banco Mundial y volver al Paraguay donde “La vida en su patria fue dura, pero feliz” (251).

Otro aspecto interesante de ese pasaje es que demuestra igualmente cómo se logra la transformación de Soledad, que antes encarnaba la pena negra del poema de Lorca, pero ahora, por el bien que le hace a Gunter, se describe como “dichosa” y llena de “felicidad”. Esta descripción, que enfatiza el sacrificio positivo de Soledad, su valor ético, demuestra

cómo la trama policíaca conduce sutilmente al aspecto filosófico de la novela.

Sin duda, la novela de Marcos es una novela fuertemente filosófica y del existencialismo inicial se desplaza a otras corrientes filosóficas que entran en juego gracias al recurso de la intertextualidad. La relación intertextual filosófica que más me interesa aquí, es la conexión que se establece con las ideas de Antonio Machado, el autor estudiado por la protagonista Lynch, aunque no se cite directamente en la novela.

José Luis Abellán discute las ideas filosóficas de Machado y enfatiza su creencia en el subjetivismo idealista. Para Machado, “El mundo en que vivimos los hombres es . . . un mundo apócrifo porque la razón y la lógica se han impuesto a la realidad construyendo su propia verdad, es decir, inventándola los hombres” (78-81).

Como ya hemos visto al principio de esta charla, esta idea, de raíz kantiana, coincide con una visión histórica posmoderna para la que también hay varias versiones o interpretaciones de un mismo hecho. Abellán relaciona el subjetivismo idealista con el carácter utópico de la historia: “El oficio de historiador puede tener de hecho, pues, un carácter utópico y este solo se pondrá en marcha mediante lo apócrifo, de modo que una de las principales funciones [del historiador] podemos decir que es poner en marcha el sentido utópico de la historia” (83). Esta idea de transformar la historia real a través de lo apócrifo/utópico de la escritura se da también en la novela *El fiscal*, de Roa Bastos. En ambos casos, los novelistas postulan el asesinato y así la caída de Stroessner como una proyección de la historia futura del Paraguay.

Este mismo sentido utópico de la historia nos conduce al tema de la novela de Marcos como un ejemplo del género de novela histórica. *El invierno de Gunter* no responde a los postulados clásicos de novela histórica definidos por Georg Lukács porque no habla solo de eventos que ocurrieron antes del

nacimiento del autor ni los presenta con un estricto realismo (19-30). En realidad, la novela pertenece a un nuevo tipo de novela histórica, al que llamo “novela histórica simbólica”: un género que utiliza los eventos históricos de un país como metáfora o símbolo de los eventos de otro.² En su novela, Marcos alude a la guerra sucia y al gobierno argentino del Proceso para establecer paralelos con la dictadura de Alfredo Stroessner en Paraguay. La acción tiene lugar en Corrientes, Argentina y se hace una referencia directa al último presidente del Proceso, el General Leopoldo Galtieri (183). Sin embargo, casi todos los personajes se modelan sobre homólogos paraguayos: Gumersindo Larraín comparte características con Alfredo Stroessner y el general González con el general Andrés Rodríguez; El arzobispo Cáceres evoca al arzobispo paraguayo Ismael Rolón Silvero, y la tortura de Soledad y Verónica fácilmente puede interpretarse como la tortura general de presos políticos paraguayos. A pesar de estos datos histórico-alegóricos, donde la novela más se aproxima a la novela histórica posmoderna es a través de su retrato de Eliza Lynch. La protagonista comparte su nombre con la concubina irlandesa del presidente paraguayo Francisco Solano López y expresa interés por su tocaya a través de la novela. Este personaje logra crear un diálogo posmoderno sobre la figura de Elisa Alicia Lynch en la historia porque contradice todo el discurso negativo sobre Madama Lynch, a quien muchas veces se la representó como una prostituta ambiciosa que manipulaba a Solano López.

Un buen ejemplo de este diálogo posmoderno ocurre cuando Eliza critica el retrato de Lynch del libro *Madame Lynch and Friend* diciendo que es un libro “mbore” (54).³ Una defensa semejante de Madama Lynch también ocurre en la novela cuando Azuaga habla de Madama Lynch como “una puta irlandesa” y el arzobispo paraguayo Cáceres responde: “Era irlandesa, pero no puta . . . con una voz tajante” (74). De

esta forma se cuestiona el discurso oficial sobre Lynch, muchas veces escrito por extranjeros, y proyecta una perspectiva distinta sobre esta figura histórica.

El retrato positivo de la histórica Elisa Lynch se proyecta asimismo en el retrato positivo de la protagonista con el mismo nombre. En la novela de Marcos, la sexualidad de la Eliza Lynch contemporánea se interpreta como libertad sexual femenina y el autor no la convierte en el estereotipo femenino de la mujer sexualmente asequible o prostituta. Más bien se sugiere que es una cuestión de perspectivas y los libros sobre la Madama Lynch histórica imponen una perspectiva sexista y difamatoria según varios personajes de la novela.

Hay una gran simetría entre *El invierno de Gunter* y la novela *El fiscal* de Roa Bastos que comparte estas mismas dimensiones policíacas, existenciales e históricas. Roa, como Marcos, sigue el formato de novela policíaca a través de la presentación de dos misterios y sus pistas: el primero es la muerte y/o desaparición de Leda Kautner, y el segundo misterio es lo que le pasa a Félix Moral cuando llega al Paraguay para asistir a la Conferencia Mundial organizada por el dictador Stroessner. Para dar cuenta de ambos misterios, la novela narra hechos y desenlaces contradictorios que el lector nunca termina de comprender del todo. Por motivos de tiempo, solo me ocupo aquí del segundo misterio sobre los acontecimientos que se suceden cuando Moral llega al Paraguay. La novela parece narrar dos desenlaces distintos y posiblemente contradictorios sin explicación definitiva alguna al final de la novela, una en la carta de Moral y otra en la carta de Jimena.

Según las críticas Merivale y Sweeny, la novela policíaca metafísica cuenta entre sus características la ambigüedad, la falta de sentido de las pistas, una persona desaparecida, y la falta de clausura a la investigación” (8). Sirvent agrega que muchos textos utilizan la estructura de la historia policíaca

aunque no pertenezcan estrictamente al género porque “la estructura de misterio provee un lugar crítico en donde el lector puede participar en la misma intriga que se espera que complete” (158-159, traducción mía). En lo que Sirvent llama el *post-nouveau roman* de la novela de detectives, la obra omite a propósito la escena convencional de explicación del crimen. Por lo tanto, “el lector tiene que completar la estructura incompleta” (162, traducción mía). Sin embargo, en este tipo de novela, no hay indicios suficientes para que el lector resuelva el misterio, a lo que Sirvent agrega: “los fines son casi siempre ilusorios, incompletos o infinitos” (172, traducción mía).

El fiscal, utilizando la estructura de misterio, narra los hechos a través, primero, del diario de Félix y luego de una carta a su mujer, Jimena. En esta narración, el plan de Félix es matar al dictador Stroessner durante la Conferencia Internacional con un apretón de manos que lo envenenará con el veneno contenido en un anillo especial. En esta versión de los hechos, Félix asiste a la sesión inaugural del Congreso y logra darle la mano al dictador. Esta versión da a entender que Félix sí pudo transmitir el veneno a Stroessner con una posibilidad cierta de éxito. Sin embargo, esta interpretación parece estar en conflicto con los eventos narrados en la carta de Jimena. En esta segunda carta, Jimena le explica a la madre de Félix que su hijo desapareció el tercer día de la conferencia y cayó en manos de los torturadores de la Técnica. Luego narra sus esfuerzos por salvarlo, tratando de escapar del Paraguay durante la peregrinación anual a Cerro Corá en homenaje al héroe nacional, Francisco Solano López. Sin embargo, las autoridades matan a Félix durante una filmación de la escena de la muerte de López.

Más tarde volveremos sobre la relación con la historia paraguaya y la conexión establecida entre Moral y López. Por ahora me interesa demostrar cómo Roa Bastos juega con el género policíaco en su novela. La primera interpretación

posible es que falló el veneno de Félix y luego cayó en manos de las autoridades. Esta interpretación parece desmentida pero no totalmente descartada por la prueba que Félix Moral hizo del veneno y del anillo en su perro, resultando en la muerte dramática del dálmata al final de la primera parte de la novela.

Esta explicación del fallo del veneno parece demasiado sencilla para una obra de Roa Bastos, y el autor ha sembrado una serie de otras pistas a lo largo de la novela que sugieren otra interpretación posible a esta versión del destino de Félix. Para este segundo misterio de la novela, no hay otro detective que el lector, quien tiene que reconstruir todas las pistas, muchas de las cuales aparecen al principio del texto, antes de que sea posible percibir su importancia. Estas pistas proyectan sobre la novela un carácter surrealista y dificultan la interpretación por parte del lector.

La primera pista es la notable contradicción de fechas dentro de la carta de Félix y también la falta de coincidencia entre las fechas en la carta escrita por Félix y la de Jimena. El Congreso debe comenzar el primero de septiembre y Félix debe viajar al Paraguay a fines de agosto. Sin embargo, cuando Félix le pregunta a Dalila Mieres quién fue la azafata en su vuelo, esta responde: “la tripulación de ayer, FAE 747-27 de septiembre de 1987” estaba integrada por Leda Kautner bajo el nombre de Paula Becker”. Esto nos da a entender que Félix no llegó a Asunción a fines de agosto 1987 sino a fines de septiembre. Sin embargo, en la página 334 Félix escribe: “Viernes 1 de septiembre: La reunión inaugural se desarrolló como la escena de una pieza de Ionesco. Decididamente, este congreso de rinocerontes y dinosaurios está hecho a la medida del creador del absurdo teatral” (334). Además, en otra parte, habla ambiguamente de un “jueves 28” sin especificar si se trata de agosto o septiembre. Por lo tanto, la estadía de Félix en Paraguay parece tener lugar en dos fechas distintas. A esta

reunión del primero de septiembre, Félix la describe en los siguientes términos: “pude estrechar la mano desnuda, todavía tendida, del tiranosaurio con el más férvido apretón de manos que en mi vida había dado” (340), lo que nos da a entender que tuvo éxito en transmitirle el veneno. A la misma vez, subraya el carácter absurdo, increíble, del evento, comparándolo con el teatro de Ionesco. Mucho de lo que pasa tiene cualidad de representación, de fantasía, de lo incomprensible.

En contraste, Jimena narra que Félix emprendió su viaje “a fines de agosto de 1987” y que “asistió a las dos primeras reuniones del congreso, inaugurado el 1 de septiembre de 1987. Desapareció dos días después (el 3 de septiembre) sin dejar huellas” (342). Además, Jimena dice que ella llegó a Asunción el 27 de septiembre, la misma fecha en que llegó supuestamente el avión de Félix en la versión de los hechos que él dejó escrita, aunque el lector ya sabe que Jimena no pudo viajar con Félix por el accidente que tuvo antes del viaje.

Si fuera cualquier otro autor, diría que el comentario sobre el vuelo de Félix el 27 de septiembre fue un error y quería decir el 27 de agosto. Pero la escritura de Roa Bastos es demasiado meticulosa para atribuirle tal error y el narrador de *El fiscal* hace referencia explícita a la idea de jugar con las fechas cuando narra la manera en que Francisco Solano López, por sugerencia del padre Fidel Maíz, agregó la fecha del 29 de febrero al calendario para hacer de 1870 un falso año bisiesto. Obviamente, el autor, de forma sumamente posmoderna, quiere resaltar la contradicción entre las fechas y la falta de resolución posible.

Otro detalle extraño es el siguiente comentario de Félix cuando está en el avión, antes de llegar al Paraguay. Félix comenta: “Busco en vano el centelleo del río patrio. Lo que resulta raro en esta época del año, cuando las interminables lluvias de agosto hacen salir de madre al río padre y las inundaciones arrasan las poblaciones ribereñas. No veo el mar de

aguas revueltas y barrosas” (192). Este comentario por parte de Félix es sumamente extraño, ya que agosto es el mes menos lluvioso en Paraguay. Es como si Félix pensara que estaba viajando en enero o febrero, los meses del verano cuando más lluvia cae en Asunción. Esta pista sugiere el posible carácter imaginario, ficticio o fantástico de la historia contada por Félix y también proyecta su viaje hacia un momento futuro, el momento del verdadero fin de Stroessner en Paraguay, que ocurrió el 3 de febrero de 1989, un mes con grandes expectativas de lluvia e inundaciones en el país.

Una entrevista entre Roa Bastos y el periodista Luis Antonio Girón de 2003 nos da una clave inesperada para entender la referencia de Félix a “las lluvias interminables de agosto”. En la entrevista, Roa Bastos habla de una novela que estaba escribiendo titulado *Un país detrás de la lluvia*. Sobre esta novela, Roa dice lo siguiente: “Cuando era niño . . . admiraba el paisaje en los días de lluvia y el velo tenue de la lluvia que se interponía entre mi balcón y lo incierto, distante, intangible. . . . En la historia hay una niña. Esta niña llena de sueños va construyendo algo que no existe en el presente” (n.p., traducción mía). Esta descripción del libro inédito es interesante porque conecta la idea del sueño, de la construcción del futuro, con el motivo de la lluvia. Lo que hace aún más interesantes estos comentarios, es que existe ya una conexión entre “El país detrás de la lluvia” y la novela *El fiscal*. En 1991, Roa Bastos publicó un fragmento de *El país detrás de la lluvia* en la revista *Hispanamérica* que son unas secciones de *El fiscal* que luego aparecerán reelaboradas en la novela publicada en 1993. Además, el hecho de que Félix esté escribiendo en el avión nos hace pensar en el significado del motivo del viaje en la obra de Roa, el cual siempre ha tenido valor simbólico y se ha relacionado con la imaginación. Tal como en *Hijo de hombre* el vagón mágico del tren simboliza el triunfo futuro de la fuerza revolucionaria, y en *Contravida*, el viaje en tren es

un viaje imaginario y mítico que simboliza la vuelta a los orígenes, el viaje en avión aquí sugiere el paso hacia la fantasía de un futuro sin dictadura. Todas estas pistas nos hacen pensar en otra interpretación posible para el desenlace de Félix, una interpretación en que Félix solamente se imagina el encuentro con Stroessner, lo plasma en su escritura en la manera en que quiere que ocurra. Hay abundantes pasajes que sugieren esta posibilidad, pero el lector nunca puede confirmar con seguridad esta hipótesis.

Si remontamos el final de la primera parte de la novela, Félix Moral hace el siguiente comentario sobre la escritura:

El primer hilo París-Asunción había comenzado a tensarse. . . ¿Se puede escribir una historia real o imaginaria sobre hechos que aún no han sucedido o que están empezando a suceder? Acaso es lo único que puede hacerse. Toda historia real o imaginaria no es sino una anticipación del presente. (167)

En este párrafo, Félix alude a la idea de anticiparse a los hechos, de imaginar hechos en la escritura que todavía no han pasado o que están comenzando a ocurrir. De modo semejante, en la página 198 Félix dice que “El ejecutor de una empresa atroz—sentenciaba Salustio—debe imaginar que ya la ha cumplido” (198). A Jimena le escribe que quisiera pensar que “la recapitulación que te estoy escribiendo de cosas que ya han sucedido y de otras que están por suceder no es un relato de fingido y despreocupado desprecio” (231). Y por fin, cuando está escribiendo en el avión dice que “detesto indagar y menos aun explicar las causas últimas de lo que me acontece. En la ficción como en la vida, los más ínfimos hechos son inexplicables. Lo misterioso, lo extraño, constituyen su naturaleza y su razón de ser” (234). Todas estas citas apuntalan el carácter ficticio, de pura escritura de los eventos narrados en la versión de Félix.

Además, no me parece casualidad el hecho de que las

fechas citadas de un viernes 1 de septiembre y un jueves 28 posiblemente de septiembre no correspondan al calendario real de 1987, sino al de 1989. Si tomamos en cuenta lo extratextual, Roa anticipa el “final” del dictador Stroessner con la versión imaginada pero no vivida por Félix. En su propia versión de los hechos, Félix es un héroe que justifica su vida con el asesinato del tirano, o como Félix dice: “Podía ser este el instante único y excepcional en el que vengo pensando hace bastante tiempo. . . ese momento definitivo en el que, . . . uno se convierte en lo que debe ser y hace lo que debe hacer” (167). En contraste, la segunda versión de los hechos, escrita por Jimena, describe a un Félix capturado por las autoridades, torturado por la Técnica y eventualmente asesinado. En esta versión, Félix se presenta como un mártir inútil, hasta cierto punto, porque dos años después de su intento fallido, un golpe derroca a Stroessner. Según la misma Jimena: “Los sentimientos de odio o de venganza no han mejorado nunca ‘la alucinación en marcha de la historia’. Félix fue una víctima de esta alucinación” (352).

Tal como Marcos en *El invierno de Gunter*, la estructura policíaca de *El fiscal* se disuelve en la trama política con la captura, tortura, y muerte de Félix. Lo que más sobresale de la novela es el esfuerzo del protagonista, Félix Moral, de justificar su vida con el asesinato del dictador Stroessner. Con esta espada de doble filo—justificación de la existencia y enfoque en un personaje y gobierno históricos - Roa Bastos ingresa simultáneamente en los géneros de la novela existencial y la novela histórica. Lo fascinante de la novela de Roa Bastos es que funde estas dos dimensiones a través de la figura de Francisco Solano López.

Hay muchos indicios en la novela de que Félix es el doble y reencarnación de Solano López. Primero, se establece un paralelo entre la tarea heroica pero fútil de Félix de dar sentido a su vida matando al dictador y el intento fracasado de

Solano López de triunfar sobre Brasil, Argentina y Uruguay en la guerra de la Triple Alianza. Otro símbolo de esta regeneración o renacimiento es el anillo en forma de serpiente que se muerde la cola que Félix propone utilizar para matar al dictador. El anillo tiene forma del Ouroboros, símbolo del ciclo de recreación o eterno retorno. Por lo tanto, podemos ver a Félix como una reencarnación contemporánea de López. Además, Félix muere en la misma fecha como López, primero de marzo. Esta identificación de Félix con López y sus respectivas metas abre camino para el aspecto existencialista/filosófica de la novela.⁴ Sin embargo, después de este existencialismo inicial, la novela se vincula con otras filosofías, como las del escritor Rainer María Rilke y el filósofo Frederick Nietzsche.

Roa Bastos dedica una sección a la discusión de las obras e ideas de cada uno de estos escritores alemanes. El primero, Rilke, se conoce por su idea de la muerte propia. La amiga y ex novia de Rilke, la pintora Paula Becker, murió durante el parto. Esta muerte afectó mucho a Rilke porque siendo una persona excepcional en su vida, murió de una manera genérica, típica de las mujeres de su época. El amigo Clovis le explica a Félix: “Paula contradecía y desacreditaba su doctrina de la ‘muerte propia.’” (330). Esta idea de la muerte propia coincide con la idea de Félix del instante que define y justifica una vida. Morir en el atentado contra el dictador será la muerte propia de Félix, tal como se puede decir que la muerte de Solano López en Cerro Corá fue la “muerte propia” del presidente paraguayo.

Hay una segunda sección donde Roa Bastos cuenta la historia de los manuscritos perdidos de Nietzsche. El manuscrito *Ecce Homo*, donde Nietzsche expone su filosofía del superhombre se relaciona con la historia de Solano López. En *Ecce Homo*, Nietzsche se compara con Cristo pero rechaza los valores cristianos. Dice que el hombre puede convertirse en un superhombre si sigue los impulsos egoístas que le

permitan tener éxito en la vida; si suprime el remordimiento y la nostalgia (Tanner viii-xvii).

La novela innegablemente crea un diálogo entre las ideas de Nietzsche y las acciones y actitudes de Moral y López, pero de forma ambigua, posmoderna. El concepto del superhombre de Nietzsche dialoga con las imágenes de López como un Cristo sufriente, idea promovida por el padre Fidel Maíz y con la pintura del Cristo de Mathias Grunewald. Plantean la pregunta: ¿Fue López un superhombre egoísta que sacrificó inútilmente a su pueblo o un Cristo/héroe que se sacrificó en la lucha por salvar al Paraguay de la amenaza imperialista de sus vecinos? De forma posmoderna, *El fiscal* no contesta ninguna pregunta, sino que deja que coexistan distintas interpretaciones y versiones de la historia.⁵

En resumen, las barreras borrosas entre los géneros literarios es una característica fundamental tanto en *El invierno de Gunter* de Marcos como en *El fiscal* de Roa Bastos. Sin embargo, una comprensión de las normas genéricas es lo que posibilita acceder a estas dos novelas tan ricas y complicadas y ver cómo subvierten las tradiciones donde, según mi lectura, radica su gran originalidad. Quizás esta sea otra de las contradicciones posmodernas con la cual nos enfrentamos al estudiar la novela contemporánea. La ambigüedad genérica es lo que nos permite comprender las simetrías e influencias que comparten estas dos obras paralelas de la literatura paraguaya contemporánea.

OBRAS CITADAS

Abellán, José Luis. “La filosofía de Antonio Machado y su teoría de lo apócrifo”. *El Basílico* 7 (1979): 77-83.

Brodsky, Ayn. *Madame Lynch & Friend: The True Account of an Irish Adventuress and the Dictator of Paraguay Who Destroyed that American Nation*. London: Harper & Row Publishers, 1975.

Cohen, Ralph. "Do Postmodern Genres Exist"? en *Postmodern Genres*. Ed. Marjorie Perloff. Norman: University of Oklahoma Press, 1988. 11-27.

García Lorca, Federico. "Romance de la pena negra", en *Romancero gitano*. New York: Penguin, 1996. 25-27.

Giron, Luis Antonio. "*Un país detrás de la lluvia*: La novela nonata de Roa Bastos". *Época*, Sao Paulo, 2003.

Gregson, Ian. *Postmodern Literature*. New York: Oxford University Press, 2004.

Henderson, Helene and Jay P. Pederson, Eds. *Twentieth Century Literary Movements Dictionary*. Detroit: Omnigraphics, Inc. 2000.

Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Fiction, Theory*. New York: Routledge, 1988.

Lukács, Georg. *The Historical Novel*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1962.

Marcos, Juan Manuel. *El invierno de Gunter*. 3ra. Ed. Asunción: Criterio Ediciones, 2012.

Merivale, Patricia y Susan Elizabeth Sweeny. "The Game's Afoot: On the Trail of the Metaphysical Detective Story" en *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*. Eds. Patricia Merivale y Susan Elizabeth Sweeny. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999. 1-24.

Nietzsche, Friedrich. *Ecce Homo*. New York: Penguin, 1992.

Roa Bastos, Augusto. *El fiscal*. Madrid: Alfaguara, 1993.

Scaggs, John. *Crime Fiction*. London: Routledge, 2005.

Sirvent, Michel. "Reader-Investigators in the Post-Nouveau Roman: Lahougue, Peeters, and Perec" en *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story From Poe to Postmodernism*. Ed. Patricia Merivale y Susan Elizabeth Sweeny. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999. 157-198.

Stanton, Edward. *The Tragic Myth: Lorca and Cante Jondo*.

Studies in Romance Languages 20. The University Press of Kentucky, 1978.

Tanner, Michael. "Introduction", *Ecce Homo* by Frederick Nietzsche. London: Penguin Books, 1992.



1. Ralph Cohen, en su artículo "¿Existen los géneros posmodernos?" sugiere la utilidad del concepto de género para analizar literatura posmoderna, a pesar de la constante ruptura con las normas genéricas que se encuentra en la ficción posmoderna (Cohen 11-25)
2. Es una técnica muy utilizada por el escritor Mario Vargas Llosa en sus novelas más recientes, *La fiesta del chivo* (2000) y *El sueño del celta* (2010). Por ejemplo, en *La fiesta del chivo*, Vargas Llosa examina la dictadura de Rafael Leonidas Trujillo en la República Dominicana para establecer paralelos con el gobierno de Alberto Fujimori en Perú y criticar a ambos.
3. Este retrato de Madama Lynch no se difiere mucho de él de otros libros escritos por los norteamericanos o autores de Gran Bretaña como *The Empress of South America* por Nigel Cawthorne (2003) o *The Shadows of Eliza Lynch* por Sian Rees (2003).
4. Félix indica su identificación con López en el siguiente pasaje: El mismo Félix, al principio de la novela, indica su transformación en cuanto a su opinión de López: "Todos mis prejuicios y viejos anatemas contra López y la Lynch, contra el patrioterismo cimarrón de escarapela y machete, se borraron como bajo un sopló demasiado fuerte. . . ."

Arrojé la pluma contra la pared y me lancé con los últimos soldados a defender a ese Titán ya muerto, suprema encarnación de la raza” (34).

5. Sin embargo, lo que sí vemos es que el Félix Moral de la primera parte no es ningún superhombre, puesto que sufre del remordimiento por su relación ambigua con Leda Kautner y confiesa su sentimiento de culpabilidad en la carta que le escribe a Jimena. Hasta cierto punto, se puede entender la segunda parte de la novela como un esfuerzo de redención deseada por su infidelidad soñada o vivida en la primera parte. Quizás esto explique el fracaso final de su misión, ya que el remordimiento impide que Moral se convierta en el superhombre nietzscheano.

PARTE III
POEMAS



BALADA DA ADOLESCENTE

ALEILTON FONSECA



Nada, além da mísera memória,
ressuscita a adolescente
que o rio afogou.

E MEUS PASSOS AO LADO DOS SEUS
já não têm rastros,
desbotados nas mãos do tempo.

QUEM ÉRAMOS, CAMINHANDO
à beira do rio, sorrisos e olhares,
e palavras ausentes?

POR QUE ME FURTEI
à proposta do gesto
que nos salvaria?

O RIO ABRAÇOU-A

com suas águas sedentas
e a possuiu num só gemido.

AINDA HOJE RECOLHO
no verdebrilho de seus olhos
um enigma – que não decifro.

RIO CURURUPE

ALEILTON FONSECA



Rio que sai do ventre das pedras,
e viaja nas veias verdes, vegetais
do entorno dos séculos, das eras,
cerne vivo de cantos imemoriais.

UM CORPO DE PRANTOS A DESLIZAR
no leito de mangues e de areias,
que se entrega às ondas do mar
nos encontros das marés cheias.

ÁGUAS DE FERRO, RECANTOS ÍNVIOS,
suor e sangue, lamento a velar
as almas heróicas de seus índios,
filhos da terra, povo Tupinambá.

EU MERGULHO NO SEIO DE TUAS ÁGUAS
que a voz do mar chama e vaticina,

lavo em teu lenço minhas lágrimas,
te busco e te abraço, sigo a tua sina.

HERANÇA
LUIZ RUFFATO



Para M.R.

1. A MÃE

Minha mãe sepultou as parcas alegrias
em uma lata colorida de biscoitos,
que diziam de origem dinamarquesa:
três filhos que vingaram, um que não,
sombria matemática de outros tempos;
a água fresca da mina em seu rosto;
uma viagem de carro à praia longínqua,
quando enfim estabeleceu dessemelhanças
entre areia e ondas, entre ruínas e posse;
o mugido de vacas tangendo a alvorada;
um cachorro de nome Peri, outro, Veludo;
vizinhas engraçadas, vizinhas sisudas;
a comadre que se foi para São Paulo.

SUAS MÃOS QUEIMADAS DE ÁGUA-SANITÁRIA
jamais colecionaram retratos ou sorrisos.

Guardavam imagens, que se extraviaram
incendiando as nuvens desta tarde clara,
que a tudo ignora, eterna em seu mutismo.

2. O PAI

Nasceu meu pai do ar e com os ventos se criou.

Foi tempestade, aragem, borrasca, placidez, estio.
Ninguém o ouvia, sua voz rouca pregava o livro santo
para insetos e pássaros que inundavam as matas
calcinadas da minha infância mais que obscura.

SEUS PASSOS MIÚDOS VASCULHAVAM A CIDADE
e, às horas mortas, exausto, compreendia
a invisibilidade de seu corpo inútil e vazio.

EL SEMBRADOR DE ESTRELLAS

ALAIN SAINT-SÄENS



*A la memoria de
Emilio Pérez Chaves,
poeta.*

¡ **H**a muerto! Asombro en el velatorio.
¡Tanto me hacían menester
Su pelambreira blanca, su mirada penetrante!
De su inmenso y amistoso vejestorio
¡Ya no ver la sombra su extender
Sobre el mundo y la gente!

UNA MAÑANA, LAS HORAS YA SONADAS,
Ha bajado a zancadas
Lejos de los hombres, con escalofrío:
¡Se le esperaba a Emilio!
- ¿Eres tú, Caronte, el barquero del Hades?
- Poeta, de Cerbero ¡Que te cuides!

. . .

YA LLEGAN A LOS INFIERNOS.

- Emilio, ¡Favor entrar! Soy Minos.
- Dios mío ¿por qué debería aceptar?
- Aquí se albergan a todos los poetas,
bardos rústicos y bíblicos profetas,
Así es, ¡No se puede evitar!

- ¡BIENVENIDO!, LE DICE JOHN LENNON,
- ¡Adelante, amigo!, añade Lord Byron.
Rimbaud, André Chenier le rodean,
Sapho, Gabriela Mistral,
Ovidio y Neruda le gallardean,
Así como Lorca y Nerval.

TODOS SE ALEJAN, QUE VIENE HOMERO.

- Tu propósito no es efímero,
Deberás escribir bellos versos,
Que no sean brutos ni perversos,
Y si les encontramos mérito,
Luces en el celestial de inmediato.

EL POETA SU PLUMA HA TENIDO,

- Del tribunal la hora ha venido.
Hugo, Píndaro, Hérib Cervera,
Saint-John Perse, Villón, Navarra,
Gritan, admirativos todos: - ¡Iza las velas,
Emilio, y a sembrar las estrellas!

LUNA NARANJA

ALAIN SAINT-SÄENS



Luna naranja, noche mágica,
Luminosidad onírica,
Todo duerme, tiempo suspendido.
Furtiva y silenciosa,
La anaconda curiosa
Digiere un perro perdido.

DEL VERRACO HURAÑO

El deseo de la cerda
Arruina el sueño.
Ofendiendo la mirada,
El gordo sapo azorado
Osa un mohín lánguido.

ZINEDÍN, MI NIÑO,

Triunfando sale de un sueño,
Todo mojado de sudor.
Un gallo, en lo alejado,

Sobre sus espolones alzado,
Saluda el pálido resplandor.

EL TENEBROSO DE LA COLINA

LUCINDA BARRIENTOS



Pálida, las carcomidas uñas manchadas de tinta, vestido largo y negro como la cabellera, botas de soldado, y lentes fondo botella, componían la misteriosa estampa de aquella joven impredecible por los lánguidos lugareños, quienes buscaban entrever la figura enigmática que caminaba todas las noches a la misma hora en la colina más elevada del pueblo para quemar papeles y juntar cenizas debajo de un árbol.

Todos la conocían como “Libra”. Nadie mencionaba su verdadero nombre. Pero ¿por qué Libra? La llamaban así, no por que fuese su signo zodiacal, sino porque siempre portaba libros. Como quisieron darle un toque especial y femenino a su apodo, los compañeros de la primaria la llamaron “Libra”. Hasta su familia había olvidado el nombre verdadero. Les resultó pegadizo el alias que le impusieron a Ema.

Ella tenía un único amigo, de su misma edad, Iván. Compañeros desde el kínder, Iván siempre la defendía de los niños que la hacían objeto de burlas, que empeoraron cuando crecieron y llegaron a la secundaria.

Ema olvidaba el color de la soledad y los arañazos de la angustia al lado de Iván, pero ni siquiera su mejor amigo

podía descubrir lo que ella hacía todas las noches debajo de aquel árbol al que todos llamaban “el tenebroso de la colina”. Solo una vez se animó a preguntarle, pero el silencio de Libra golpeaba sus oídos y le obligaba a sellar los labios y a cambiar de tema. Iván no volvió a mencionar jamás el tema pero poco a poco fue alejándose de ella. Ema perdió a su único amigo.

Pasó el tiempo y solo quedaban tres meses para que terminara la secundaria. La profesora de Literatura había planteado un proyecto a los jóvenes del sexto curso: recolectar libros para la nueva biblioteca que sería inaugurada en diciembre con el acto de graduación. La docente, muy contenta, anunció a los jóvenes que un empresario anónimo había donado un predio para la construcción de la misma, que quedaba justo al lado del “tenebroso de la colina”.

Las miradas de todos se dirigieron a Libra. Ella emitió un grito desgarrador que ensordeció al mundo. Salió corriendo de la clase destrozada en lágrimas. Ni mordiéndose las uñas pudo encontrar consuelo a su dolor cuando los dientes probaron el sabor de su carne.

Se dirigió hasta la colina y con las manos llagadas cavó y cavó hasta encontrar un cofre de madera. De su relicario quitó una llave y abrió el cerrojo con mucho cuidado, miró y besó cada pieza, y con ayuda de una pala lo volvió a enterrar aún más profundo para que jamás nadie lo encontrara.

Con una tijera talló en “el tenebroso de la colina” las iniciales de nombres ilustres y sagrados para ella como GGM, JLB, VH, EH, WS, PN y otras letras. De su mochila sacó una cantidad inmensa de papeles, y encendió una fogata. Una a una, las páginas tatuadas de tinta se desvanecían en las llamas.

Cuando consumó la aniquilación de esos papeles culpables de atesorar prosa y versos; Libra juntó las cenizas y las guardó en una caja de fósforos. Se dirigió a su casa. Empapada de tierra, cruzó el comedor. Ni sus padres se animaron a rega-

ñarla, porque la profesora de Literatura ya se había adelantado y les había comunicado por qué la joven había reaccionado de esa manera.

Los padres, asustados por el comportamiento de su hija decidieron enviarla una semana a la casa de su abuela, que quedaba bastante alejada del pueblo. Querían evitar que Ema presenciara los primeros ajetreos de la construcción. La joven sería atendida por una especialista, debido a que su conducta no les parecía normal. Así la alejaron pero por un tiempo. Ema era visitada los fines de semana por su madre, quien le llevaba las tareas para que no perdiera las clases.

Mientras Libra se encontraba lejos, la construcción de la biblioteca crecía, faltaban ya pocos detalles, las paredes exhibían un color arena, el piso brillaba como espejo egipcio, y los estantes parecían esperar con sus brazos abiertos a las fuentes de sabiduría.

Por sugerencia del arquitecto “el tenebroso de la colina” permaneció paradójicamente intacto, porque brindaba una pincelada mágica a la vista. Lo podaron, lo llenaron de bellas orquídeas en el tallo, y colocaron a sus pies un banco de plaza. Un rincón magnífico, que invitaba al encuentro con los dueños de esas iniciales talladas por Libra. Llegó noviembre. La recolección de libros trajo abundancia de volúmenes para la biblioteca, libros de cocina, de leyes, de psicología, de ciencias, de filosofía, pero faltaban los clásicos de la Literatura. No había nada de Gabriel García Márquez, Jorge Luis Borges, Víctor Hugo, Ernest Hemingway, William Shakespeare, Pablo Neruda... por citar solo algunos de los magos de la pluma.

Libra visitó de nuevo a la psicóloga, acompañada de su abuela Isabel. La especialista diagnosticó que la joven se encontraba en perfectas condiciones.

Sugirió que retornara a su hogar y al colegio. Explicó que en ocasiones los jóvenes, por llamar la atención y apelar al cariño de sus padres, recurren a una rara conducta. Así fue

que Ema volvió a su casa, donde se encontró con la triste noticia de que su amigo de infancia, Iván, había fallecido de leucemia hacía una semana. La angustia y el dolor se volvieron más intensos cuando su madre le entregó una carta que él le había dejado:

“Librita, me estoy muriendo, seré polvo y volaré al cielo como las cenizas de tus versos. Perdóname, he traicionado tu amistad y confianza, porque el día que nos enteramos de que la biblioteca sería construida en la colina te seguí cuando saliste corriendo del colegio y vi que guardabas con tanto celo el cofre de madera. Cuando tus padres te enviaron lejos, lo desenterré y en tu ausencia recorrí cada página. Sé a quiénes pertenecen esas iniciales que tallaste en “el tenebrosos de la colina”. Merezco morir por lo que hice, pero en uno de tus apuntes a pie de página no te reconocí. Decías que jamás compartirías tu tesoro y que al cumplir 18 años quemarías todo y beberías las cenizas diluidas en el agua de esos libros para llegar a ser una excelente escritora como los autores dormidos en tu cofre.

Tengo fe que llegarás a serlo, pero nunca ocultes para ti el conocimiento y la sabiduría, omite de tu vida el egoísmo, comparte todo lo que aprendas, no lo mezquines, porque es de sabios dejar participar a los demás de lo que aprendemos con la experiencia y el aprendizaje.

Con estas líneas sabrás a que me refiero. Éxitos, amiga, discúlpame por haberme alejado de ti. Si volviera a nacer correría a darte un beso profundo en los labios, como debería de habértelo dado antes de mudarme de este mundo más allá de la colina. Te quiere, Iván”.

Libra corrió hasta la colina. Fue inmensa su sorpresa al ver el nuevo aspecto del “tenebroso de la colina”. Desenterró el antiguo cofre de madera, limpió *Cien años de soledad*, *Ficciones*, *Los miserables*, *El viejo y el mar*, *Romeo y Julieta*, y *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, obras que si no fuera por la

revelación de Iván, hubieran terminado en el estómago de Libra al cumplir los 18, y que pasaron a formar parte de uno de los estantes de la biblioteca.

La sala fue inaugurada con los flamantes bachilleres en Ciencias y Letras, las lágrimas no faltaron, todos recordaron a Iván, y Libra jamás olvidaría a su primer amor. “El tenebroso de la colina” lucía brotes verdes todos los meses del año, las tijeras del otoño no dañaron su imagen de joven roquero. De parecer tenebroso, pasó a ser el árbol más bello y llamativo del pueblo. Las siguientes promociones de estudiantes lo denominaron “el sabio de la colina”, por encontrarse en el terreno de la biblioteca.

Libra fue a la universidad estudió filosofía y se convirtió en docente. Los fines de semana ofrece su tiempo alfabetizando a adultos. Jamás olvidó el consejo de Iván, y a menudo revive a los personajes del cofre.



CUENTO GANADOR DEL 2DO LUGAR EN EL CONCURSO DR. JORGE
Ritter Año 2012

ATENCIÓN PRIVILEGIADA

LITA PÉREZ CÁCERES



La sonrisa de Sabina deslumbraba y al mismo tiempo abrigaba. Era como una bienvenida, una invitación. Siempre pulcra y elegante, se sentaba todas las horas que le exigía su trabajo, sin desmayar, sin gruñir o gritar desesperada al final del día. La señora, vestida con un equipo de gimnasia color rojo vibrante, se acerca muy feliz a la ventanilla del mostrador; debe tener unos 75 y conserva en el rostro la belleza del hueso. Se sienta y mira a Sabina con esperanzas, con esa sonrisa de niño, recuperada por los ancianos imaginativos, por los que creen.

- Buenos días... ¿Qué me dice señora?

- Bien, yo vengo porque mi aparato no marcha más.

- Si me permite, por favor – tiende la mano Sabina para tomar el celular pequeñísimo, maravilla moderna de la comunicación – Voy a ver cuál es el problema.

Ireneo Rodríguez, gerente general de la casa central de Comunicaciones Claras, también está atento a los movimientos y los gestos de Sabina. A él lo pone muy curioso que la gente la prefiera y que, en lugar de sacar un *ticket* para recibir atención de otra empleada, hagan cola para que Sabina les resuelva sus problemas y sus dudas.

El sonido de llamada es normal, Sabina corta.

- Para mí que está bien señora, está llamando.

- ¿Le contestó alguien?

- No, yo corté antes porque fue una llamada de prueba.
¿Porqué dice usted que su celular no anda bien?

- Porque no me llama.

- ¿No llama? ¿No suena el sonido de llamada para usted? –
los dedos elegantes de Sabina abren las entrañas del móvil, mira con atención los micro chips y la vida tecnológica que alienta en ese aparatito; duda un poco, lo vuelve a cerrar y pregunta.

- Todo está bien señora, su aparato no está descompuesto.

- Pero él no me llama.

- ¿Quién?

- Mi novio, Juan. Hace tres días que no me llama. No sé qué le ha pasado, nunca deja de desearme las buenas noches, nunca.

- ¿Y desde cuando no lo hace?

- Desde el lunes, fui a la comisaría y me dijeron que tengo que esperar para denunciarlo como persona desaparecida.
¿Cuánto más debo esperar?

- No se agite, señora...por favor, todo tiene solución ¿Cuál es el número de Juan?

- No lo sé, ese era un misterio de los tantos que nos hacían la vida más atractiva. Nos conocimos en el Botánico y él me confesó que no se llama Juan, pero que para mí sería siempre Juan.

- Y me dice que la llamaba siempre por las noches , ¿verdad?

- Sí, sí, me decía palabras dulces, tiernas y esperaba que me hicieran efecto las pastillas que me dan en el hogar.

- ¿En su hogar, en su casa de usted?

- No, en el hogar de ancianas donde vivo, allí me cuidan y me tratan muy bien.

- Bueno, no se preocupe, ahora voy a ver al técnico para que revise mejor su celular y enseguida vuelvo. ¿Cuál es su nombre?

- Para él soy María.

Sabina va al toilette y abre el objeto comunicante, busca en el menú las llamadas recibidas y encuentra un número repetido, que ha llamado a la misma hora durante varias noches. Toca opciones y elige llamar. Luego de un momento, una voz femenina responde.

- Hola.

- Hola, estoy llamando de Comunicaciones Claras y quiero comunicarme con el señor Juan.

- Equivocado – la mujer tiene un ruido de sollozo en la garganta.

- Disculpe, por favor, no corte, es que hay una señora que busca a un señor que tiene este teléfono, él le dijo que se llamaba Juan.

- Sí, era su segundo nombre, pero nunca lo usaba. Y ahora... (la mujer del teléfono llora).

- Disculpe. ¿Tiene algún problema el señor?

- No, ahora ya nunca más tendrá problemas, él ha descansado. (Cuelga)

Sabina también lo hace y queda pensativa unos instantes. Luego se dirige decidida hasta su sitio. La cola frente al mostrador ha crecido, la señora de rojo la espera ansiosa, ilusionada.

- Todo está resuelto, señora María, no ha pasado nada serio.

- ¿Y Juan?

- Hablé con él, estaba partiendo de viaje y le envié un mensaje.

- ¿Qué dijo?

- Que él se adelanta para prepararle un lugar a usted. Que

estarán los dos juntos para siempre y volverá a decirle todas esas palabras que usted recuerda.

- Pero ¿cuándo?

- Cuando Dios quiera, señora, cuando Dios quiera – Sabina se levanta y abraza a la señora de rojo, muy fuerte. Un abrazo de vida.

- Comprendo – dice la señora y se retira llevándose el recuerdo de la sonrisa de Sabina.

FRASCOS

GRACIELA BUCCI



*“(...) Mujer, ¿dónde están tus acusadores? ¿Alguien te ha condenado?
Ella le respondió: nadie, Señor. Yo tampoco te condeno, le dijo
Jesús.”*

Juan 8. 10-11

Yo no sabía que iba a pasar lo que pasó. Pedro tampoco. Por eso se borró. Tuve que hacerle frente a todo casi sola. Decidir o dejar que otros decidieran por mí, por mi cuerpo, que ya no era solo mío. Y digo casi, porque a pesar de la angustia, y de la bronca que trataba de esconder pero que le salía como una nube espesa desde los ojos negros, igual mamá me acompañó.

Mamá tenía razón. Hoy lo comprendo. ¿A dónde iba a ir yo sin trabajo, con quince años recién cumplidos, y un chico en la panza?

Ella fue la primera que se animó a decírmelo: que no quedaba otra solución, que iba a perder mi tercer año en la escuela, que si papá se enteraba, que ni siquiera padre tendría el chico, que ella conocía a una partera porque ya era tarde

para pastillas, que. Ya casi ni me acuerdo. Pero se me quedaron grabadas, como a fuego esas palabras casi roncadas, salidas como sin querer: *ahora habrá que meter mano, m' hija*, y después la caricia dura, y mi cabeza apoyada en el vientre siempre abultado de mamá.

Resultó que la partera era doña Elsa, la vecina de la otra cuadra.

Yo no sabía a qué se dedicaba, solo conocía de vista a esa viejita corta, de caderas anchas y brazos como de alambre; conocerla me dio un poco más de confianza. Igual quise ir a hablar, preguntarle cómo iba a ser todo, decirle del miedo, saber algo que me daba vueltas en la cabeza desde hacía días; y ella me contestó que al bebé lo iban a buscar los estudiantes de la facultad, los que van a ser médicos, que lo pondrían en un frasco donde iba a flotar dentro de un líquido, como en mi panza, solo que más frío.

Me lo imaginé metido en una casita de cristal. Me pareció una idea rara, una idea que me hacía arder los ojos, que me quitaba fuerza. Yo necesitaba estar fuerte para aguantar lo que vendría. Por eso me obligué a no pensar en la mentira de la casa de cristal.

Nunca supe por qué de ahí me fui a la parroquia; y esperé a que el cura terminara la misa. Yo, que pocas veces había ido a la iglesia, sentí que él me podía ayudar. Me equivoqué.

Me habló del pecado, me dijo *infanticidio* que yo ni sabía qué quería decir, y *excomuni3n*, que tampoco sabía, pero me imaginaba que no era nada bueno. Entonces, casi tartamudeando, como pude, le expliqué lo de la pobreza, y los siete hermanos en la casilla, y el esfuerzo de mamá para darnos un estudio, y lo de papá que solo venía, de vez en cuando, a buscar plata; y también me animé a contarle –con la cara ardiendo– cuando quería trepársele a mamá por las buenas o las malas gritándole inmundicias regadas en alcohol, y lo de la falta de trabajo, y que Pedro se fue ni bien se enteró, pero nada

de eso le importaba al cura; seguía agitándome la mano, como si no me oyera, con un dedo que marcaba una especie de compás y no había manera de que me perdonara, y me dijo después de la palabra ignorante que casi se la traga pero alcanzó a largar, algo que entonces me sonó muy largo: habló del hospital, de una ley de salud, del control de la natalidad; no sé bien qué más me habrá dicho.

Yo lo escuchaba casi sin mirarlo (me daba vergüenza y un poco de miedo chocarme los ojos con los suyos), y quise decirle, pero el nudo en la garganta no me dejó, que fue un accidente, después de un baile en el club social donde corría mucha cerveza, y que estábamos todos un poco locos por la bebida y que Pedro tampoco quiso (por eso escapó). Pero él seguía con el dedo como un sube y baja, y la cara seria, acusándome, y esa boca de labios finos, que de a ratos me largaba borbotones de culpas.

Y si él, que era cura, para eso había estudiado, y que sabía hablar y pensar bien, y que estaba del lado de Dios, reaccionaba así, me imaginé la paliza que me daría mi padre si se enteraba; no solo a mí, también a mamá, por no *cuidarme la entrepierna*, como decía siempre él.

Por eso, todo fue un secreto de dos: mi mamá y yo; Pedro hacía rato que no contaba en la historia.

LA VERDAD, DOÑA ELSA, FUE MÁS RÁPIDA DE LO QUE SUPONÍA. Me decía que me quedara tranquila, que eran muchos años de experiencia, que no había tenido problemas con ninguna mujer, que trabajando bien no había por qué tener miedo, que iba a pasar rápido el dolor.

Pero no me habló del otro dolor. De ese que lastimaba el pecho, el que venía de adentro, como empujando, como un puño que se queda en la garganta y que, a veces, todavía me pasa, explota hasta que lloro. No puedo evitarlo; ese dolor no

se va, al contrario, se hace más rebelde cuando pasan los años, cuando veo jugar a los chicos, cuando les canto a mis sobrinos, cuando pienso si a él, o a ella, no sé, le hubiera gustado escucharme.

POR ESO, POR EL DOLOR, POR EL OLVIDO QUE FUE MENTIRA, SIN decirle nada a nadie, ni siquiera a mi madre, tomé la decisión.

Ella a veces me encontraba llorando, disimulaba, como si no me hubiera visto; pero yo sabía que sí. Por la forma de acariciarme el pelo, por el *pobrecita m'hija* que se le escapaba en un suspiro corto, por la mano ajada que buscaba el pañuelo en el bolsillo de su delantal eterno, casi tan gastado como ella.

No le pude contar lo que había pensado y machacado en el silencio de las noches, quietita, callada, para no molestar a Nati que dormía en los pies de mi cama. Tampoco le dije –no me hubiera entendido, ella no entendía muchas cosas- qué castigo haber nacido mujer; tantos miedos, tanto recibir golpes con la garganta apretada y la sangre hirviendo, tanto vientre preñado, a veces sin quererlo.

Ni le dije lo de los sueños; sueños con cuerpo de mujer y cara de bebé, sueños con verdugos, sueños de muerte, sueños que me dejaban sin ganas de dormir y con un miedo ácido pegado en la piel.

Es la culpa, después, con el tiempo, va pasando, me dijo mi amiga Inés que de eso sabía. Pero no le creí; ella había perdido la risa y el brillo en los ojos.

HASTA QUE UN DÍA ME ANIMÉ.

Tomé el colectivo azul y rojo. Yo apenas sabía viajar, le pregunté a un kiosquero dónde era la calle Paraguay; se dio cuenta de que yo ni idea tenía porque me explicó todo con

paciencia, con números y señas, y hasta salió un poco del puesto para mostrarme la parada. Buen hombre parecía el kiosquero. Siempre me acuerdo de él.

LLEGUÉ BIEN.

Me quedé un momento como indecisa cuando me encontré con esa mole de piedra desteñida, con tantos escalones y tantos ojos subiendo y bajando que parecían clavarse justo encima de mí. Pero tomé coraje, traté de no pensar, y, casi corriendo, me encontré arriba. Una vez adentro me armé de valor y me acerqué a un muchacho con guardapolvo blanco, que me di cuenta de que era un estudiante, por lo joven, y como sin respirar me salieron agolpadas las preguntas, y varias veces le dije lo de los frascos, lo de los fetos que me había contado la partera, lo del líquido frío parecido al agua. Se sonrió como de costado, como con una lástima escondida detrás de la sonrisa, pero entenderme me entendió, porque él mismo me acompañó al primer piso y me dijo: *es ahí, pedí permiso y entrá.*

Y se fue.

Me quedé sola, temblando, en un pasillo largo y húmedo que parecía un tubo, y miré el cartel enorme tan blanco, con letras tan negras y marcadas que se me borroneaban por los nervios: “*Anatomía*”, decía.

Entré.

No tuve que pedir permiso.

Por suerte no había nadie.

Enseguida los vi. Estaban justo frente a mí. En fila, arriba de un mueble. Ordenados. Muchos frascos de vidrio, limpiísimos, con tapa, con etiquetas blancas y parejas, escritas con letras azules y parejas, como a máquina, con el líquido adentro parecido al agua, todos flotando, enroscaditos y parejas, como caracoles.

Todos iguales. O casi.

Ni siquiera elegí.

Me subí a un banco, saqué la flor de la cartera, la puse al lado del primer frasco, y me fui sin que me vieran.

NO PENSÉ, EN ESE MOMENTO, QUÉ DIRÍAN CUANDO ENCONTRARAN aquella flor marchita al lado de un frasco.

De nadie.

Sin dueño.



DEL LIBRO: “SI DECIR BASTA”

En base a este cuento se filmó el corto metraje del mismo nombre.

Cuento ganador de la Medalla de Oro del Concurso Internacional de Clubes de Leones convocado por Embajadas de Ecuador, España, Panamá, Paraguay y Uruguay en Argentina.

