

DISCURSO LITERARIO

Número 6 (2017)



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



© 2017 — Universidad del Norte

ISSN 2311-6021

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

Jaime Alazraki +, *Harvard University*

José Antonio Alonso Navarro, *Universidad del Norte*

Juan Bautista Avale-Arce +, *University of California, Santa*

Barbara

Beatriz Bosio, *Universidad del Norte*

Jonathan Culler, *Cornell University*

Jacques Derrida +, *Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales*

Stanley Fish, *Florida International University*

David William Foster, *Arizona State University*

Jean Franco, *Columbia University*

Hans-Georg Gadamer +, *Universität Heidelberg*

Mempo Giardinelli, *Resistencia*

Roberto González-Echevarría, *Yale University*

Wolfgang Iser +, *Universität Konstanz*

Natalia Karpóvskaya, *Universidad Federal del Sur de Rusia*

Sharon Keefe Ugalde, *Southwest Texas State University*

Claude Lévi-Strauss+, *Collège de France*
Tracy K. Lewis, *State University of New York at Oswego*
Elva Macías, *Universidad Nacional Autónoma de México*
Teresa Méndez-Faith, *Saint-Anselm College, New Hampshire*
Prabhathi Nautiyal, *Nehru University*
Lita Pérez Cáceres, *Universidad del Norte*
Ígor Protsenko, *Universidad del Norte*
Alfredo Roggiano +, *University of Pittsburgh*
Alain Saint-Saëns, *Universidad del Norte*
Edgar Valdés +, *Buenos Aires*

ÍNDICE

PARTE I	
WILLIAM SHAKESPEARE Y MIGUEL DE CERVANTES: CUATROCIENTOS AÑOS DE INMORTALIDAD EN 2016	
SIMBOLOGÍA DEL CADÁVER: DESDICHAS Y CONTRAVENTURAS DE LOS RESTOS MORTALES DE MIGUEL DE CERVANTES Y WILLIAM SHAKESPEARE Alain Saint-Saëns	3
EVOLUCIÓN DE LOS PERSONAJES DE ROMEO Y JULIETA DE WILLIAM SHAKESPEARE EN ROMEO Y JULIETA EN EL MARZO PARAGUAYO DE ALAIN SAINT-SAËNS Lourdes Ríos González	17
LAS TRADUCCIONES DEL QUIJOTE AL INGLÉS Y SU REPERCUSIÓN EN LA LITERATURA INGLESA José Antonio Alonso Navarro	27
COLOQUIO CERVANTINO. PICARESCA Y MODERNIDAD EN DOS NOVELAS EJEMPLARES DE MIGUEL CERVANTES Gustavo Bordón Toledo	36
LA EVOLUCIÓN DEL CONCEPTO DE TRADUCCIÓN A TRAVÉS DE LA RECEPCIÓN DE CERVANTES Y SHAKESPEARE EN BULGARIA Ludmila Illieva	51
LA SAPIENCIA POLÍTICA EN CERVANTES Y SHAKESPEARE Juan Enrique Fischer	65
KIERKEGAARD LECTOR DEL QUIJOTE EN EL POSTSCRIPTUM María Elena Medina	74

PARTE II CIENCIAS SOCIALES: HISTORIA, HISTORIOGRAFÍA, FILOSOFÍA Y SOCIOLOGÍA	
EN BÚSQUEDA DE UN HÉROE: LA CONSTRUCCIÓN DE LA FIGURA HEROICA DEL GENERAL JOSÉ E. DÍAZ (1867-1906) Hérib Caballero Campos	89
TENSIONES Y DISPUTAS EN LA HISTORIOGRAFÍA CRÍTICA: LA MODERNIDAD DE FONTANA FRENTE A LA POSMODERNIDAD DE FOUCAULT Claudio José Fuentes Armadans	114
LAS OSCILACIONES DE UN ESTETA COMPROMETIDO Jorge Manuel Benítez	127
LA TEORÍA DE LOS CAMPOS DE PIERRE BOURDIEU PARA UNA APROXIMACIÓN AL MODELO AGRÍCOLA-SOJERO DEL PARAGUAY Carlos Anibal Peris Castiglioni	134
PARTE III	
TRIGÉSIMO ANIVERSARIO DE LA NOVELA EL INVIERNO DE GUNTER DE JUAN MANUEL MARCOS EN EL 2017	
HISTÓRIA E EXÍLIO EM AZUL-CORVO DE ADRIANA LISBOA E O INVIERNO DE GUNTER DE JUAN MANUEL MARCOS Daiane Pereira Rodríguez	145
ALBERTO Y MALENA DE EL INVIERNO DE GUNTER DE JUAN MANUEL MARCOS: MODERNOS ROMEO Y JULIETA Lita Pérez Cáceres	162
DEL QUIJOTE DE MIGUEL DE CERVANTES A EL INVIERNO DE GUNTER DE JUAN MANUEL MARCOS. PRESENCIA DE LA LITERATURA HISPANA EN LAS TRADUCCIONES A LA LENGUA LETONA Alla Placinska	167

LOS PARAGUAYISMOS EN LA NOVELA DE JUAN MANUEL MARCOS, EL INVIERNO DE GUNTER Igor Protsenko	177
POSMODERNIDAD Y GÉNERO LITERARIO EN EL INVIERNO DE GUNTER DE JUAN MANUEL MARCOS Helene C. Weldt-Basson	188

PARTE I
WILLIAM SHAKESPEARE Y
MIGUEL DE CERVANTES:
CUATROCIENTOS AÑOS
DE INMORTALIDAD
EN 2016



SIMBOLOGÍA DEL CADÁVER:
DESDICHAS Y CONTRAVENTURAS
DE LOS RESTOS MORTALES DE
MIGUEL DE CERVANTES Y
WILLIAM SHAKESPEARE

ALAIN SAINT-SAËNS
Universidad del Norte, Paraguay



Miguel de Cervantes y William Shakespeare ambos alcanzaron gloria y éxito durante su vida terrestre como poetas, escritores y dramaturgos. La leyenda creada por el escritor francés Víctor Hugo pretende que se murieron el mismo día 23 de abril de 1616.¹ Sus restos mortales conocieron destinos diversos, cuya historia permite comprender mejor el tema de la búsqueda y robo de reliquias sea santas o profanas en la época moderna, pero aún aclarar parte de la fama *post mortem* de los dos genios universales de la literatura a través de sus representaciones.

1) MIGUEL DE CERVANTES

Miguel de Cervantes murió de diabetes² el 22 de abril de 1616 y fue enterrado al día siguiente por su última voluntad en el Convento de las Trinitarias Descalzas del barrio de las Letras o de las Musas de la ciudad de Madrid donde residía al final de su vida en la Calle del León.³ Estaba muy agradecido Cervantes de que los Trinitarios, encabezados por Fray Juan Gil, se habían encargado de recoger fondos para que él y su

hermano Rodrigo pudieran ser liberados de la cautividad en Argel.⁴ También la hija natural de Miguel de Cervantes, Isabel de Saavedra, estaba dentro del Convento, bajo el nombre de sor Antonia de San José.⁵ Las Trinitarias, además, eran protegidas del Conde de Lemos, a quien Cervantes dedicó la segunda parte del *Quijote*.⁶ La esposa de Miguel de Cervantes, Catalina de Salazar Palacios, poco antes de morir en 1626, cambió los términos de su testamento para que fuese enterrada ya no en el coro de la iglesia de Esquivias, pero al lado de su esposo en el Convento de las Trinitarias Descalzas.⁷

Miguel de Cervantes fue primeramente enterrado en la capilla pequeña con acceso por la calle Huertas.⁸ Cuando se construyó una iglesia mayor en el mismo sitio con acceso por la calle Lope de Vega, los cuerpos de Miguel y Catalina fueron trasladados en 1730 con los de las demás personas enterradas en el lugar.⁹ Es cuando se perdió la traza de sus restos, la tradición pasando de boca en boca por las hermanas Trinitarias Descalzas.¹⁰ Sin embargo, como decía lo mismo Miguel de Cervantes a su hermano Panza, ‘no hay memoria a quien el tiempo no acabe, ni dolor que muerte no le consuma’.¹¹ Quien primero se propuso rescatar los restos de Miguel de Cervantes para transferirlos a una catedral o acomodo solemne fue el Rey José Primero. Fue su deseo incluso construir un Panteón de los Ilustres Españoles para acomodarse las buenas voluntades de sus sujetos españoles.¹² El homenaje a Miguel de Cervantes en el aniversario del día de su fallecimiento en el año 1861 y los años siguientes dentro del Convento de las Trinitarias Descalzas por parte de la Real Academia de la Lengua Española fue un momento clave: ‘Tuvo como primera consecuencia la consolidación oficial de la figura del literato como icono cultural de dimensión universal, en un momento en el que se hacía necesaria la búsqueda de símbolos identificativos que sirviesen para recuperar la deteriorada imagen de España’.¹³ En 1870, el Director de la Real Academia de la

Lengua Española, Mariano Roca de Togores y Carrasco, primer Marqués de Molins, creó una comisión ‘para documentar la ubicación de los restos de Miguel de Cervantes’. Él mismo leyó delante sus pares de la Academia la memoria titulada ‘La sepultura de Miguel de Cervantes’.¹⁴

El posible descubrimiento de los despojos mortales de Miguel de Cervantes se convirtió en ‘tema universal’ a partir del 28 de abril de 2014 cuando el historiador Fernando de Prado, ‘intentando reparar una injusticia y olvido’,¹⁵ se fijó con su equipo explorar cada centímetro cuadrado del Convento de las Trinitarias Descalzas con un georradar, equipos 3 D y localizadores infrarrojos capaces de encontrar todo lo que estuviera bajo tierra.¹⁶ El Instituto Cervantes rechazó sumarse a esta empresa.¹⁷ Contó el historiador que no fue fácil tampoco obtener la autorización de las propias monjas, que ‘a su vez exigían permisos del Arzobispado y la Real Academia de la Historia y eran muy recias a todo lo que pudiera afectar a sus hábitos cotidianos’.¹⁸ Afirmaba Fernando Prado a todos los que le tomaban por un loco: ‘El cadáver tiene que estar en un ataúd pequeño, con hábito franciscano y un crucifijo de madera’.¹⁹ El brazo dañado en la Batalla de Lepanto, ‘la siniestra mano [...] por mil partes ya rompida’, confía Cervantes en su *Epístola a Mateo Vázquez*,²⁰ los dientes escasos ‘porque no tiene sino seis, y esos mal acondicionados y peor puestos, porque no tienen correspondencia los unos con los otros’ nos dice el mismo Cervantes en sus *Novelas ejemplares*,²¹ y la edad avanzada del esqueleto eran índices. No fue posible, sin embargo, separar los restos de Miguel de Cervantes y Catalina de Salazar de los de trece otras personas niños y adultos. El 11 de junio de 2015 fue inaugurado el nuevo monumento afirmando con más certeza ‘Aquí yace Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616)’ en la nave de la iglesia del Convento de las Trinitarias Descalzas. La Alcaldesa de Madrid Ana Botella subrayó: ‘Don Miguel, misión cumplida’.²²

II) WILLIAM SHAKESPEARE

Todavía hoy no sabemos exactamente cómo se murió William Shakespeare. ¿Bebió demasiado con sus amigos el dramaturgo Ben Jonson y el poeta Michael Drayton, como lo indica el diario de la iglesia de la Santa Trinidad en Strafford? ¿O cayó víctima poco después de la enfermedad de tifus, esta ‘fiebre nueva’ que apareció en 1616 en Londres?²³ Tampoco tenemos retratos de William Shakespeare hechos por cierto él aún en vida. Los dos reconocidos como auténticos son póstumos: el retrato que orna la tapa del Primer Folio parecido en 1623 y la escultura que decora su memorial en Strafford- Upon-Avon, fechada antes de 1623.²⁴ Un pintor alemán Ludwig Becker descubrió en 1849 en la ciudad de Mayencia una máscara mortuoria llamada Máscara Kesselstadt,²⁵ la cual fue autenticada por el profesor de Anatomía comparada Richard Owen que indicó también que el escultor del Memorial se había inspirado de él.²⁶ El pintor inglés Henry Wallis pintó en 1857 un cuadro representando al escultor Gerard Johnson trabajando sobre el busto de William Shakespeare mirando a la máscara mortuoria que Ben Jonson le estaba presentando.²⁷

La profesora alemana Hildegard Hammerschmidt-Hummel, especialista del dramaturgo inglés, usando métodos interdisciplinarios y análisis forense, afirma, en su libro, *La verdadera cara de William Shakespeare*, que el retrato Chandos que lleva el nombre del Duque de Chandos que fue su primer dueño, es probablemente lo más fiel a la apariencia real de William Shakespeare.²⁸ Fue posiblemente pintado por un amigo del dramaturgo, Richard Burbage,²⁹ aunque más probablemente lo ejecutó el pintor John Taylor, miembro de la Painter-Stainers’ Company.³⁰ ‘Esta pintura es nuestra *Mona Lisa*’ dice la curadora inglesa de la Nacional Portrait Gallery Tarnya Cooper en su libro, *Buscando a Shakespeare*, completando en 2006 cuatro años de estudios comparativos de retratos del

dramaturgo. Muestra ella que se le ha añadido más cabello y barba a lo largo de las limpiezas. Sin embargo, no se compromete sobre la autenticidad del cuadro.³¹ A Hildegard Hammerschmidt- Hummel que piensa haber demostrado también que William Shakespeare tenía un quiste encima del ojo, síntoma posible de un cáncer de linfoma que bien pudiera haberlo matado, Tarnya Cooper contesta: ‘Es un malentendido fundamental en lo que toca a la naturaleza de las artes visuales. Retratos no son y jamás serán evidencia forense de apariencia’.³² En cuanto al personaje Antífolo de Siracusa, en la *Comedia de los errores* de William Shakespeare, él declara:

‘¿Qué error conduce torpemente nuestros ojos y oídos? Hasta que entienda esta segura incertidumbre, Aceptaré la ilusión que se me ofrece’.³³

Ahora bien, una exploración científica de la tumba del dramaturgo inglés en la iglesia de la Santa Trinidad a la manera de la de Fernando de Prado para Miguel de Cervantes pudiera quizá aportar elementos nuevos sobre la fisonomía de William Shakespeare. La tumba no está directamente debajo el monumento funerario pero se encuentra apartada con otras tumbas a poca distancia en el antealtar.³⁴ El epitafio, con versos posiblemente del propio Shakespeare, quiere rechazar a los impertinentes, y une una bendición con una maldición:

‘Buen amigo, por Jesús, abstente
de cavar el polvo aquí encerrado.

Bendito sea el hombre que respete estas piedras y maldito el que remueva mis huesos’.³⁵

En su análisis del texto, Alfred Corn nota que ‘el epitafio de Shakespeare muestra que deseaba que se le recordara solamente a través de sus escritos; hechos de su vida privada no deberían ser desterrados’.³⁶ El vicario de la iglesia de la Santa Trinidad autorizó una exploración non- invasiva con radar de la tumba de William Shakespeare por el equipo científico del arqueólogo de la Universidad de Staffordshire, el doctorando

Kevin S. Colls. Los resultados fueron anunciados el 24 de marzo de 2016. La ausencia de presencia de clavos sugiere que William Shakespeare no fue enterrado en un ataúd, solamente en un sudario.³⁷ Encontraron también ‘un ruido raro a nivel de la extremidad de la cabeza’, y dos marcas de reparaciones a este nivel hechas después del enterramiento. Para Kevin S. Colls, no ay duda que la calavera de William Shakespeare ya no está en la tumba.³⁸ Según Michael Dobson, Director del Instituto Shakespeare de la Universidad de Birmingham, la revista *Argosy* bajo la dirección de la escritora victoriana Ellen Wood publicó un cuento en 1879 desarrollando la idea que la calavera de Shakespeare había sido robada en la iglesia de la Santa Trinidad en 1794.³⁹ Kevin S. Colls tiene una explicación sencilla para explicar el robo: ‘Saquear tumbas era algo muy frecuente en los siglos XVII y XVIII. Los ladrones buscaban calaveras de gente famosa para estudiarlas y tratar de comprender por qué era genial’.⁴⁰ La calavera de William Shakespeare debía presentar gran interés por científicos⁴¹ o aficionados a su teatro. ¿A qué actor actuando de Hamlet en el drama, *La tragedia de Hamlet, Príncipe de Dinamarca*, no le gustaría tener la propia calavera de William Shakespeare en su mano en lugar de la de Yorick, su finado bufón, mientras recita los famosos versos inmortales: ‘¡Ay, pobre Yorick! Yo lo conocí, Horacio [...] Ya no haces sonreír a nadie’.⁴²

CONCLUSIÓN

Las desdichas y contraventuras de los restos mortales de Miguel de Cervantes y William Shakespeare no son únicas en la historia. También fue robada la calavera de Wolfgang Amadeus Mozart y partes de las de Ludwig Van Beethoven y Joseph Haydn.⁴³ En cuanto a la mano milagrosa de Santa Teresa de Jesús, esta fue robada durante casi 40 años de 1937 a

1976 por el Generalísimo Francisco Franco que la guardaba en un mueble oratorio de palo santo en su dormitorio.⁴⁴

Más allá del necroturismo que la exposición mediática de los despojos favorece en tiempos de centenarios,⁴⁵ lo que sí demuestra esta fascinación mórbida nuestra es que tanto Miguel de Cervantes como William Shakespeare eran hombres de carne y huesos como nosotros: vivieron una vida llena de altibajos como las nuestras, y se murieron así como lo sufriremos un día también.

Afortunadamente nos quedan sus obras literarias para procurar encontrar adentro el verdadero y auténtico retrato suyo.



1. ‘Mentiras al desnudo: Ni Shakespeare ni Cervantes murieron el 23 de abril de 1616’, *Periodismo Independiente*: <http://www.periodismoindependiente.es/cultura/libros/ni-shakespeare-ni-cervantes/>.
2. Ver Ángel Rodríguez Cabezas, ‘Reflexiones patobiográficas sobre Miguel de Cervantes’, *ABC.es* (10 noviembre 2005): http://www.abc.es/hemeroteca/historico-10-11-2005/abc/Ultima/cervantes-fue-tartamudo-y-murio-de-diabetes_61219503_3527.html.
3. ‘Casa de Cervantes (Madrid)’, *Wikipedia*: [https://es.wikipedia.org/wiki/Casa_de_Cervantes_\(Madrid\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Casa_de_Cervantes_(Madrid)).
4. ‘Juan Gil (Trinitario)’, *Wikipedia* : [https://es.wikipedia.org/wiki/Juan_Gil_\(trinitario\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Juan_Gil_(trinitario)).
5. ‘La nueva novela del cuerpo de Cervantes’, *Semana* (21/03/2015): <http://www.Semana.com/cultura/articulo/la-nueva-novela-del-cuerpo-de-miguel-de-cervantes-saavedra/421889-3>. Ver también Emilio Maganto Pavón, *Isabel de*

- Saavedra. Las enigmas en la vida de la hija de Cervantes* (Editorial Complutense: Madrid, 2016).
6. Ver Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Segunda Parte, 'Dedicatoria al Conde de Lemos': http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/parte2/dedicatoria_al_conde_de_lemos/default.htm.
 7. 'Salazar Palacios, Catalina de (1565-1626)', *MCN Biografías*: <http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=salazar-palacios-catalina-de>.
 8. 'Miguel de Cervantes', *Wikipedia*: https://es.wikipedia.org/wiki/Miguel_de_Cervantes.
 9. 'El misterio sobre los restos de Cervantes en las Trinitarias, a la espera de un perfil genético', *20 Minutos* (20 abril de 2016): <http://www.20minutos.es/noticia/2725576/0/miguel-cervantes-biografia/restos-tumba/convento-trinitarias-madrid/>.
 10. '¿Dónde está la tumba de Cervantes?', *You Tube*: <https://www.youtube.com/watch?v=wruOMDLIU9k> : 1:55-2:15.
 11. Ver Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Primera Parte, Capítulo XIX.
 12. Carolyn Boyd, 'Un lugar de memoria olvidado : el panteón de Hombres Ilustres en Madrid', *Historia y Política*, 12 (2004), pp. 15-39. Ver también 'Largometraje documental', *IV Centenario de Cervantes*: <http://cervantes400.com/largometraje-documental/>.
 13. Ver Begoña Lolo, 'Don Quijote de la Mancha de Francisco Asenjo Barbieri y Ventura de la Vega en las conmemoraciones de la Real Academia de la Lengua de 1861', *Tus obras los rincones de la tierra descubren. Actas del VI Congreso de la Asociación de Cervantistas* (Centro de Estudios Cervantinos:

- Alcalá de Henares, 2008), pp. 391-404. Ver también Adelia Lupi, 'Cervantes y los hombres ilustres', *Actas del VI Congreso de la Asociación de Cervantistas*, pp. 449-458.
14. 'Mariano Roca de Togores y Carrasco', *Wikipedia*: [https:// es.wikipedia.org/wiki/ Mariano_Roca_de_Togores_y_Carrasco](https://es.wikipedia.org/wiki/Mariano_Roca_de_Togores_y_Carrasco). Ver también *La sepultura de Miguel de Cervantes. Memoria escrita por encargo de la Academia Española y leída á la misma por el Marqués de Molins* (RAE: Madrid, 1870).
 15. Fernando Prado, 'Intento reparar una injusticia y olvido', *MundoHistoria*: [www.mundohistoria.org/revista/mh-magazine-14/fernando-prado-intento-conseguir-reparar-injusticia-olvido-cervantes +&cd=7&hl=en&ct=clnk&gl=py](http://www.mundohistoria.org/revista/mh-magazine-14/fernando-prado-intento-conseguir-reparar-injusticia-olvido-cervantes+%&cd=7&hl=en&ct=clnk&gl=py). Ver también 'Fernando de Prado, el promotor 'olvidado' del Proyecto Cervantes', *LaInformacion.com*: [http:// noticias.lainformacion.com/arte-cultura-y-espectaculos/ artes- general/fernando-de-prado-el-promotor-olvidado-del-proyecto-cervantes-lo-he-hecho-todo-sin-medios-ni-apoyo_pOmnRa4mj4mEGAxTm7lDD3/](http://noticias.lainformacion.com/arte-cultura-y-espectaculos/artes-general/fernando-de-prado-el-promotor-olvidado-del-proyecto-cervantes-lo-he-hecho-todo-sin-medios-ni-apoyo_pOmnRa4mj4mEGAxTm7lDD3/).
 16. 'La nueva novela del cuerpo de Cervantes', *Semana* (21/03/2015): <http://www.Semana.com/cultura/articulo/la-nueva-novela-del-cuerpo-de-miguel-de-cervantes-saavedra/421889-3>.
 17. Ver Natalia Vaquero, 'La tumba de Miguel de Cervantes será un revulsivo económico sin parangón', *LaOpinionCoruña* (11 de junio de 2014): <http://www.laopinioncoruna.es/sociedad/2014/06/11/tumba-miguel-cervantes-sera-revulsivo/850142.html>.

18. 'Fernando de Prado, el promotor 'olvidado' del Proyecto Cervantes', *LaInformacion.com*: http://noticias.lainformacion.com/arte-cultura-y-espectaculos/artes-general/fernando-de-prado-el-promotor-olvidado-del-proyecto-cervantes-lo-he-hecho-todo-sin-medios-ni-apoyo_pOmnRa4mj4mEGAxTm7lDD3/.
19. Ver Natalia Vaquero, 'La tumba de Miguel de Cervantes será un revulsivo económico sin parangón', *LaOpinionCoruña* (11 de junio de 2014): <http://www.laopinioncoruna.es/sociedad/2014/06/11/tumba-miguel-cervantes-sera-revulsi-vo/850142.html>.
20. Ver Miguel de Cervantes, *Epístola a Mateo Vázquez*, Documento 10, verso 6, in José Luis Gonzalo Sánchez-Molero, 'La *Epístola a Mateo Vázquez* redescubierta y reivindicada', *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 27/2 (2008), p. 205.
21. Ver Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares* (Juan de la Cuesta: Madrid, 1613), 'Prólogo al lector', p. 5: http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/c/Cervantes%20Saavedra,%20Miguel%20de%20%20Novelas%20Ejemplares.pdf. Ver también '400 años de *Novelas ejemplares*', *El Espectador* (16 de marzo de 2013):<http://www.elespectador.com/noticias/cultura/400-anos-de-novelas-ejemplares-articulo-410746> ; y Elisa I. Mellado, 'Miguel de Cervantes y las *Novelas ejemplares*': <https://elisaimellado.wordpress.com/2016/04/22/miguel-de-cervantes-y-las-novelas-ejemplares/>.
22. 'Cervantes asciende de la cripta a su nuevo monumento funerario', *SINC* (11 junio de 2015): <http://www.agenciasinc.es/Noticias/Cervantes->

- asciende-de-la-cripta-a-su-nuevo-monumento-funerario.
23. Ver Amanda Mabillard, 'How Did Shakespeare Die?', *Shakespeare Online* (20 de agosto de 2008): <http://www.shakespeare-online.com/biography/deathofshakespeare.html>. Ver también de la misma autora, 'Worst Diseases in Shakespeare's London', *Shakespeare Online* (20 de agosto de 2000): <http://www.shakespeare-online.com/biography/londondisease.html>.
 24. 'Portraits de Shakespeare', *Wikipedia*: https://fr.wikipedia.org/wiki/Portraits_de_Shakespeare.
 25. 'Ludwig Becker', *Wikipedia*: [https://en.wikipedia.org/wiki/Ludwig_Becker_\(explorer\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Ludwig_Becker_(explorer)). Ver también 'Kesselstadt Death Mask', *Oxford Reference*: <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100034774>.
 26. 'Richard Owen', *Wikipedia*: https://fr.wikipedia.org/wiki/Richard_Owen. Ver también 'La tête de Shakespeare (4)', *Libellules* (25 septiembre de 2008): <http://libellules.blog.lemonde.fr/2008/09/25/la-tete-de-shakespeare-4/>.
 27. Ver Mike Hickox, 'A Sculptor's Workshop, Strafford-Upon-Avon, 1617 by Henry Wallis', *The Victorian Web*: <http://www.victorianweb.org/painting/wallis/paintings/hickox2.html>. Ver también 'Henry Wallis', *Wikipedia*: <https://en.wikipedia.org/wiki/HenryWallis>.
 28. 'Hildegard Hammerschmidt-Hummel', *Wikipedia*: https://en.wikipedia.org/wiki/Hildegard_Hammerschmidt-Hummel. Ver también Hildegard Hammerschmidt-Hummel, *The True Face of William Shakespeare. The Poet's Death Mask and Likenesses from Three Periods of His Life* (Chaucer

- Press: Londres, 2006). Ver también ‘Chandos Portrait’, *Wikipedia*: https://en.wikipedia.org/wiki/Chandos_portrait; y ‘La tête de Shakespeare (3), *Libellules* (16 septiembre de 2008): <http://libellules.blog.lemonde.fr/2008/09/16/la-tete-de-shakespeare-3/>.
29. ‘Richard Burbage’, *Wikipedia*: https://en.wikipedia.org/wiki/Richard_Burbage.
 30. ‘John Taylor (Painter)’, *Wikipedia*: [https://en.wikipedia.org/wiki/John_Taylor_\(painter\)](https://en.wikipedia.org/wiki/John_Taylor_(painter)). Ver también ‘Worshipful Company of Painter-Stainers’, *Wikipedia*: https://en.wikipedia.org/wiki/Worshipful_Company_of_Painter-Stainers.
 31. Ver Tarnya Cooper, *Searching for Shakespeare* (Yale University Press and National Portrait Gallery: New Haven/Londres, 2006), pp. 54-61. Ver también ‘Tarnya Cooper’, *Wikipedia*: https://en.wikipedia.org/wiki/Tarnya_Cooper.
 32. Ver Nigel Reynolds, ‘Lump above eye that ‘killed’ Shakespeare’, *The Telegraph* (23 febrero de 2006: <http://www.telegraph.co.uk/news/uknews/1511251/Lump-above-eye-that-killed-Shakespeare.html>). Dice Tarnya Cooper: ‘My view about using measurements of facial features from portraiture is that this is based on a fundamental misunderstanding about the nature of visual art. Portraits are not, and can never be forensic evidence of likeness’.
 33. Ver William Shakespeare, *La comedia de los errores*, Traducción Hugo Chaparro Valderrama, (Editorial Norma : Buenos Aires, 2000), Acto II, Escena 2, p. 45.
 34. ‘Shakespeare’s Funerary Monument’, *Wikipedia*:

- https://en.wikipedia.org/wiki/Shakespeare%27s_funerary_monument.
35. Ver 'Epitafio', *Shakespeare Total*:
<https://shakespeareobra.wordpress.com/epitafio/>.
 36. Ver Alfred Corn, 'Shakespeare's Epitaph', *The Hudson Review* (Verano 2011): http://hudsonreview.com/2013/03/shakespeares-epitaph/#.V5Ywo_nhDIU: 'Shakespeare's epitaph shows that he wished to be remembered only in his writings; facts about his private life should not be dug up'.
 37. Ver 'Kevin S. Colls', *Staffordshire University*: <http://www.staffs.ac.uk/staff/profiles/ksci.jsp>. Ver también 'Scientists : Shakespeare's grave may be missing something', *CBS News* (24 marzo de 2016): <http://www.cbsnews.com/news/william-shakespeare-skull-missing-grave-england-scientists/>.
 38. 'Scientists : Shakespeare's grave may be missing something': 'An odd disturbance at the head end'.
 39. Ver Michael Flowers, 'Ellen Wood. A Biographical Sketch': <http://www.mrshenrywood.co.uk/who.html>. Ver también 'Scientists : Shakespeare's grave may be missing something': 'It's striking the piece of fiction imagines Shakespeare being buried quite shallow, and it turns out it was buried quite shallow'.
 40. Ver Mark Brown, 'Shakespeare's skull probably stolen by grave robbers, study finds', *The Guardian* (23 marzo de 2016): <https://www.theguardian.com/culture/2016/mar/23/shakespeare-stolen-skull-grave-robbing-tale-true>.
 41. Ver Maev Kennedy, 'Grim exhibition shows role of grave robbers in medical science', *The Guardian* (17 octubre de 2012): <https://www.theguardian.com/>

- culture/2012/oct/17/ exhibition-grave-robbers-medical-science; and *Doctors, Dissection and Resurrection Men*, Exhibition, Museum of London (Octubre de 2012-Abril de 2014).
42. Ver William Shakespeare, *Hamlet*, Acto V, Escena 1: 'Oh, poor Yorick ! I used to know him, Horatio [...] You don't make anybody smile now'.
 43. Ver Becky Little, 'Shakespeare's skull and other famous stolen body parts', *National Geographic* (25 marzo de 2016): <http://news.nationalgeographic.com/2016/03/160325-shakespeare-skull-stolen-missing-history-mystery/>.
 44. Ver Ámparo de la Gama, 'La mano milagrosa de Santa Teresa que Franco tuvo en su mesita de noche', *El Confidencial* (5 junio de 2010): http://www.elconfidencial.com/sociedad/2010-06-05/la-mano-milagrosa-de-santa-teresa-que-franco-tuvo-en-su-mesita-de-noche_483623/. Ver también Juan González Bedoya, 'La mano incorrupta y el dictador obsesionado', *El País* (19 diciembre de 2014): http://cultura.elpais.com/cultura/2014/12/19/actualidad/1418985370_232537.html.
 45. 'Cervantes abre las puertas al filón del necroturismo en Europa', *Teinteresa.es/Cultura* (17 marzo de 2015): http://www.teinteresa.es/cultura/Cervantes_o_1322268452.html.

EVOLUCIÓN DE LOS PERSONAJES
DE ROMEO Y JULIETA DE
WILLIAM SHAKESPEARE EN
ROMEO Y JULIETA EN EL MARZO
PARAGUAYO DE ALAIN SAINT-
SAËNS

LOURDES RÍOS GONZÁLEZ
Universidad del Norte, Paraguay



Como lo declara José Antonio Navarro Alonso al abrir su presentación del libro, *Romeo y Julieta en el Marzo Paraguayo* de Alain Saint-Saëns: '¡Qué bonito es el amor! De verdad es uno de los sentimientos más universales y válidos del ser humano, y también él que más nos puede hacer trascendernos encima de cualquier otro sentimiento'.¹ Desde la historia de Tristán e Isolda, leyenda del ciclo arturiano² y posible creación de la Reina de Francia e Inglaterra Alienor de Aquitania en 1160,³ drama tan magníficamente adaptado por el compositor alemán Richard Wagner,⁴ y la de Abelardo y Eloía en el mismo siglo XII de la época medieval,⁵ el amor absoluto e irreprimible ha cautivado la atención de los lectores de libros y audiencias de teatro y cinema. El dramaturgo inglés William Shakespeare, en su tragedia, *Romeo y Julieta*, ha sabido crear en la Verona del pre-Renacimiento dos personajes inolvidables, pareja romántica joven que vive un amor imposible hasta asumir las últimas consecuencias de ello en la muerte.⁶ El tema ha sido transportado a otros lugares y adaptado a lo largo de los siglos, tanto por el escritor

suizo Gottfried Keller con su cuento, *Romeo y Julieta en un pueblo* de 1874⁷ que inspiró el compositor inglés del siglo XX Frederick Delius para escribir su ópera de 1907 ‘Un pueblo Romeo y Julieta’,⁸ como por el compositor norteamericano Leonard Bernstein en su obra musical de 1957 para el teatro de Broadway y la película epónima de 1961, *West Side Story*;⁹ el director de cine brasileño Bruno Barreto con la película, *El casamiento de Romeo y Julieta* en 2005;¹⁰ y el japonés Reiko Yoshida en un anime, *Romeo y Julieta*, en 2007,¹¹ hasta el dramaturgo francés radicado en Paraguay Alain Saint-Saëns con su obra de teatro de 2016 puesta dentro del contexto histórico asunceno, *Romeo y Julieta en el Marzo Paraguayo*.¹²

Una de las grandes originalidades de la obra de Alain Saint-Saëns es que los dos personajes principales, Julieta Sánchez y Romeo Ríos, aunque se refieren en cada momento a sus modelos shakespearianos, tienen una mirada lúcida y crítica sobre sus famosos ancestros literarios y les superan en sus objetivos, conscientes, sin embargo, del destino inevitable suyo que, en la muerte, una vez más unirá los hijos heroicos de Asunción a los amantes de Verona.

Tanto Romeo Ríos como Julieta Sánchez conocen perfectamente el texto de la pieza de teatro de William Shakespeare, como lo descubren en la primera escena del primer acto, ella porque está cursando la carrera de literatura inglesa en la Universidad Nacional de Asunción,¹³ y él, porque en su tiempo libre, actúa en el Arlequín Teatro del director asunceno José Luis Ardissonne.¹⁴ A la manera del cuadro dentro del cuadro de la pintura del Siglo de Oro,¹⁵ Alain Saint-Saëns incluye al teatro dentro del teatro, y los dos jóvenes realizan que ella vino asistir a la representación de *Romeo y Julieta* en el Teatro Municipal, donde Ardissonne asignó el papel no de Romeo sino más bien de Mercucio a Romeo Ríos, como él nos dice: ‘Yo hice por cierto un papel bastante secundario, pero sí, aprendí todo el texto, por si acaso hubiera debido desempeñar

otro papel más importante'.¹⁶ Este papel de Romeo, simbólicamente lo asumirá cuando encuentre el joven a Julieta Sánchez delante el Panteón de los Héroes el primero de marzo.

Es la fuerza y la belleza del texto de William Shakespeare y la misma pasión compartida por su teatro que va a acercar el uno a la otra, cuando todo debería separarlos. A la diferencia de Romeo y Julieta de Verona, de dos familias adversarias pero de la misma clase social, existe un abismo entre el nivel social de Julieta Sánchez, hija del Jefe de la Policía del Presidente del Paraguay, y el de Romeo Ríos, hijo de un desaparecido, encarcelado, torturado y asesinado por los esbirros del Dictador Alfredo Stroessner y una sencilla limpiadora. La reacción de Lourdes, madre de Julieta Sánchez y mujer conservadora orgullosa de serlo, lo dice todo, cuando aprende el estatuto de María Auxiliadora, madre de Romeo Ríos: 'Escucháte, mi hija. ¡Una limpiadora! ¿Es lo que nos querés imponer como consuegra? Nadie te recibirá más en nuestra familia de tanta vergüenza'.¹⁷ Romeo Ríos también es consciente de esta diferencia entre sus dos mundos, y cuando entiende que el amor va creciendo entre los dos jóvenes, él advierte a Julieta Sánchez, mezclando a Miguel Cervantes con William Shakespeare en su discurso:

'Yo no soy hijo de ministro [...] No soy tan noble como la princesa de mi mente, solo un pobre plebeyo que trabaja y estudia duro para progresar. No podría ofrecerle vacaciones de verano en San Bernardino, ni almuerzo en el Restaurante Mburicaó, ni siquiera escapadas a Punta del Este en Uruguay. ¿No sería triste mi 'Dulcinea del Toboso de muy bien parecer' sin sus privilegios de muchachita rica?'.¹⁸

A lo que Julieta Sánchez responde con el mismo espíritu que no deja duda sobre su voluntad de seguir con él:

'Mi 'Caballero de los Leones' es hidalgo, ingenioso de extracción pobre, sí, pero tiene la nobleza del corazón y la

riqueza del alma. Dulcinea sería honrada de ser amada por él'.¹⁹

La verdad que, a Romeo Ríos no le importa la familia de Julieta Sánchez. Lo que exige de su amada, sin embargo, es bien claro:

'Para complacerme, la chica ideal debe querer llevar sombrero blanco con vuelo independiente y, sobre todo, estudiar y amar a Shakespeare, mi Maestro en teatro'.²⁰

Y los dos se van efectivamente a coquetear, seducir, y amar durante un pequeño mes, citando al texto del dramaturgo inglés hasta el final trágico. Romeo Ríos, ya mortalmente herido por una bala de un francotirador en la Plaza del Congreso de aquel entonces, le susurra a su esposa Julieta Sánchez, poco antes de morir en sus brazos:

Romeo (*tratando de sonreír*):

- Te esperaré, mi Capuleto.

Julieta (*devolviéndole la sonrisa entre lágrimas*): - No tardaré, mi Montesco.²¹

Es que no es tan fácil llamarse Julieta y encontrar a un Romeo. El joven lo reconoce cuando se presentan el uno a la otra en la primera escena del primer acto: '¿Romeo y Julieta? Mmm, quizá no deberíamos seguir charlando ya que puede acabar muy mal esta historia. ¡Jaja!'.²² Hasta las amigas de Julieta se burlan de ella cuando charlan tomando un café en la terraza del restaurante Bolsi. Dice Liliana, su mejor amiga, 'casi gritando y riéndose a carcajadas: '¿Es lo que nos faltaría ahora, que se llame Romeo, tu bello, para que la historia fuese a *morirse* de la risa!'.²³ En cuanto al padre de Julieta Sánchez, Roberto, le amenaza del castigo divino si no le escucha y rechaza casarse con Carmelo, el pretendiente con futuro que le ha escogido: 'Romeo y Julieta ¿no se mueren al final de la película del americano Shakespeare? ¡Cuidado que no te pase lo mismo con este haragán tuyo!'. Su hija le responde, choqueada por su poca cultura: 'Inglés, Papá, inglés era el

dramaturgo William Shakespeare, y era teatro, no cine'.²⁴ Y cuando se casan el lunes de la semana del Marzo Paraguayo en la iglesia de San José sobre la calle España, Liliana todavía ni se lo puedo creer preguntando a Romeo Ríos: '¿Realmente vos te llamás Romeo?', a lo cual el novio de Julieta Sánchez contesta riéndose:

¡Y sí! Somos Romeo y Julieta. La probabilidad de que eso ocurriera en Paraguay debía ser uno sobre un millón al menos. Un Romeo que se casa con una Julieta es chistoso, ¿verdad? Hubo una muy buena película con Leonardo DiCaprio hace tres años. ¿La has visto?'.²⁵

Finalmente la novia habla en la oreja de Liliana y le insta no seguir en este camino esta tardecita tan especial para ella: 'Me debes unas disculpas, vos, malita. No quiero oír más chistes sobre 'Romeo y Julieta' esta noche. Es mi boda, comportáte bien, mi querida'.²⁶

Julieta Sánchez y Romeo Ríos no son meros clones de Romeo y Julieta de William Shakespeare, ni tampoco juegan a serlos. A punto de casarse con el hombre que ama, Julieta Sánchez le revela:

'Mientras yo estudiaba la pieza de teatro en clase de literatura, me preguntaba muy a menudo si mi futuro Romeo tendría unos rasgos del Montesco tan renacentista de Shakespeare. Estoy feliz de ver que ha encarnado en vos todas las virtudes del Romeo del dramaturgo e ignorado su parte cruel y violenta que me molestaba'.²⁷

Romeo también es capaz de tomar una distancia crítica cuando compara a su amada con la mujer dibujada por William Shakespeare:

'Y vos, mi Julieta, aunque seas más moderna que la Capuleto, has recuperado de ella algo de su fogosidad, su fe, su amor puro, y su deseo de independizarse de sus padres para asumir su propia vida. Lo que la Julieta de Shakespeare no pudo conseguir en su tiempo, vos lo concretaste en el nuestro

con mucha valentía y pudor. Te amo y admiro mucho, mi princesa'.²⁸

CONCLUSIÓN

El compositor italiano Nino Rota, en el texto de su canción escrita para la película, *Romeo y Julieta*, de Franco Zeffirelli en 1968,²⁹ pregunta: '¿Qué es la juventud? Un fuego impetuoso'.³⁰ En el caso de Julieta Sánchez, es también una afirmación de su libertad, como lo recalca a su madre: 'Ya no estamos en la época medieval, y nosotras mujeres, decidimos sobre nuestro cuerpo y nuestra vida'.³¹ La libertad es también quizá morirse para defender los derechos adquiridos. Julieta Sánchez no tiene miedo:

'Espero vivir una larga vida con Romeo, pero no temo a la muerte si la puedo compartir con el amor de mi vida. Dulce será yacer para siempre a su lado'.³²

Las muertes de los dos jóvenes, en la obra teatral de Alain Saint-Saëns, son muy simbólicas de su voluntad, más allá del amor, de defender la democracia en contra de cualquier nueva dictadura: Romeo Ríos muere abatido por un francotirador en la Plaza de Armas delante el Congreso que trata de proteger con otros jóvenes, al mismo momento que está besando a su Julieta.³³

En cuento a Julieta, ya no Sánchez sino Ríos, ella muere luchando sobre la barricada a la manera de *La Libertad guiando al pueblo*, en el cuadro del pintor francés del Siglo XIX, Eugène Delacroix,³⁴ al lado de su finado amante:

'¿Qué estás esperando vos para matarme, cobarde sin bolas que tirás sobre tus compatriotas? ¡Ya me has quitado la vida llevándote a Romeo! ¡Acabá tu trabajo, serpiente, antes de volver al Infierno donde pertenecés! ¡Y decíle a tu jefe, mi padre Comandante de la Policía, que su hija ha muerto

combatiendo con el hombre que amaba en defensa de la libertad del Paraguay!³⁵

En el velatorio, donde está presente el maestro de teatro José Luis Ardissonne, y a través de él el espíritu de William Shakespeare, ganarán los dos amantes caídos el derecho de dormir en paz juntos en el cementerio de la Recoleta, como lo obtuvieron seis siglos después en 1827 Abelardo y Elosía enterrados juntos por fin en el cementerio del Père Lachaise en París.³⁶

Juan Enrique Fischer, en su *Prefacio* a la pieza de teatro del dramaturgo francés, justamente puede concluir sobre el noble sacrificio de Romeo Ríos y Julieta Sánchez durante el Marzo Paraguayo:

‘Alain Saint-Saëns privilegia a una juventud que asume la defensa de las libertades agredidas, que sobresale como una avanzada en aquellos episodios trágicos sin ataduras de prejuicios sociales ni separación por preferencias políticas. De esa manera la trágica muerte de ambos en la Plaza del Congreso termina convirtiéndose en definitiva en un desenlace vertido hacia la esperanza’.³⁷



1. José Antonio Alonso Navarro, *Presentación de la pieza de teatro de Alain Saint- Saëns, Romeo y Julieta en el Marzo Paraguayo* (Centro de Documentación Audiovisual, Universidad del Norte, 20 de abril de 2016), 4:15 y siguientes.
2. ‘Tristán e Isolda (leyenda)’, *Wikipedia*: [https://es.wikipedia.org/wiki/Trist%C3%A1n_e_Isolda_\(leyenda\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Trist%C3%A1n_e_Isolda_(leyenda)).
3. ‘Aliénor d’Aquitaine’, *Wikipedia*: https://fr.wikipedia.org/wiki/Ali%C3%A9nor_d%27Aquitaine.

4. 'Richard Wagner', *Wikipedia*: https://en.wikipedia.org/wiki/Richard_Wagner; y 'Tristan und Isolde', *Wikipedia*: https://en.wikipedia.org/wiki/Tristan_und_Isolde.
5. 'Abelardo y Eloísa. Una historia de amantes medievales y un amor imposible', *Mitos y Leyendas*: http://mitosyleyendas.idoneos.com/mitologia_medieval/abelardo_y_eloisa/.
6. William Shakespeare, *Romeo y Julieta* (Editorial Beeme: Posadas, 2008).
7. 'Gottfried Keller', *Wikipedia*: https://en.wikipedia.org/wiki/Gottfried_Keller.
8. 'Frederick Delius', *Wikipedia*: https://en.wikipedia.org/wiki/Frederick_Delius; y 'A Village Romeo and Juliet', *Wikipedia*: https://en.wikipedia.org/wiki/A_Village_Romeo_and_Juliet.
9. 'Leonard Bernstein', *Wikipedia*: https://en.wikipedia.org/wiki/Leonard_Bernstein; y 'West Side Story', *Wikipedia*: https://en.wikipedia.org/wiki/West_Side_Story: 'It was inspired by William Shakespeare's play, *Romeo and Juliet*'.
10. 'O casamento de Romeu e Julieta', *Wikipedia*: https://en.wikipedia.org/wiki/O_Casamento_de_Romeu_e_Julieta.
11. 'Romeo x Juliet', *Wikipedia*: https://es.wikipedia.org/wiki/Romeo_%C3%97_Juliet.
12. Alain Saint-Saëns, *Romeo y Julieta en el Marzo Paraguayo* (New Orleans: University Press of the South, 2016).
13. Alain Saint-Saëns, *Romeo y Julieta en el Marzo Paraguayo*, Acto I, Escena 1, p. 15.
14. Alain Saint-Saëns, Acto I, Escena 1, p. 15. Ver también 'José Luis Ardissonne', *Wikipedia*: https://es.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_

- Luis_Ardissone; y Arlequín Teatro: [http:// www.arlequin.com.py/](http://www.arlequin.com.py/).
15. Julián Gallego, *El cuadro dentro del cuadro* (Editorial Cátedra: Madrid, 1984).
 16. Alain Saint-Saëns, *Romeo y Julieta en el Marzo Paraguayo*, Acto I, Escena 1, pp. 15-16.
 17. Alain Saint-Saëns, *Romeo y Julieta en el Marzo Paraguayo*, Acto II, Escena 4, p. 106.
 18. Alain Saint-Saëns, Acto II, Escena 1, p. 70.
 19. Alain Saint-Saëns, Acto II, Escena 1, p. 70.
 20. Alain Saint-Saëns, Acto II, Escena 1, p. 69.
 21. Alain Saint-Saëns, Acto III, Escena 4, p. 165.
 22. Alain Saint-Saëns, Acto I, Escena 1, p. 15.
 23. Alain Saint-Saëns, Acto I, Escena 2, p. 31.
 24. Alain Saint-Saëns, Acto II, Escena 4, p. 107.
 25. Alain Saint-Saëns, Acto II, Escena 5, pp. 112-113.
 26. Alain Saint-Saëns, Acto II, Escena 5, p. 113.
 27. Alain Saint-Saëns, Acto II, Escena 5, p. 110.
 28. Alain Saint-Saëns, Acto II, Escena 5, pp. 110-111.
 29. 'Romeo and Juliet (1968 Film)', *Wikipedia*: [https://en.wikipedia.org/wiki/Romeo_and_Juliet_\(1968_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Romeo_and_Juliet_(1968_film)); y 'Franco Zeffirelli', *Wikipedia*: https://en.wikipedia.org/wiki/Franco_Zeffirelli.
 30. 'Giovanni Nino Rota', *Wikipedia*: https://en.wikipedia.org/wiki/Nino_Rota; y 'What is a Youth?' *YouTube*: <https://www.youtube.com/watch?v=ZBwAFPFXOGQ>.
 31. Alain Saint-Saëns, *Romeo y Julieta en el Marzo Paraguayo*, Acto I, Escena 4, p. 54.
 32. Alain Saint-Saëns, *Romeo y Julieta en el Marzo Paraguayo*, Acto II, Escena 4, pp. 107-108.
 33. Alain Saint-Saëns, Acto III, Escena 4, p. 164.
 34. 'Eugène Delacroix', *Wikipedia*: <https://fr.wikipedia>.

org/wiki/Eug%C3%A8ne_Delacroix; y 'La liberté guidant le peuple', *Wikipedia*: https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Libert%C3%A9_guidant_le_peuple.

35. Alain Saint-Saëns, *Romeo y Julieta en el Marzo Paraguayo*, Acto III, Escena 4, p. 168.
36. 'Abelardo y Eloísa. Una historia de amantes medievales y un amor imposible', *Mitos y Leyendas*: http://mitosyleyendas.idoneos.com/mitologia_medieval/abelardo_y_eloisa/.
37. Alain Saint-Saëns, *Romeo y Julieta en el Marzo Paraguayo*, Prefacio, p. 10.

LAS TRADUCCIONES DEL
QUIJOTE AL INGLÉS Y SU
REPERCUSIÓN EN LA
LITERATURA INGLESA

JOSÉ ANTONIO ALONSO NAVARRO
Universidad del Norte, Paraguay



La primera parte de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* se escribió en 1605 y la segunda parte en 1615. No pasó mucho tiempo antes de que el éxito progresivo que cosechó en España esta obra al publicarse se hiciera extensivo a otros países a través de sus traducciones, algunas más acertadas que otras. El hecho de que la novela presentara un antihéroe cómico, ridículo, fuera de sus cabales o anacrónico en una época en la que ya no había caballeros medievales y exageradamente opuesto a la imagen idílica presentada por los valerosos, aguerridos y exitosos caballeros medievales de la literatura medieval o de las novelas de caballerías, convirtieron a su protagonista, Alonso Quijano, es un personaje muy atractivo y entretenido para las masas y el público en general. En sus inicios, la obra se leyó como una obra cómica y poco a poco, con el paso del tiempo y a medida que se iba estudiando y pensando más en la obra, se fue viendo en ella no solamente a un loco de atar que en su imaginación convierte los molinos de viento en gigantes o transformar unas inocentes ovejas en soldados, sino una manera de satirizar, criticar las costumbres de una sociedad a través de los ojos de un orate idealista y desviado de su tiempo. La

primera parte de *El Ingenioso Don Quijote de la Mancha* se divide estructuralmente en cuatro secciones, al igual que el Amadís de Gaula, y contiene unos 52 capítulos. Comienza describiendo las costumbres básicas de un enjuto hidalgo que posee un rocín no menos enjuto y desgarrado que él, quien, de leer tantos libros de caballería, acaba perdiendo el juicio y el buen seso que aún posee cuando manifiesta su deseo de tomar el camino de las armas y convertirse en un caballero andante, a semejanza de los caballeros medievales. El final de esta primera parte tiene lugar con el regreso de Don Quijote a su aldea encerrado en una jaula mediante un engaño urdido por varios personajes centrales de la novela, entre los que se encuentran el cura y el barbero. La segunda parte de la obra comienza cuando don Quijote desea partir de nuevo en busca de aventuras en oposición a los deseos de su sobrina y del ama de la casa. El cura y el barbero traman con el Bachiller Sansón Carrasco un plan que mantenga a Don Quijote en la aldea alejado de andanzas que acaben mal para el hidalgo. Ya próximos al final de la novela, el caballero de la Blanca Luna aparece en la playa de Barcelona y desafía a don Quijote a un singular duelo. Finalmente, Don Quijote cae en la arena derrotado por este caballero que, en realidad, es el bachiller Sansón Carrasco disfrazado. Como consecuencia de su derrota, Don Quijote se ve obligado a quedarse en su aldea al menos un año. Una vez en la aldea, Don Quijote enferma, pero retorna, al fin, a la cordura y abomina con lúcidas razones de los disparates de los libros de caballerías. Muere de pena entre la compasión y las lágrimas de todos. Pero en Europa ¿cómo se lee Don Quijote? Allí Don Quijote se lee como una sátira. Los ingleses lo hacen a partir de 1612 en la traducción de Thomas Shelton; los franceses, a partir de 1614, gracias a la versión de César Oudin; los italianos a partir de 1622; los alemanes a partir de 1648; y los holandeses a partir de 1657. La primera traducción al inglés que se hizo en Europa de

la primera parte de Don Quijote estuvo a cargo de Thomas Shelton en 1612, quien más tarde, traduciría también la segunda parte de Don Quijote en 1620. A los ojos de los especialistas, esta primera traducción no está exenta de errores, pero no le vamos a negar a Shelton el mérito y el reconocimiento de haber hecho él la primera traducción sin tener otra que le sirviera como modelo o referencia.

Parece que Shelton utilizó como textos en español dos ediciones en español impresas en Bruselas. La traducción de Shelton fue la más popular versión inglesa en el siglo diecisiete, aunque se volvió a imprimir tan solo dos veces, en 1652 y 1675 respectivamente. Thomas Shelton fue un hombre tan singular como polifacético. Shelton no fue inglés, sino irlandés y adepto a la religión católica que estudió en la Universidad de Salamanca. Allí adquiriría en conjunto sus conocimientos de español y de cultura española. Tuvo una vida azarosa, dado que trabajó para los servicios de inteligencia ingleses y también a favor de los españoles por su adhesión al catolicismo y su manifiesta oposición a la corona inglesa. Sea como fuere, Shelton fue un hombre culto y erudito, que no solamente cultivó la traducción, sino que escribió, además, sus propias obras literarias. Su primer poema apareció en un libro de poemas publicado en Londres en 1604 titulado *Cynthia*. En la dedicatoria de su traducción de *El Ingenioso Don Quijote de la Mancha*, que estuvo destinada a Lord Howard de Walden, explica que tradujo del español al inglés la *Historia del Valeroso e Ingenioso Don Quijote de La Mancha* en un período de tiempo de cuarenta días y presionado “por un amigo muy querido que estaba deseoso por conocer el asunto de la novela”. Como fuente Shelton ninguna de las ediciones autorizadas de 1605 correspondiente a la primera parte de El Quijote, sino, como dijimos anteriormente una edición impresa en Bruselas. Shelton llevó a cabo la traducción de la primera parte cuando Cervantes se encon-

traba todavía vivo. En 1620 terminó de traducir la segunda parte. Algunos han visto en la traducción de Shelton un trabajo vivaz y otros, como en el caso de John Ormsby, traductor también de *El Quijote*, han visto en ella un trabajo de traducción excesivamente literal. Ormsby criticó la incapacidad de Shelton para reconocer el hecho de que una palabra en español pudiera tener más de un significado, acusándolo de no poseer un buen nivel de español. Esta opinión contrasta radicalmente con la de James Fitzmaurice-Kelly que sostiene que el objetivo principal de Shelton en su traducción era evitar la pedantería, el exceso de exactitud gramatical, y una sintaxis excesivamente alambicada. En 1687 el sobrino de John Milton, John Philipps, llevó a cabo una nueva traducción que alcanzó una enorme difusión, pero no estuvo exenta de polémica. La traducción de John Philipps ha sido criticada por su erotismo y debido a la incorporación de referencias al contexto literario e histórico de Inglaterra de la segunda mitad del siglo XVII. En la traducción de Philipps se encuentran referencias a la cultura y geografía inglesas así como componentes humorísticos típicamente ingleses. Asimismo la traducción de Philipps está destinada a servir como burla o parodia de ciertos autores y obras de su época. En el siglo XVIII John Stevens revisó la versión inglesa de *Don Quijote* de Thomas Shelton aparecida en Londres en 1706 en dos volúmenes. Un año antes, en 1705, había traducido una versión anónima de *Don Quijote* de Alonso Fernández de Avellaneda, aparecida en 1614.

Otras traducciones de *Don Quijote* aparecidas en inglés en el siglo XVIII incluyen las de Antoine Motteaux (1700-1703), las de Charles Jarvis (1724), la de Tobías Smollet (1755), la de Wilmot y la de Clark. La versión de Pierre Antoine Motteaux no ha estado exenta de polémica tampoco. El traductor Samuel Putnam criticó el exceso de elementos humorísticos en torno a Sancho Panza que el designa con el término “slaps-

tick” en inglés, esto es, bufonadas o payasadas. La traducción de Charles Jervas (o Jarvis) de Don Quijote al inglés se publicó póstumamente en 1742 y ha sido considerada la traducción más exacta de la novela hasta ese momento, aunque ha sido criticada, no obstante, por ser demasiado rigurosa y, a veces, carente de humor. Tobias George Smollet fue un escritor escocés del siglo XVIII. Autor de fama de algunas novelas picarescas como *The Adventures of Roderick Random* (1748) y *The Adventures of Peregrine Pickle* (1751), pero también se le conoce como traductor de Don Quijote. En 1755 publicó su propia traducción al inglés de esta obra de Cervantes y en 1761 llevó a cabo su revisión. John Bowle fue el primer comentarista de la obra de Don Quijote en el siglo XVIII, y ya a finales del siglo XIX surgen tres nuevas traducciones: la de Duffield (1881), la de Ormsby (1885) y la de Watt (1888). La traducción de John Ormsby ha sido considerado una de las mejores traducciones del siglo XIX y una de las que ha tenido mayor número de ediciones. A las traducciones de contemporáneos suyos como la de Alexander James Duffield (1881) y a la de Henry Edward Watts, apenas se las ha prestado atención y han quedado relegadas prácticamente al olvido. La labor de Ormsby no se limita solamente a la traducción de la novela, sino a llevar a cabo una extensa introducción que contiene un sucinto análisis de casi todas las versiones de El Quijote realizadas al inglés hasta ese momento y una exégesis bastante interesante de su forma de proceder en su traducción vinculada a la elección de ciertos términos o conceptos. Asimismo incorpora en su traducción una breve biografía de Cervantes y su propio análisis de la novela, un análisis que no está exento de polémica. En ese análisis, entre otras muchas cosas, Ormsby llega a decir que Don Quijote no es una novela triste que contiene mensajes alegóricos y una filosofía pesimista, sino simplemente lo que declara el propio Cervantes que es, es decir, una sátira contra las novelas de caballería. Ya en el siglo XX desta-

camos otras traducciones modernas de El Quijote al inglés como la de Walter Starkie, la de J. M. Cohen, la de Judge Parry, la de Samuel Putnam, y la de Burton Raffel. La versión de Putnam realizada en 1949 es la primera versión de El Quijote en inglés que puede decirse está hecha en un inglés contemporáneo, pero recurre a algunos arcaísmos, aunque mucho menos que en las versiones anteriores. Y ya en pleno siglo XXI, hemos visto aflorar nuevas traducciones de El Quijote al inglés: la de John D. Rutherford, la de Edith Grossman, la de Tom Lathrop, aparecida en el año 2005 y la de James Montgomery, publicada en el año 2006. Muchas de estas traducciones de El Quijote al inglés han tenido un enorme impacto en la literatura inglesa desde el mismo momento en que llegó a conocerse la primera de ellas, es decir, la de Thomas Shelton, publicada en 1612 (la primera parte). En el siglo XVII nos encontramos con una obra perdida atribuida a William Shakespeare y a John Fletcher llamada “Cardenio” o “La Historia de Cardenio”, una obra de teatro que basada en uno de los personajes que aparecen en El Quijote de Cervantes: Cardenio. Parece que esta obra fue representada por la compañía de teatro *King’s men* en 1613 y desaparecida posteriormente en un incendio que sufrió el teatro Globe en 1613. Cardenio es un joven que se ha vuelto loco y se ha marchado a vivir a una zona agreste como Sierra Morena debido a la infidelidad de su amada Lucinda.

Y sin salir aún del siglo XVII, en torno a 1620, John Fletcher junto con Philip Massinger escribieron una obra de teatro llamada *The Double Marriage* basada en una historia aparecida en la segunda parte de El Quijote (1615) que tiene como protagonista a Sancho Panza y el gobierno de la ínsula que recibe de unos nobles que no desean sino burlarse de él. En 1671 la escritora inglesa Aphra Behn escribió *The Amorous Prince* (o *The Curious Husband*), una obra de teatro basada en *El curioso impertinente*, una novela corta escrita por Miguel de

Cervantes del mismo estilo que sus *Novelas Ejemplares* intercalada en la primera parte del Quijote. El curioso impertinente cuenta la historia de Anselmo, que está casado con Camila. Para comprobar la fidelidad de esta hacia él, Anselmo pide a un amigo suyo, Lotario, que corteje y seduzca a su esposa para comprobar su fidelidad. En un primer momento, Camila rechaza la oferta pero finalmente se convertirá en la amante de Lotario. Al enterarse Anselmo de ello, este muere de pesar. En 1694, Thomas D'Urfey escribió *La Historia Cómica de Don Quijote* (*The Comical History of Don Quixote*), una adaptación teatral de Don Quijote de Miguel de Cervantes. Contiene tres partes y canciones de Henry Purcell, entre otros. *Hudibras* es un poema satírico escrito por Samuel Butler en el siglo XVII que gira en torno a las diferentes facciones que participaron directamente en la Guerra Civil inglesa de 1642-1651, guerra que involucró a Oliver Cromwell y a los partidarios de un gobierno parlamentario constituido por el parlamento de Inglaterra y a Carlos I y a los defensores de una monarquía absolutista de la Casa de Estuardo, procedente de Escocia, basada en el modelo francés de monarquía absolutista. Samuel Butler era partidario de la monarquía, por lo tanto, en su poema satírico *Hudibras* trató de ridiculizar a los partidarios del parlamento. El poema está muy influido por los personajes principales de Don Quijote de la Mancha: el propio Don Quijote, Alonso Quijano y su escudero Sancho Panza. En el siglo XVIII, el escritor inglés Henry Fielding encontrará en la figura de Don Quijote un instrumento funcional para criticar en algunas de sus obras (como *Joseph Andrews*, 1742, y *Tom Jones*, 1749) la realidad que lo rodea y proponer un modelo ético que la transforme. *Joseph Andrews*, por ejemplo, se escribió tratando de emular algunas de las técnicas desarrolladas por Miguel de Cervantes en Don Quijote. Entre ellas, el uso de digresiones, de cierta erudición clásica, y de alguna que otra finalidad de tipo social. En 1734 Henry Fielding

escribió *Don Quijote en Inglaterra* (*Don Quixote in England*), una obra teatral que le sirvió para atacar al Primer Ministro Robert Walpole. En 1752 Charlotte Lennox escribió (*La Mujer Quijote o Doña Quijote*) *The Female Quixote; or, The Adventures of Arabella*, en la que imita y parodia las ideas desplegadas en *El Quijote* de Miguel de Cervantes. La protagonista se llama Arabella, una joven que lee tantas novelas románticas francesas que espera que su vida sea tan romántica y esté tan llena de aventuras como las que ha leído. Después de tratar de vivir en un mundo dominado por la fantasía literaria, recupera la cordura y contrae matrimonio con su primo Glanville.

Entre 1759-1767, Laurence Sterne escribió *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, una novela muy influida igualmente por las técnicas de *Don Quijote*. Uno de los personajes de ella, Uncle Toby, posee unas características análogas a las de *Don Quijote*. Entre 1760- 1762 Tobias Smollet escribió *The Life and Adventures of Sir Launcelot Greaves*, en la que construye su propia versión de *El Quijote* de Cervantes. De 1773 encontramos la obra titulada *The Spiritual Quixote* de Richard Graves, una obra que se erige como una sátira contra el Metodismo. En *The Return of Don Quixote* de 1927 de Gilbert Keith Chesterton, se narra la historia de un bibliotecario Michael Herne, que, después de actuar en una obra de teatro medieval, se da cuenta de que la realidad que lo rodea es inaceptable y decide actuar estrambóticamente como un caballero medieval, a la manera de *Don Quijote*. En 1982 Graham Greene escribió *Monsignor Quixote*, personaje principal que se declara un descendiente directo de *Don Quijote*. Para concluir diremos que es evidente que las traducciones de *El Quijote* al inglés desde que apareció la primera de ellas en el siglo XVII hasta la última de ellas en pleno siglo XXI (y no va a ser la única), han propiciado en el tiempo el que personas de distintas épocas, niveles sociales y culturales hayan accedido a su lectura y a su macrouniverso estilístico, narrativo,

literario, cultural, histórico, social, político, artístico, lingüístico etc. y lo más importante, a que sirvieran para impulsar la inspiración de escritores, y generar como resultado nuevas obras literarias de gran calidad artística. Las traducciones, buenas o malas, han servido para dar a conocer una obra extraordinaria de carácter universal y hacer que esta no muriese en el tiempo, sino que tuviera más vida que nunca sirviendo de base para otras obras y de discusión e interpretación permanente. *Don Quijote de la Mancha*, como obra y como personaje, no han muerto, porque tanto el libro como su principal personaje encarnan la idea de que el hombre está hecho para trascenderse e ir más allá de lo puramente material, y que está preparado para ir en busca de su propio destino que lo haga inmortal e imperecedero.

BIBLIOGRAFÍA

Giráldez, Miguel. “Sobre las traducciones al inglés de El Quijote: John Rutherford y los otros”. En *Literatura en su tinta*. <http://blogs.elcorreogallego.es/literatura-en-su-tinta/2016/04/24/sobre-las-traducciones-al-ingles-de-el-quiote-john-rutherford-y-los-otros/>. 24 de abril, 2016.

Graf, E. C. *Cervantes and Modernity: Four Essays on Don Quijote*. Lewisburg, PA: Bucknell University Press, 2007.

Ortega y Gasset, José. *Meditaciones del «Quijote»*. Madrid: Alianza Editorial, ed. 2005. (1914).

Riley, Edward C. *Introducción al «Quijote»*. Barcelona: Crítica, ed. 2004 (1990).

Salazar Rincón, Javier. *El mundo social del Quijote*. Madrid: Gredos, 1986.

Stagg, Geoffrey. «Revision in *Don Quixote*, Part I». En Pierce, F. *Hispanic Studies in Honour of Ignacio González Llubera* (Oxford: Dolphin): 347- 366, 1959.

COLOQUIO CERVANTINO.
PICARESCA Y MODERNIDAD EN
DOS *NOVELAS EJEMPLARES* DE
MIGUEL CÉRVANTES

GUSTAVO BORDÓN TOLEDO
Universidad del Norte, Paraguay



Hace más de cuatro centurias se ha iniciado un diálogo (inconcluso aún) entre un ingenioso fabulador español y universal, y generaciones de lectores – hispanohablantes y que no lo son – a través de una obra versátil en géneros y temas: teatro, poesía, y por sobre todas las cosas, una novelística sin paralelo. La narrativa de Miguel de Cervantes Saavedra (1547 – 1616) puede tomarse, en efecto, como un coloquio permanente con nosotros (el lector) sobre los aspectos más diversos que atañen al trajinar humano, desde las particularidades locales de su tierra y de su tiempo hasta las sempiternas y universales cuestiones de la existencia. Aunque con frecuencia este héroe de Lepanto, nacido en Alcalá de Henares, nos tome el pelo, lo hace de un modo tan amable que como lectores no nos sentimos agredidos. Su crítica muchas veces ácida no llega a corroernos con su causticidad ni nos provoca rechazo. Su obra toda – y en particular sus *Novelas Ejemplares*, de las que hablaremos aquí – está poblada de tipos y situaciones que reflejan a tal punto el modo de ser de los suyos en su época, como el nuestro en el presente.

Cervantes conversa pues con el “*desocupado lector*” (1),

acaso para sacudir su modorra acrítica, para sacarlo de su comodidad de receptor pasivo (de *lector hembra*, como diría alguna vez Cortázar (2) y lo invita a superar su molicie intelectual. La tan mentada participación del lector en el hecho comunicativo de la literatura no es exclusiva ni original del siglo XX. Lo implementaba ya nada menos que el fundador de la novelística moderna. Y lo hacía con una carga de humor muchas veces mimética, disfrazada y a menudo abundante en sarcasmos. Tal es la sutileza de su pluma, que cuando habla en serio no se nota, y cuando se burla no duele.

Al decir de Víctor Hugo, citado por el erudito español Martín Alonso, “Cervantes es un burlón fino, acerado, cortés, casi galante, y correría quizá el riesgo de empequeñecerse en todas estas coqueterías si no poseyera el fino instinto poético del Renacimiento”. (3) No lejos de la afirmación del poeta y novelista del romanticismo francés se sitúa la del hispanista alemán Karl Vossler: “Constituye una extremada rareza encontrar una novela satírica de tan auténtica bondad, que únicamente con risas en vez de herir y matar, lo que hace es dar vida y luz, sanar y conciliar”. (3)

Entre sorna y juego cómplice con el lector, el discurso cervantino recorre escenarios geográficos y sociales de la mano de personajes que han adquirido tal frescura y potencia, que más de uno se ha vuelto arquetípico. Aquel gigante del Siglo de Oro español, que se presenta como “*de rostro aguileño, de cabello castaño, frente lisa y desembarazada...*”, que hace mofa de sí mismo (“*los dientes ni menudos ni crecidos, porque no tiene sino seis, y esos mal acondicionados y peor puestos, porque no tienen correspondencia los unos con los otros*”), es hartamente conocido como el progenitor de aquel hijo parido adulto llamado El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, que constituye – lo sabemos – la madurez de la novela moderna, al tiempo de ser también su inicio. Allí, entre otras cosas, Cervantes se adelanta al romanticismo en su opción por lo medieval. La

lucha contra los molinos de viento podría leerse como una resistencia a esa novedad, a ese “progreso” que el caballero nostálgico de valores pasados ve como a un enemigo, un intruso indeseable en las vírgenes llanuras manchegas, recorridas siglos después y sabrosamente descriptas por Azorín, el gran estilista del 98. (4)

Innumerable es lo que se ha escrito acerca de las citadas y otras características de la narrativa cervantina en la inmensa novela que tiene como protagonista al pintoresco caballero de la Mancha, el cual las reúne en sí mismo, en sus actos y en sus discursos. El disparate y las grandes verdades, que acaso los locos las dicen mejor (en su caso, con mayor ingenio en esa fabulosa mixtura de elegancia y afectación que constituye el discurso quijotesco), se entremezclan en una coreografía de símbolos, alusiones, sarcasmos y tipos humanos pocas veces hallados juntos en la literatura. Tanto se ha escrito – decíamos – sobre el Quijote, que preferimos aquí referirnos a otro territorio de la creación del Manco de Lepanto: las Novelas Ejemplares, aquella colección de doce breves narraciones, de temática diversa pero que comparten no pocos rasgos comunes, agrupadas, prologadas y bautizadas por el mismo autor: *“Heles dado nombre de ejemplares, y si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso; y si no fuera por no alargar este sujeto, quizá te mostrara el sabroso y honesto fruto que se podría sacar, así de todas juntas como de cada una de por sí. Mi intento ha sido poner en la plaza de nuestra república una mesa de trucos, donde cada uno pueda llegar a entretenerse, sin daño de barras: digo, sin daño del alma ni del cuerpo, porque los ejercicios honestos y agradables antes aprovechan que dañan”*.(5) De esta serie, publicada en 1613 e injustamente relegada con demasiada frecuencia, hemos escogido dos obras: Rinconete y Cortadillo, y el Coloquio de los perros.

En todas las Novelas Ejemplares vemos que Cervantes no deja tranquilo al lector. Lo invita a solazarse con sus relatos,

pero a la vez a sacarles algún provecho, como vimos que lo expresa él mismo. Realismo, idealismo, costumbrismo, picaresca, denuncia social, amor y desamor, desengaño, desparpajo, todo eso y más desfila a lo largo de estos graciosos y a la vez desconcertantes relatos. Pues miradas con ligereza y con óptica exclusivamente moralista, pueden turbar al lector puritano muchas de las conductas de sus personajes, protagonista más de uno. Al respecto, el mismo escritor señala:

“Una cosa me atreveré a decirte: que si por algún modo alcanzara que la lección destas novelas pudiera inducir a quien las leyera a algún mal deseo o pensamiento, antes me cortara la mano con que las escribí que sacarlas en público. Mi edad no está ya para burlarse con la otra vida, que al cincuenta y cinco de los años gano por nueve más y por la mano”. (5)

Entretener y aprovechar, deleitar y enseñar, pilares del ideal clásico que enarbola Cervantes. Pero si ensanchamos la comprensión del concepto de “ejemplares”, nuestra visión resultará más clara puesto que saldremos de los límites de lo meramente moral. Como observa Luis Rosales, estas obras *“son, en primer lugar, ejemplares como novelas, y, en segundo lugar, ejemplares moralmente como sucesos”*. (6) A nuestro criterio, los intervinientes de las Novelas Ejemplares no deben ser tomados como personajes alegóricos, como sucede en las fábulas de Esopo, en los Exempla del siglo XIII español o en cualquier otro género de apólogo. O al menos costaría trabajo sostener que lo son. Ni siquiera Berganza y Cipión, los perros del Coloquio. Ellos no solo no pierden su condición canina, sino que son conscientes de ello, y asumen que las dos cualidades de que hacen uso – el raciocinio y el lenguaje – pertenecen en propiedad a la especie humana. No representan tipos humanos. Se yerguen más bien como jueces sin querer de las acciones de las personas que han visto o con las cuales han convivido. El ingenio cervantino acierta al escoger al perro para una finalidad tan apropiada para el efecto que se

propone lograr. ¿Qué otro animal, pues, comparte con el hombre su vida, su trajinar cotidiano, como para erigirse en testigo, delator y juzgador del mismo?

Ahora bien, se señalan como virtudes distintivas de la género humano el raciocinio y el lenguaje, pero se hace a un lado la experiencia que, junto con la memoria, enriquece el lenguaje, el léxico y –desde luego– el pensamiento. Este detalle lo obvia el autor al poner en boca de los perros expresiones impensables en un ser que acaba de adquirir la habilidad de pensar y de hablar. Es decir, los canes se humanizan plenamente: hablan de cifras, de lugares, de medidas, de edades, reproducen textos literarios, cuestionan moralmente a sus amos y llegan al punto de sorprenderse de poder razonar y articular palabras. No obstante, no creemos que haya descuido ni error en Cervantes. Por el contrario, todo eso forma parte del juego literario, pues la literatura por más calco que pretenda ser de la realidad tangible, nunca abandona su aspecto lúdico. El Manco de Lepanto lo sabe muy bien e impone sus reglas a jugar con el lector.

Lo moderno en Cervantes tiene que ver con el estilo, con el tratamiento de los temas. Don Quijote, como personaje en sí, dista mucho de ser un ejemplar de modernidad. Como comentábamos al hablar de la anécdota con los molinos, el anacrónico caballero andante evoca a personajes gloriosos del pasado, habla como ellos, se viste como ellos, y se atribuye el derecho de intervenir donde haya *“agravios que (...) deshacer, tuertos que enderezar, sinrazones que enmendar, y abusos que mejorar, y deudas que satisfacer”* (Don Quijote, Cap. II) (1). Es decir, en esa añoranza de una pasada era dorada, aplica la justicia según la modalidad feudal – justicia por mano propia, diríamos hoy en día – en lugar de recurrir a la Santa Hermandad, autoridad con atribuciones policiales constituida por la Monarquía, es decir, por el Estado español. Era la institución moderna que Don Quijote ignoraba sin miramiento alguno.

Contrastan con el ingenuo idealismo del enajenado Alonso Quijano, el rudo realismo de los personajes que pueblan las narraciones aquí escogidas. Según el orden de aparición de la primera edición (1613), Rinconete y Cortadillo es la tercera de las Novelas Ejemplares, y el Coloquio de los perros la número doce, la última después de El casamiento engañoso, tronco del cual sería una rama autónoma y vigorosa. Las tres son ubicadas dentro del marco de la picaresca, pero de una picaresca a lo Cervantes, pues no se ciñe a las exigencias del género ni las de su época.

A partir del modelo italiano, las novelas cortas cervantinas aportan importantes novedades que *“enriquecieron y ampliaron los límites del relato y perfeccionaron las técnicas narrativas”*, como nos dice Ángel Basanta. (6) Precisamente “novela” es el nombre que los italianos daban a las narraciones breves a la manera en que Miguel de Cervantes las compuso. Anteriormente se escribían “consejas” y “patrañas”. Martín Alonso nos recuerda que el escritor madrileño posee con justicia el mérito de ser el creador de la novela corta en España (y en idioma español), como él mismo lo expresa con acierto en el Prólogo a las Novelas Ejemplares. *“A esto se aplicó mi ingenio, por aquí me lleva mi inclinación, y más, que me doy a entender, y es así, que yo soy el primero que he novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas todas son traducidas de lenguas extranjeras, y estas son más propias, no imitadas ni hurtadas: mi ingenio las engendró, y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa”*. (5)

Observa Basanta que Cervantes *“concedió más importancia al diálogo y lo empleó con más frecuencia”*. Así también, *“redujo la presencia de elementos fantásticos en pro de la atención a la vida real y a la verosimilitud literaria; libró al relato del tono subido de las narraciones italianas y del peso molesto de digresiones y citas; prestó mayor atención a la psicología de sus personajes y ambientes”*. En definitiva, *“españolizó el género”*. (6) Nada más

cierto, pues la modalidad dialógica acompaña gran parte del transcurso de la narrativa de las Novelas Ejemplares. Tal sucede en el Coloquio de los perros – desde luego, escrito totalmente en diálogos a la manera de una obra teatral – así como en Rinconete y Cortadillo. En ambos casos, los protagonistas se cuentan sus respectivas vidas.

En el Coloquio se evita pues la narración (no hay narrador), lo cual pondrá en no pocos apuros a los taxonomistas literarios, acostumbrados a clasificar las obras en géneros bien delimitados. Entre lo dramático y lo narrativo, las tramas se despliegan en un vaivén de acontecimientos que llegan al conocimiento del lector de la boca de los personajes, de su discurso dialogado. No obstante aparecer dialogada de cabo a rabo, *El Coloquio de los perros* adquiere el derecho de ser incluida en esta colección destinada a la novela corta. El cordón umbilical con *El casamiento engañoso* nos otorga la licencia necesaria para dicha inclusión.

Otro recurso que comparten varias de las Novelas Ejemplares es el de colocar, ya sea mediante un método coactivo como el rapto, o bien a través de la libre opción (como en Rinconete y Cortadillo), a “gente bien” entre rufianes y marginales. En el incesante juego de paradojas, ironías y hasta sarcasmos que pueblan las Novelas Ejemplares, aparecen nobles que hacen de gitanos, aristócratas que se vuelven pastores, estudiantes que pierden la razón. Así también el tema de la honra, tan característico de la literatura aurisecular, se aprecia claramente en *La fuerza de la sangre* y en *Las dos doncellas*. De igual modo, la alta estima hacia el abolengo, hacia la cuna noble, se ilustra con maestría en *La ilustre fregona*, y también en *La gitanilla*, la noble doncella raptada por gitanos y criada por ellos.

Algo sabía, entonces, Cervantes Saavedra de los sinsabores de la adversidad como para retratar seres enfrentados con la

dureza de la vida desde muy temprano. Por ello manifiesta con acierto Martín Alonso:

“La justicia humana le parecía harto defectuosa, pero no la rebaja al extremo que lo hace Quevedo, ni comparte las soluciones calderonianas sobre el honor”. (3)

En el caso de *El casamiento engañoso*, la honra hubiese impedido el matrimonio entre un modesto pero pundonoroso militar, Alférez Campuzano, con una prostituta, de no haber sido por el embuste del que fuera víctima por parte de la misma. Aquí nos detenemos sencillamente porque – como hemos dicho – este relato constituye la puerta de entrada a nuestro *Coloquio de los perros*, la última novela de la serie. El hilo conductor entre ambas es nada menos que la fiebre ocasionada por – como no es de sorprenderse en esa época – la sífilis, considerada un legado venéreo del Nuevo Mundo a Europa y contra el cual escaseaban el tratamiento y las defensas por su virulencia y novedad en aquellos tiempos de incesante ir y venir de viajeros entre la Península y las Indias, y adquirida por Campuzano de su maquiavélica mujer, la cual la ha abandonado en la ruina; ruina más moral que económica, por cierto, dado que la misma por su parte también había caído en el engaño al huir con unas joyas falsas del militar.

Pues bien, en ese delirio febril surge el relato del soldado al licenciado Peralta, del que se había hecho amigo poco antes. Alférez Campuzano asegura nada menos que haber oído hablar a los dos perros que hacen guardia en el hospital de Atocha, desde el lecho donde se halla postrado. Los canes cuentan pues sus respectivas historias. En una charla informal pero no por ello superficial, Cipión y Berganza comentan a desparpajo y a la vez sin herir, sin mordacidad o acaso con tal sutilidad que ella se oculta detrás de un velo, cuestiones que tienen que ver con la vida de las personas. Con naturalidad y hasta con candor, estos

canes señalan los defectos humanos, y también sus bondades. Lo hacen a través de la anécdota – es verdad – pero detrás de la sencillez del intercambio verbal de experiencias vividas, emergen el retrato de mentalidades, los estamentos sociales, la pintura de una época, y por encima de todo eso, la reflexión acerca del hombre y la sociedad de todos los tiempos. En otras palabras, un diálogo cínico, pero empleado el término no en el sentido que llegó a adquirir en la actualidad, sino en el originario (o por ahí cerca), que se remonta a aquella escuela iniciada en Grecia por Antístenes de Atenas en el cuarto siglo antes de Cristo, y más precisamente, emulando a los diálogos cínicos de Luciano de Samosata (Samosata, Siria, c. 125 - ¿Atenas?, 192) (8)

El Coloquio de los perros ha de ser leído, pues, en clave cínica. El cinismo entendido como crítica a la Polis, a las contradicciones del mundo de las apariencias que pueblan los aconteceres y habitantes de la ciudad, es decir, del mundo civilizado, organizado, institucionalizado. Del todavía entonces joven “mundo moderno”.

La novela *Rinconete y Cortadillo* tiene como protagonistas a dos ladronzuelos: Pedro del Rincón y Diego Cortado, dos jóvenes pillos, huidos ambos de sus respectivos lugares de origen, uno tras haber sido expulsado de la Corte y el otro por hallarse fastidiado de vivir en su pueblo. Los chicos se encuentran, se conocen y deciden enfrentar la vida juntos, para lo cual viajan a Sevilla. Allí se incorporan a una asociación delictiva al mando de Monipodio. A través de las peripecias tanto experimentadas como narradas por ellos y otros personajes, nos enteramos del modus vivendi, los valores, los códigos morales y hasta lingüísticos (las germanías) que rigen aquel submundo de rufianes. “Y, porque sé que me han de preguntar algunos vocablos de los que he dicho, quiero curarme en salud y decírselo antes que me lo pregunten. Sepan voacedes que cuatrero es ladrón de bestias; ansia es el tormento; rosnos, los asnos, hablando con perdón; primer desconcierto es las primeras vueltas de cordel que

da el verdugo". (5) Monipodio, jefe de la cofradía, brinda protección a sus miembros, vela por el cumplimiento de las reglas internas y se relaciona con la Autoridad cuando así conviene a sus intereses. Los ladrones mantienen la lealtad al grupo y al jefe a cambio de los beneficios que reciben al hacerlo, pues de otra manera estarían librados a su suerte y no podrían ejercer su "oficio" con garantía y libertad en la populosa Sevilla del siglo XVI.

El Rinconete abunda en pequeñas narraciones hechas por los personajes, que si bien interrumpen el relato, lo matizan, lo enriquecen y hasta lo sustituyen en interés en ciertos momentos. Las acciones narradas, no obstante, no desembocan necesariamente en un desenlace. Los protagonistas, Cortado y Rincón, quedan a menudo como meros testigos de lo que sucede a su alrededor, o de lo que cuentan que ha sucedido. Tales relatos matizan todos los momentos de la novela y le dan carne, le dan consistencia. Gitanos, clérigos, estudiantes, delincuentes, alguaciles, escribanos y vagabundos desfilan por los estrados de los implacables jueces caninos del Coloquio, como también de los poco escrupulosos zagales tutelados por Monipodio. Nada extraño por cuanto que la picaresca es realista, cualidad no del todo novedosa en la literatura española. Baste recordar el verismo del poema del Mío Cid, aquel cantar de gesta del siglo XII que inaugura la gran épica peninsular en lengua castellana, que mantiene la mayor fidelidad al hecho histórico y evita toda intervención de seres divinos o fantásticos, que sí aparecen en poemas similares de la época. (9)

¿Estamos ante pícaros por opción en Rinconete y Cortadillo? Probablemente. Ambos han huido en busca de libertad y se creen libres. "*Yo pensé -dijo Cortado- que el hurtar era oficio libre, horro de pecho y alcabala; y que si se paga, es por junto, dando por fiadores a la garganta y a las espaldas*". (5) Libres de impuestos, libres de ejercer su oficio. Sin embargo, aceptan y acatan

sin protestar la autoridad del jefe del hampa. Respetan las normas instituidas (robar en determinada área, un jefe por zona, etc.), acaso para acomodarse, sin torcer realmente la vara de su autonomía, de su autodeterminación. Es la lógica del pícaro, que no discute reglas, ni realidades, sino que se adapta a ellas y procura sacar para sí el máximo provecho en pos de su permanencia y supervivencia.

Por otro lado, nuestros pícaros emplean la palabra para engañar con una maestría que no nos debe dejar de maravillarnos por parte de un adolescente, como diríamos hoy (Cortadillo tiene catorce años). Los chicos obligados a vérselas solos o casi solos en la vida “maduran” antes que los demás. Tales pasajes constituyen a su vez una llamada de atención acerca del poder persuasivo y embaucador del lenguaje. *“...y allí le comenzó a decir tantos disparates, al modo de lo que llaman bernardinas, [a]cerca del hurto y hallazgo de su bolsa, dándole buenas esperanzas sin concluir jamás razón que comenzase, que el pobre sacristán estaba embelesado escuchándole. Y como no acababa de entender lo que le decía, hacía que le replicase la razón dos y tres veces. Estábale mirando Cortado a la cara atentamente y no quitaba los ojos de sus ojos. El sacristán le miraba de la misma manera, estando colgado de sus palabras; este tan grande embelesamiento dio lugar a Cortado que concluyese su obra, y sutilmente le sacó el pañuelo de la faldriquera...”* (5) Los pícaros de Cervantes no son pesimistas. No hay en ellos más fatalismo que la aceptación resignada o tal vez sensata de una realidad que se presenta así, de determinado modo, y que no le deja al paria otra alternativa que adaptarse y buscar las ventajas que pueda sacar de su condición.

Otro tema interesante que aborda nuestro célebre autor madrileño es la modalidad que adquiere la religiosidad en aquellos bajos fondos urbanos. *“Quisiera yo, hijo, apartarme deste pecado, y para ello he hecho mis diligencias: heme acogido a ser hospitalera; curo a los pobres... Rezo poco y en público, murmuro*

mucho y en secreto. Vame mejor con ser hipócrita que con ser pecadora declarada: las apariencias de mis buenas obras presentes van borrando en la memoria de los que me conocen las malas obras pasadas. En efeto, la santidad fingida no hace daño a ningún tercero, sino al que la usa. Mira, hijo Montiel, este consejo te doy: que seas bueno en todo cuanto pudieres; y si has de ser malo, procura no parecerlo en todo cuanto pudieres. Bruja soy, no te lo niego". (5) Quien así se explaya es la bruja Cañizares, personaje de no poco peso en El Coloquio. El fatalismo se hace presente en esta mujer bajo el ropaje del sarcasmo y de esa rara habilidad de efectuar reflexiones teológicas forzadas a modo de justificación de sus actos. ¿Falsa religiosidad? ¿Hipocresía tal vez, o más bien sinceridad? ¿Valores trastrocados? Cervantes penetra así en el terreno de la intimidad religiosa, en ese sempiterno conflicto entre un ideal (cristiano en este caso) y la dura lucha por la vida. "(...) *la costumbre del vicio se vuelve en naturaleza; y este de ser brujas se convierte en sangre y carne (...); y así, dejándose estar sumida en la profunda sima de su miseria, no quiere alzar la mano a la de Dios, que se la está dando, por sola su misericordia, para que se levante. Yo tengo una destas almas que te he pintado: todo lo veo y todo lo entiendo, y como el deleite me tiene echados grillos a la voluntad, siempre he sido y será mala*". (5)

Algo similar observamos en Rinconete: " -¿Es vuesa merced, por ventura, ladrón? -Sí -respondió él-, para servir a Dios y a las buenas gentes, aunque no de los muy cursados; que todavía estoy en el año del noviciado. A lo cual respondió Cortado:

-Cosa nueva es para mí que haya ladrones en el mundo para servir a Dios y a la buena gente.

A lo cual respondió el mozo:

-Señor, yo no me meto en tologías; lo que sé es que cada uno en su oficio puede alabar a Dios, y más con la orden que tiene dada Monipodio a todos sus ahijados.

-Sin duda -dijo Rincón-, debe de ser buena y santa, pues hace que los ladrones sirvan a Dios.

-Es tan santa y buena -replicó el mozo-, que no sé yo si se podrá mejorar en nuestro arte. Él tiene ordenado que de lo que hurtáremos demos alguna cosa o limosna para el aceite de la lámpara de una imagen muy devota que está en esta ciudad, y en verdad que hemos visto grandes cosas por esta buena obra; porque los días pasados dieron tres ansias a un cuatrero que había murciado dos roznos, y con estar flaco y cuartanario, así las sufrió sin cantar como si fueran nada. Y esto atribuimos los del arte a su buena devoción, porque sus fuerzas no eran bastantes para sufrir el primer desconcierto del verdugo". (5)

El rufián que así se expresa ante los nóveles delincuentes agrega: *"Tenemos más: que rezamos nuestro rosario, repartido en toda la semana, y muchos de nosotros no hurtamos el día del viernes, ni tenemos conversación con mujer que se llame María el día del sábado". (5)*

Toda esta pintura, tan fresca, de mentalidades y valores que nos presentan de una manera espontánea y si se quiere ingenua estos seres rústicos en su mayoría, no debe hacernos creer que el novelista adopte una postura reivindicativa del pobre, del marginado. Antes bien, se limita a retratar los tipos humanos, desde los bajos fondos, sin juzgar aparentemente su conducta. En este punto hay excepciones, no obstante, como cuando se refiere a los gitanos. *"Parece que los gitanos y gitanas solamente nacieron en el mundo para ser ladrones: nacen de padres ladrones, críanse con ladrones, estudian para ladrones y, finalmente, salen con ser ladrones corrientes y molientes a todo ruedo; y la gana del hurtar y el hurtar son en ellos como accidentes inseparables, que no se quitan sino con la muerte". (La gitanilla)*

Pocas dudas pueden haber acerca de la antipatía que genera en el excautivo de Argel esta "subcultura", como diríamos hoy. Con todo, el tratamiento que hace de los temas sociales y psicológicos dista mucho del abordaje de la novela realista decimonónica, sobre todo la francesa. Cervantes mantiene en todo momento el tono amable y el humor deli-

cado que lo caracteriza. “No se olvide, para poder comprender a Cervantes”, advierte en ese sentido Garciasol “que era poeta, que tenía el privilegio de transformar el dolor en canción, de ser feliz con nada, de sonreír”. (7) Basten estas ráfagas de consideraciones para llamar la atención del público lector hacia una hermosa colección de narraciones, las Novelas Ejemplares, tan cortas como interesantes, deliciosas y provechosas, dignamente representadas aquí por dos de ellas que empleamos como muestra, pero eclipsadas por la celebérrima historia del grotesco hidalgo de la Mancha. Miguel de Cervantes nos plantea, pues, un coloquio interminable, que dura ya cuatrocientos años y más. La crítica y la reflexión siempre actuales sobre una sociedad cambiante y a la vez recurrente; el retrato de época que puede traducirse con nuevos ropajes, y una invitación a acompañar por las inconmensurables llanuras de la hispanidad literaria a este fabulador como no han visto “los pasados siglos, ni esperan ver los venideros”. (5)

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO, Martín. Historia de la Literatura Mundial. Tomo II. Edaf. Madrid, 1986. 1321 pp.

ANÓNIMO, Poema del Cid. Espasa-Calpe. Buenos Aires, 1947. 275 pp.

AZORÍN, La ruta de Don Quijote. Losada. Buenos Aires, 1974. 143 pp.

BASANTA, Ángel. Cervantes y la creación de la novela moderna. Anaya. Madrid, 1992. 96 pp.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha. Alfaguara. Asunción, 2010. 1253 pp.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. Novelas Ejemplares. Edimat. Madrid, 2002

CORTÁZAR, Julio. Rayuela. Introducción de Andrés Amorós. Cátedra. Madrid, 1984.

GARCIASOL, Ramón de. Claves de España: Cervantes y el “Quijote”. Espasa-Calpe. Madrid, 1969. 259 pp.

SAMOSATA, Luciano de. Diálogos de tendencia cínica. Editora Nacional. Madrid, 1976. 295 p.

LA EVOLUCIÓN DEL CONCEPTO DE TRADUCCIÓN A TRAVÉS DE LA RECEPCIÓN DE CERVANTES Y SHAKESPEARE EN BULGARIA

LUDMILA ILLIEVA

Universidad de Sofía "San Clemente de Ójrid", Bulgaria



Hay dos consideraciones irónicas de Jorge Luis Borges concernientes a la traducción. La primera (en el típico de Borges espíritu de la paradoja) es sumamente conocida y pertenece a su ensayo "Sobre el "Vathek" de William Beckford" recogido en *Otras inquisiciones*: "El original es infiel a la traducción", hablando de la traducción al inglés de la trágica historia del califa, escrita por Beckford en francés (Borges, 2002). Y, ubicándose siempre en las mismas latitudes orientales, Borges dice en su ensayo "Los traductores de las Mil y una noches" que "palabra por palabra, la versión de Galland es la peor escrita de todas, la más embustera y más débil, pero fue la mejor leída" (Borges, 1996, p. 398).

Dejando aparte el humor, ambas consideraciones llevan al tema del concepto de traducción o qué es lo que llamamos "buena traducción", es decir, el tan anhelado por teóricos y prácticos modelo de traducción. Para Borges, igual que para Walter Benjamin, las traducciones conforman parte de la "vida después de la muerte" de los textos, o, en palabras de Borges, las traducciones de un texto constituyen un parcial y precioso documento de las vicisitudes que sufre un texto después de que su autor lo lanzara al mundo y a la posteridad

(Borges, 1996). Este planteamiento nos induce a pensar en el contexto en que se leen las traducciones, en las funciones que cumplen y en el impacto que ejercen sobre la literatura nacional.

Para hablar de la recepción de Cervantes y Shakespeare hace falta conocer el contexto búlgaro que es muy distinto del alemán, el francés o el italiano. Luego de un florecimiento de la literatura y la cultura en el primer Estado Búlgaro (681–1018) cuando incluso se habla de un temprano Renacimiento que precede al italiano (una de las pruebas son los frescos en la Iglesia de Boyana), en el siglo XIV Bulgaria es el primer Estado europeo que cae bajo la invasión turca. Durante cinco siglos la vida cultural se paraliza, la poca actividad literaria que existe es llevada por los monjes en los monasterios y consiste más bien en preservar la memoria de la antigua grandeza del pueblo búlgaro amenazado por desaparecer. En una época en que Europa reflexiona sobre problemas filosóficos de la existencia humana, pasa por el período del clasicismo y el romanticismo, entra en el capitalismo, el pueblo búlgaro intenta sobrevivir y luchar por su independencia del Imperio Otomano. La segunda mitad del siglo XVIII hasta 1878, el año de la victoria de Rusia en la Guerra ruso-turca, respectivamente de la liberación de Bulgaria, es la época del tardío Renacimiento búlgaro, de una concientización nacional y cultural, de una voluntad claramente expresada de aproximación a Europa, inspirada en la fe en la ciencia y el progreso, característica de la Ilustración, es decir Bulgaria se mueve con un desfase considerable en comparación con Europa. Por eso, en primer plano resalta la necesidad de recuperar el tiempo perdido, de crear una nueva cultura renaciente, de modo que el papel de la literatura traducida es doble, compensatorio y formativo a la vez: compensando la falta de obras originales y formando el gusto del lector, presentándole nuevas literaturas, formando su gusto literario

pero formando también a los escritores búlgaros para la creación de sus propias obras.

Al mismo tiempo el texto traducido sirve como manual llenando el vacío de materiales didácticos para apoyar el incipiente sistema educativo. Así la traducción cumple un papel particularmente importante en la formación de la nueva cultura: para alcanzar el progreso científico y técnico que permite dar una explicación científica y no religiosa del mundo, de los fenómenos de la naturaleza; para ayudar a la nueva clase social - la burguesía - a elevar su nivel, a conocer el mundo, tanto más que sus hijos tienen ya la posibilidad de estudiar en el extranjero - en Rusia, Francia, Alemania. Todo ello es fruto del despertar del sentimiento nacional como parte de la comunidad cristiana en el marco del Imperio Otomano - los búlgaros se esfuerzan por no quedar atrás del resto de países.

Entonces, ¿qué es lo que se traduce y quién traduce? Son interrogantes que echan luz sobre diferentes aspectos de la traducción: la selección de las obras, la orientación temática, el método de traducción. La respuesta es simple - dependen de la personalidad del traductor, de su experiencia, de su nivel intelectual y educativo, de su orientación política. En cuanto a quién y qué es lo que se va a traducir, los viejos literatos están convencidos de que "hay que beber de la fuente donde el agua está más limpia"; es decir, imitar a la Antigüedad y a los grandes escritores europeos - "la belleza extranjera es siempre preferible a la inmadurez nacional". En cambio, los jóvenes - casi todos formados en Rusia - oponen a los clásicos lo moderno, lo universal, a los escritores europeos - los pueblos que se encuentran en una situación similar a la de los búlgaros; defienden el método realista, típico de la literatura rusa, que se convierte en método predominante en la nueva literatura búlgara. (Vrina, 2004, p.207-249).

¿Qué libros se traducen? Más que nada, manuales de todas

las ciencias, libros sobre la educación de los niños, sobre higiene y salud, es decir, libros utilitarios, la utilidad, el provecho, se convierten en palabras clave. Se traduce literatura de ficción, sobre todo de tipo sentimental, pero también se vierte al búlgaro a los grandes autores de la literatura mundial. Y así, el doble fin de la traducción - didáctico y utilitario - determina el método de traducción - una traducción libre que llega a la adaptación y la bulgarización, principalmente de nombres propios y de topónimos. Muchas veces el criterio es que así la obra es más accesible, más fácil de comprender por el lector a quien el libro debe gustar estimulando así la lectura. (Lekov, 1981, p. 45-48)

Otra característica del método es la traducción indirecta, a través de otra lengua intermediaria - así se llega a la traducción al búlgaro de *Robinson Crusoe* de la traducción griega de la versión alemana. Y por fin, el libre manejo de textos ajenos, a veces sin señalar que se trata de una traducción.

Lo anteriormente dicho permite concluir que toda traducción ha de ser examinada en referencia con la cultura receptora, con sus normas - lingüísticas y literarias-, con las tradiciones de la literatura nacional, con el ambiente espiritual de la época que irremediablemente marca la sociedad y su manera de percibir la literatura extranjera y la otredad en general. En este fondo la figura del traductor cobra características que no siempre coinciden con los criterios que hoy tenemos de la buena traducción, o sea, el modelo está sujeto a cambios. El traductor pasa a cumplir el papel de escritor, de creador de literatura nacional. Estos fenómenos están en estrecha relación con la recepción de Cervantes y Shakespeare que obedecerá a las características mencionadas. Como veremos, existen diferencias en la recepción en Bulgaria de Cervantes y la de Shakespeare

Miguel de Cervantes está presente en Bulgaria ya casi un siglo y medio, principalmente con su obra maestra, *El Quijote*,

aunque no es esta la obra con que Cervantes aparece por primera vez ante el lector búlgaro sino *El licenciado Vidriera*, traducida de la versión francesa de Louis Viardot (El verdadero *Don Quijote* francés es el de Viardot“ escribirá Maurice Bardon a finales del primer tercio del siglo XX), la versión más popular en Europa en aquella época. Dejando aparte algunas interferencias del francés (como el nombre del protagonista), llama la atención el hecho de que el traductor búlgaro intenta interpretar la obra cambiando el título por *El nieto del señor Sancho*, subrayando la relación con Sancho Panza, lo que como mínimo revela un deseo de facilitar la lectura. La misma novela ejemplar es, por lo visto, objeto de particular interés del público lector ya que tiene otras versiones más en que los traductores siguen fielmente la tradición de adaptar bulgariizando primero el nombre del protagonista: Tomás se convierte en Tosho, nombre típico búlgaro, el diminutivo de Todor – Teodoro (Velchev, 1980, p. 191-202). Al mismo tiempo, sin embargo, destaca el deseo de encontrar equivalentes búlgaros de los refranes y dichos españoles que abundan en la novela, una muestra práctica del principio de la equivalencia dinámica de Ch. Taber y E. Nida (Nida, 1968), algo que con seguridad aproxima el trabajo de aquellos traductores incipientes a lo que hoy entendemos por traducción.

Poco después de la liberación de Bulgaria del yugo turco aparece la primera y bastante completa versión del Quijote que da pie a la primera reseña de la traducción que no está firmada pero hay mucho fundamento en la suposición de que su autor es Ivan Vazov, el patriarca de la literatura búlgara. Entre otras observaciones leemos: “Traducir *Don Quijote* a su lengua materna significa regalar la joya más preciosa a la literatura nacional”. Dejando de lado la alta valoración de la obra, el autor de la reseña tiene la conciencia de que la traducción es imprescindible para las letras de un pueblo a las cuales se incorpora como obra de pleno valor. Al mismo tiempo

reprocha al traductor el no haber escrito un prólogo, el haberse permitido adaptar y cortar el texto y no señalar la edición original subrayando que la comparación con la versión francesa va en detrimento de la búlgara. Es decir, el autor defiende la inviolabilidad del original y la autoridad del escritor ya que “no es posible que un simple traductor dé su veredicto sobre un genio” y que “no es capaz de decidir qué es bueno y qué es malo, qué es lo que hay que conservar y qué es lo que hay que echar” (Velchev, 1980). O sea, Ivan Vazov, el supuesto y casi seguro autor de la reseña, entra en clara contradicción con el escritor y traductor francés Florián quien en su prefacio a la traducción francesa de *Don Quijote* subraya que la traducción más agradable es la más fiel y que en el *Quijote* hay muchos rasgos de mal gusto que pueden ser eliminados por lo cual no duda en cortar la obra, e.d., los traductores franceses del siglo 18 trabajaban con la idea de mejorar un original no perfecto, acomodándolo al buen gusto, el ideal estético del clasicismo. Así y todo, Vazov reconoce que el estilo de la traducción es “bastante fluido, algo raro por nuestros lares”.

La divulgación posterior de la novela de Cervantes debe mucho a la tradición búlgara de elaborar con fines didácticos antologías en que son incluidos algunos episodios del *Quijote*. Siguen otras traducciones, ninguna del español, lengua más que rara a finales del siglo 19, pero que muestran el interés creciente de los lectores por Cervantes, todavía más conocido por sus *Novelas Ejemplares*. Sea como sea, hasta los años 40 del siglo 20 el *Quijote* es reeditado varias veces, siempre en versiones abreviadas, adaptadas para niños, contadas. Y a pesar de que no podamos hablar de traducción propiamente dicha, estas experiencias son valiosas para la recepción de Cervantes. Se da un fenómeno, característico también de la divulgación de otros autores, Shakespeare en primer lugar: las traducciones hechas por escritores, poetas y publicistas-

traductores. Tal es la traducción de Dimitar Podvarzachov, considerada un logro indiscutible, a pesar de que fuera hecha del ruso omitiendo el prólogo de Cervantes y los versos en el texto. Hasta tal punto ha avanzado la recepción del Quijote que un lingüista como el catedrático Stefan Mladenov publica todavía en 1927 un artículo, titulado “Las traducciones búlgaras de Don Quijote” enfocando el tema con un criterio científico, haciendo, por lo visto, una lectura paralela de original y traducciones para concluir que la misma lengua literaria búlgara sigue bastante alejada de la rica lengua española del siglo XVIII y más aun del brillante lenguaje y estilo narrativo de Cervantes. Lo que no le impide constatar el avance que en medio siglo ha logrado la lengua literaria búlgara. (Velchev, 1980)

La primera verdadera traducción del *Quijote*, hecha del original español, es la de Petar y Todor Neicovi, padre e hijo, entre 1947-1949, que incluye todos los versos, traducidos del ruso por un poeta, Henry Levenson, un reconocimiento del axioma de que la poesía se ha de traducir por poetas. Esta traducción es reeditada varias veces en forma abreviada en la serie “Biblioteca del estudiante” hasta que en 1970 Todor Neicov, el hijo, hace una nueva traducción completa y distinta de la primera, la que hasta hoy día se considera como versión oficial del Quijote y que cumple con todos los requisitos de la noción de traducción: hecha del original por un traductor profesional que ha logrado transmitir con éxito las particularidades del original.

El caso de Shakespeare no es idéntico. En Bulgaria el nombre de Shakespeare aparece mucho más tarde que en los demás países europeos por las razones históricas ya mencionadas, pero a la vez antecede a Cervantes. Hay bastante indicios de que fuera conocido antes de que vieran luz las primeras traducciones: aparece mencionado en algunos artículos periodísticos. Podemos concluir que el incipiente

lector salta etapas en la recepción de la obra del autor –conoce su nombre antes de haber conocido la propia obra.

La información acerca de las primeras traducciones de Shakespeare es escasísima, se trata de manifestaciones más bien esporádicas. Más conocidas, sin embargo, son las puestas en escena de las piezas teatrales del autor. Este hecho no es nada sorprendente ya que en una época en que el cine aun no existía, la forma más directa de llegar a un público, parte del cual era analfabeta, no podía ser otra que el arte visual y auditivo en que el mensaje llega directamente al espectador, en el lenguaje que él entiende, lo que nos hace pensar que muchas veces se recurría a una adaptación considerable – esta hipótesis parece confirmada con la brillante descripción de la puesta en escena de un melodrama, muy popular en la Bulgaria del siglo 19, *La muy sufrida Genoveva* – así titula el traductor el cuento para niños *Genoveva de Brabante* del autor alemán Christoph von Schmid, basado en una leyenda, una historia trágica presentada de forma cómica, que ocupa un lugar central en la primera novela búlgara *Bajo el yugo* de Iván Vazov, el patriarca de las letras búlgaras.

Se supone que la primera traducción conservada de un drama shakesperiano es *Julio César*, hecha directamente del inglés – algo difícil de concebir en la época – por Iván Slaveikov (graduado del prestigioso Robert College de Estambul, lo que explica el excelente dominio del idioma), hijo del gran poeta renacentista Petko Slaveikov, publicada en papel, como libro, en 1882. Lo interesante es que en el prólogo el traductor explica que ha hecho tres veces la traducción pero aun si la hiciera diez veces, igual le sería imposible presentar la viveza del original y la fuerza expresiva, típicas de Shakespeare (Shurbanov, 2000). Este prólogo es uno de los primeros intentos de un traductor del siglo XIX de hacer crítica literaria abordando a la vez la problemática de la traducción, un enfoque que lo aproxima a los grandes traductores de Europa

Occidental e ingleses, más que nada. Otra paradoja: como ya fue mencionado, Bulgaria no vivió la época del clasicismo y del buen gusto francés que imponía una tergiversación horrible de obras originales que no obedecían a sus cánones. Tal fue precisamente el caso de Shakespeare cuyo pensamiento progresista chocaba hasta tal punto que incluso Voltaire lo llamó "bárbaro saltimbanqui" (Steiner, 1975, p.418). Las tergiversaciones de los traductores neoclásicos llegaron a cambiar hasta la estructura, la composición y el argumento de sus tragedias. En cambio, la obra de aquel primer traductor búlgaro revela la conciencia de un nuevo concepto de la traducción, mucho más moderno y cercano a los criterios de hoy, con el respeto correspondiente con que trata al autor.

No obstante, podríamos considerarlo como una feliz excepción ya que las traducciones de Shakespeare que siguen, se emplazan en la tradición de re-traducir, de pasar por una lengua intermediaria, en primer lugar del ruso, cosa fácil de explicar conociendo la proximidad entre ambas lenguas más el hecho de que muchos jóvenes búlgaros habían estudiado en Rusia. Hasta finales del siglo XIX son traducidas 15 piezas más de Shakespeare, algunas – como *Rey Lear*, *Romeo y Julieta*, *Macbeth* – tuvieron más de una traducción, *El mercader de Venecia* – 3, lo que, como mínimo, revela un deseo de lecturas paralelas.

Así, poco a poco, el concepto de traducción va evolucionando: aparecen versiones de las tragedias hechas ya no en prosa sino en verso – estamos en el último decenio del siglo XIX; en un lapso muy breve los traductores han madurado para la idea de que no es posible conocer a Shakespeare privándolo de la fuerza poética de sus dramas.

En este período que se prolonga hasta inicios del siglo 20, en Bulgaria se da el fenómeno que mencionamos en relación con Cervantes – una ola de traducciones hechas por algunos de los grandes escritores de la época, hoy clásicos. Es un fenó-

meno de doble faz ya que no siempre los grandes escritores son también grandes traductores puesto que suelen poner el sello de su personalidad sobre la del autor de la obra original, les falta precisión, por decirlo de otra manera, les falta profesionalidad.

Apenas en 1925 aparece la primera traducción de *Hamlet* que se puede calificar de competente y de pleno valor estético, hecha por Gueo Milev, poeta expresionista y crítico literario, erudito, cosmopolita, un hombre que se ha adelantado muchísimo con respecto a sus contemporáneos. Su destino recuerda el de muchos poetas progresistas búlgaros: en abril del mismo año de la publicación de *Hamlet*, 1925, año nefasto para los intelectuales búlgaros, Gueo Miles es asesinado (según los rumores quemado vivo) en la Dirección Central de la Policía. No obstante, su labor orientada a divulgar las obras más modernas de la literatura mundial a través de la traducción es inapreciable.

En los primeros decenios del siglo XX se perfila también un problema que persiste hasta hoy día a pesar de los grandes avances en la teoría y la práctica de la traducción: se trata de la propensión de presentar obras clásicas contadas y no traducidas con el fin de hacerlas más accesibles para los jóvenes. Lo que destaca en este caso es el aporte personal y muchas veces subjetivo del traductor-coautor. Dejando aparte las objeciones que podrían formularse, este hecho es una prueba de que todavía empíricamente los traductores han llegado a la idea de que su labor no se distingue de la del autor y tienen todo el derecho de ampliar o reducir y manipular el texto – muestra de un romanticismo literario en tierras búlgaras.

De todos modos se puede decir que hasta los años 60 del siglo 20 cuando uno de los más grandes poetas contemporáneos búlgaros, Valery Petrov, se dedica a traducir la obra dramática completa de Shakespeare, ha sido superada toda una etapa de búsqueda, de experimentos hasta con el

concepto de traducción, materializada en las múltiples versiones de la dramaturgia shakesperiana. El espacio y el objetivo de este trabajo no permiten mencionar a otros excelentes traductores de Shakespeare que dieron un aporte considerable a la recepción del genio. Tampoco entraré en el análisis de las versiones del último gran traductor, el poeta Valery Petrov cuyo método creativo ofrece excelentes versiones de lo más característico de Shakespeare: las rimas, los juegos de palabras, el alegre ánimo renacentista, los detalles psicológicos en la descripción de los protagonistas. Así, debido a las circunstancias históricas, Bulgaria emprende la tarea de traducir Shakespeare mucho más tarde que sus vecinos pero supera a todos por el número y la diversidad de las traducciones (Shurbanov, 2000, p. 35). Sin olvidar que en Europa Shakespeare fue desdeñado durante casi todo el siglo XVIII, y que casi hasta el XIX no se vio la dimensión profunda del Quijote, considerado largo tiempo como una obra cómica y nada más.

Un ejemplo curioso de cómo la traducción puede formar imágenes. A pesar de todas las obvias deficiencias, estas primeras traducciones establecen un canon a partir del cual hasta el aspecto físico de los protagonistas quedará fuera de cualquier duda: en el imaginario del colectivo de lectores búlgaros Don Quijote será siempre alto y magro, Hamlet, delgado y melancólico. En el caso del Quijote lógicamente esta imagen ha venido formándose a lo largo de los siglos a través de las ilustraciones que acompañaban las distintas ediciones de las obras – mencionaré solamente las de Gustave Doré – los dos volúmenes publicados por las ediciones Hachette en 1855 contienen 377 dibujos. En su viaje por España con el gran conocedor del país Charles Davillier, igual que en sus charlas con el traductor al francés, Louis Viardot, Doré logra formarse una idea bastante verídica de cómo es concebido Don Quijote por los mismos españoles y transmitir

esta imagen a los lectores franceses. No cabe duda de que esta edición fue conocida en Bulgaria aunque en círculos muy restringidos de la gente culta. Mucho mayor impacto en tiempos ya relativamente recientes tuvieron las pinturas y esculturas de grandes artistas como Dalí o Picasso igual que el arte más popular – el cine. En Bulgaria no fueron conocidas versiones cinematográficas del Quijote aunque las hubo, y en cantidad: francesa, británica – *El hombre de La Mancha (Man of La Mancha)* con Peter O’Toole y Sophia Loren-, igual que otra, española. Ninguna de ellas pudo influir sobre la imaginación del espectador, lo que sí logró la exitosa versión musical de la TV búlgara del año 1968 *El hombre de La Mancha* con la brillante participación de Kosta Tzonev, excelente actor que hasta físicamente confirmó la imagen ya existente del Caballero de la Triste Figura. Todo ello ha ayudado a tener una idea muy clara sobre el aspecto físico del protagonista de la obra de Cervantes, así como de su escudero Sancho Panza, y hasta del propio Cervantes.

En cambio, Hamlet tuvo una suerte bien distinta a lo cual contribuyeron sin duda los actores que desempeñaron este papel – para los espectadores búlgaros Hamlet tiene el físico del gran actor soviético Inokentii Smoktunovski en la película de 1964 (por ser el cine el arte más accesible y también por ser la versión cinematográfica soviética la única conocida en aquel momento), algo más, dicen que en Inglaterra su retrato está entre los 10 retratos de los mejores Hamlets en el cine mundial.

En su ensayo *El Caballero de la triste figura* Miguel de Unamuno se dice asombrado de que Shakespeare, tal vez por falta de imaginación, no vea bien la imagen de Hamlet y exclama: “¿Quién podría imaginarse o pintar a Hamlet grueso?” La verdad es que el original dice textualmente: “Queen Gertrude: He’s fat, and scant of breath.” Las dos versiones búlgaras más conocidas y reconocidas, obras de dos poetas y

escritores, siguen la tradición: "Tan acalorado está y sofocado..." (Gueo Milev). "Está todo en sudor y sofocado..." (Valeri Petrov). Ambos traductores, con una distancia de más de medio siglo, han preferido no perturbar al lector cambiando la imagen establecida.

¿Cómo explicar entonces esta consecuente desviación del original? Según el traductor y crítico búlgaro Ventseslav Konstantinov, la causa radica en la interpretación inicialmente errónea del lingüista Augusto Guillermo Shlegel cuya traducción es considerada perfecta, congenial, ejemplar para todos los traductores de *Hamlet*. En realidad Shlegel impone su interpretación según la cual Hamlet no puede ser no atractivo así como no puede ser gordo. Otra paradoja: Goethe insiste en que hay que seguir textualmente a Shakespeare: el actor en el teatro de Weimar tiene que ser gordo. La verdad es que en Bulgaria también se hizo este experimento, además con un actor de mucho talento y muy amado por el público, Rusi Chánév. El resultado, sin embargo, fue negativo. Y esta es una prueba más de que el traductor no solo traduce – lleva las palabras de una lengua a otra- sino que interpreta en sentido filosófico, reescribe, se convierte en autor (Konstantinov, 2004). Su interpretación, no obstante, no es definitiva, cambia según el momento histórico y según el público y en ella precisamente está la maestría del traductor: la historia de la recepción a veces confirma las palabras de Borges de que "El original no es fiel a la traducción".

Así podemos concluir que no hay textos definitivos, y que a lo largo del tiempo, junto con la aparición de nuevas versiones de las obras de Cervantes y Shakespeare, el concepto de traducción ha ido evolucionando para desembocar hoy en un cuerpo de versiones que infunde respeto y enriquece la literatura nacional.

BIBLIOGRAFÍA

Borges, J.L. *Obras completas*, I tomo, Barcelona, Emecé Editores, 1996.

Borges, J.L.: 'Las Versiones Homéricas', in: *Obras completas*, I tomo, Barcelona, Emecé Editores, 1996.

Borges, J.L. *Otras inquisiciones*, Alianza Editorial, 2002.
Konstantinov: Константинов, В., „Преводът и границите на интерпретацията”, в: Електронно списание.

LiterNet, 30.10.2004, No 10 (59).

Lekov: Леков, Д. „Преводът в живота и творческия свят на българина през Възраждането”, в: *Преводът и българската култура*, Народна култура, С., 1981, с.45- 48.

Nida, E.A. y Taber C.R. *La traducción. Teoría y práctica*, Ediciones Cristiandad, 1986.

Shurbanov: Шурбанов, А., Филипов, В. „Уилям Шекспир” в: *Преводна рецепция на европейска литература в България. Английска литература*, С., 2000.

Steiner, G. *Después de Babel*, México, Fondo de cultura económica, 1975, p. 418.

Velchev: Велчев, П. „Българските преводи на Сервантес”, в: *Изкуството на превода*, No4, С., Народна култура, 1980, с. 191-202.

Vrina-Nikolov: Врина-Николов, М. *Отвъд пределите на превода*, С., Колибри, 2004, с. 207-249.

LA SAPIENCIA POLÍTICA EN CERVANTES Y SHAKESPEARE

JUAN ENRIQUE FISCHER
Universidad del Norte, Paraguay



Importa evocar este aniversario desde la perspectiva de la cultura latinoamericana. Una cultura, que llega a la madurez de su identidad propia, valorando la riqueza de sus tres grandes componentes: el europeo, el indígena y el africano. Que asume la diversidad cultural como fuente de creación. Y que valora cuanto se nutre del aporte de otras culturas. Tales los casos de estos dos genios, que, maestros supremos en sus respectivos universos culturales, el de la cultura de lengua inglesa y el de la cultura hispánica, alcanzan hoy impresionante trascendencia en nuestro propio horizonte cultural.

Por lo pronto Miguel de Cervantes, es incuestionablemente medular a nuestra propia cultura. Presencia esencial, sino determinante. Lo es por su manejo magistral e inspirador de esa vertiente fundamental que es la lengua española. Lo es por la afinidad con nuestro temperamento colectivo que refleja y se expande en cierta filosofía de vida de nuestra propia gente. Y lo es por la gravitación contemporánea que ha alcanzado y alcanza su obra sobre los más representativos novelistas latinoamericanos, los cuales lo reconocen como su guía.

De William Shakespeare, impresionan tanto el conocimiento como la valoración de su obra en nuestro continente. Por el nivel de universalidad alcanzado por la presencia de su obra, por el reconocimiento de valores que se le tributa y se comparte, más allá de las diferencias de lengua y cultura y por la persistencia de todo ello en el tiempo. Marcando la trascendencia que a través de los siglos alcanzaba Shakespeare en nuestro propio continente, a principios del siglo XX surgió una obra vertebral para la orientación del pensamiento latinoamericano. El escritor uruguayo, José Enrique Rodó, para significar el sentido de su mensaje central escogió para su obra directamente al nombre de 'Ariel', tomado del personaje de la tragicomedia *La tempestad* de Shakespeare.

Recogen aquí mismo y en nuestra época contemporánea esa fuerza de inspiración, creaciones recientes como la obra del escritor e intelectual francés Alain Saint-Saëns, *Romeo y Julieta en el marzo paraguayo*, que conjuga una transposición de la emblemática relación amorosa de dos jóvenes con acontecimientos históricos contemporáneos de hondo dramatismo, sobre la base del paralelo con la célebre tragedia de William Shakespeare.

SIMILITUD Y DIVERSIDAD DE AMBAS TRAYECTORIAS

Cada uno es maestro magnánimo en el universo de su lengua y su cultura. Pertenecen a dos sociedades y dos naciones cuyas monarquías en ese siglo XVI están enfrentadas, rivalizan y se disputan la primacía del poder internacional. La Inglaterra de la reina Isabel I frente a la España de Felipe II y su Invencible Armada, a la cual Inglaterra terminará por aniquilar en 1588. Antagonizan por demás a España e Inglaterra los conflictos de creencias religiosas que sustentan disputas sangrientas, entre-

cruzadas con las impugnaciones a la legitimidad del poder monárquico de ambas coronas en disputas dinásticas que arriesgan constantemente alterar el equilibrio de poder continental.

Diferentes fueron sus trayectorias individuales. Cervantes es un soldado, orgulloso de su propia herida en la batalla de Lepanto, más tarde cautivo de piratas, rescatado, luego frustrado como emigrante a nuestro continente, al cual nunca logró llegar. De Shakespeare, se sabe que tuvo una vida dedicada al teatro, como autor, como empresario y como actor.

SU ORIGINALIDAD PROPIA EN LA DIVERSIDAD DE SUS GÉNEROS LITERARIOS

Con el Teatro shakespeariano llega a su culminación la expresión dramática de un género milenario. Para la puesta en escena la creación de sus personajes, y el vibrante planteamiento de sus dramas el genio Shakespeare se vale en toda su extensión de una inteligencia penetrante, capaz de comprender la psicología de cada uno de nosotros. Shakespeare concibe al mundo como un gran teatro. El teatro es la transposición del escenario del ser humano, con sus ambiciones, sus pasiones malignas y sus errores, con sus aciertos y sus virtudes. Así lo expresa en *As you like it*: '*All the world's a stage, and all the men and women merely players. They have their exits and their entrances; And one man in his time plays many parts*' - (Acto III, Escena I).

Cervantes con su novela *Don Quijote de la Mancha* es el gran creador de la novela moderna por no decir contemporánea Su magnánimo talento radica:

- en la creación del relato en secuencias con una historia y una idea central en progresión a través del tiempo.
- En su creación de personajes. Cada uno de ellos habla

en su lenguaje propio. El lenguaje de don Quijote difiere del de Sancho del mismo modo que el escritor particulariza el lenguaje del campesino, del letrado, de los granujas en un mundo muy real.

- Una novela que se construye sabiendo mirar la misma realidad desde distintos ángulos y según vivencia, recurriendo para su trama a la diversidad de los géneros literarios de la época.

El impacto del talento de Cervantes alcanza a penetrar otras culturas: William Faulkner, narrador excepcional, probablemente el más grande novelista norteamericano, también ha reconocido la influencia del *Quijote* en sus charlas en la Universidad de Virginia.

LA PROXIMIDAD DE VISIÓN POLÍTICA Y FILOSÓFICA DE CERVANTES Y SHAKESPEARE

Desde puntos de partida distantes, Shakespeare y Cervantes sobresalen como dos grandes impulsores de una concepción filosófica común, sustentada en una similar visión humanista. En esencia, lo medular de esa visión común radica en ubicar al ser humano en el centro del universo. Y sin renegar de Dios, deja atrás diez siglos de concepción religiosa teocrática dominante en toda la edad media. En las obras de uno y otro está planteada la cuestión del hombre frente a su destino, dotado de libre albedrío para enfrentar la adversidad y decidir entre el bien y el mal, dotado de la conciencia que le advierte sobre sus límites de su condición humana, y también sobre la suerte de su semejantes. Con su aspiración a la Justicia en el mundo terrenal.

Una visión que emerge, revoluciona y se expande en el Renacimiento. Lo notable es que esa visión común que inspira la obra de uno y otro genio, es tempranamente promovida por

otros pensadores como Erasmo de Rotterdam. Tanto en Cervantes como en Shakespeare no quedará circunscripta a ese periodo histórico. Y por la fuerza de sus respectivas creaciones rebasan su época, se abren paso en el tiempo y con sus respuestas llegan hasta nuestra época, convirtiéndose virtualmente en nuestro contemporáneo, con una fuerza y una vigencia que no han llegado a alcanzar los propios filósofos originarios del pensamiento humanista europeo. Bastará evocar las citas de uno y otro para comprobar su fuerza presente.

Ni Shakespeare ni Cervantes son doctrinarios ni personalidades políticas de la época, pero su profundo sentido de la condición humana, su capacidad de penetración psicológica y la profundidad frente a sus respectivas experiencias vitales los harán traslucir en sus respectivas obras esa visión política y moral que los aproxima espiritualmente.

Tanto Cervantes como Shakespeare traducen una común actitud estoica en su filosofía de la vida. Empiezan por insistir en la importancia del ‘conocerse a si mismo’, el tener sentido pleno de la condición humana, hacer conciencia de sus debilidades y visiones de los vicios, y el cultivar la virtud por encima de los linajes. En la obra de ambos siempre se hace valer la fuerza de su mundo interior.

Uno y otro hacen sobresalir su definición moral ante el hombre en circunstancia de poder. Y en ambos converge la respuesta de sapiencia política contenida a lo largo de todas sus obras mayores. Shakespeare no es un doctrinario ni un predicador. Y como autor guarda prudencia en la manera de expresarse sobre la sociedad en una época en que las oposiciones a la monarquía de Isabel I pueden desembocar hasta en una decapitación. Se expresa en forma indirecta “*Indirections to find directions out*” en su decir. Pero sus grandes obras trágicas, *Macbeth*, *Hamlet*, *Julio César*, *Ricardo III*, hacen sobre-

salir la evidencia de situaciones extremas que son las resultantes del obrar del ser humano y sus falencias. El dilema moral del ser humano que resguardado en un poder absoluto imperante e impune conserva toda su capacidad de elegir entre el bien y el crimen.

Shakespeare es un súbdito leal de la corona británica, pero su obra incuestionablemente desacraliza el poder monárquico. En sus tragedias magnánimas ni predica ni alecciona. Muestra. Destaca. Denuncia. Horroriza pero ilumina. Y exhibe, ahondando psicológicamente, personajes librados a sus propios vicios y a sus propios tormentos de conciencia. La conclusión implícita pero ineludible de todas sus tragedias históricas invita a sostener que si hay expansión de esos vicios en el ámbito del poder recóndito e impune es porque al poder puesto a disposición no se le pone freno. A Shakespeare lo anima un republicanismo inconfeso, no reñido con su devoción a la institución monárquica y a su patria. Lo cierto es que la representación de sus obras forma ciudadanos para que piensen por sí mismos.

De su parte los horrores de la época en que vive Cervantes en la España de Felipe II, sumida en el clima de persecuciones de la Santa Inquisición, no son ajenos a sus propias definiciones sobre la libertad. Aunque intuitivas en su formulación simple son un anticipo inconfundible de la misma idea que echaran al andar los pensadores liberales en el siglo XVIII. Afirma el *Quijote* en el capítulo 22 (1º parte) “*porque me parece duro caso hacer esclavo a los que Dios y naturaleza hizo libre*”. Ecos de Santo Tomás, y también anticipo de Rousseau. Y más adelante cuando reafirma: “*la libertad Sancho, es uno de los mas preciosos dones que a los hombres dieron los cielos. “Por la libertad así como por la honra se puede y se debe aventurar la vida*” (2a. parte, 58).

Cervantes concentra particularmente su decantación de sapiencia política y su definición de valores en los consejos

que Don Quijote le da a Sancho Panza en víspera que este último se convierta insólitamente en el gobernador de la 'Ínsula de Barataria'. Ante todo, le dice Don Quijote, *"has de temer a Dios porque en el temerle está la sabiduría"*. Más que una exhortación a la devoción religiosa es un llamado a la conciencia de la limitación y la falibilidad del ser humano que asume una situación de autoridad. Y por eso, le dice luego: *"Has en poner los ojos en quien eres, procurando conocerte a ti mismo, que es el más difícil conocimiento que pueda imaginarse. Y del conocerte saldrá el no hincharte como la rana que quiso igualarse con el buey"*. A lo cual deben sumarse 1) el cultivo de la modestia cuando luego le aconseja a su escudero: - *"Haz gala, Sancho, de la humildad de tu linaje... Y préciate más de ser humilde virtuoso que pecador soberbio"*.

2) la caracterización de la Virtud: *"La sangre se hereda y la virtud se aquista (se conquista, se adquiere). Y la virtud vale por sí sola lo que la sangre no vale"*. Para Cervantes el honor no es el distintivo de un estamento social sino el premio a la virtud interior: *"La verdadera nobleza consiste en la virtud"*, dirá Dorotea en otro pasaje de la célebre novela.

3) el cultivo de la prudencia política: *"Anda despacio, anda con reposo"*, le sigue recomendando don Quijote a Sancho. Y eso implica discreción: *"pero no hables de manera que parezca que te escuchas a ti mismo, que toda afectación es mala"*. Tal como también sostiene Shakespeare en su obra, en célebre y consagrada formulación a través de uno de sus personajes: *"Es mejor ser rey de tu silencio que esclavo de tus palabras"*.

4) la equidad en las decisiones: *"Cuando pudiere y debiere tener lugar la equidad no cargues todo el rigor de la ley al delincuente, que no es mejor la fama del juez riguroso que la del compasivo"*.

5) el valor de la misericordia: *"Si acaso doblare la vara de la justicia no sea con el peso de la dádiva"*.

Idénticos valores manan de la obra de Shakespeare, quien

se vale de sus personajes en todo su obrar para difundir sus reflexiones filosóficas y sus definiciones morales.

1) sobre el hombre: *“Dueños de sus destinos son los hombres. La culpa, querido Bruto, no está en las estrellas, sino en nuestros vicios”* (Julio César, Acto I, Escena 2). *“Sabemos lo que somos. No lo que podamos ser”*, sostendrá el cauteloso y socrático Hamlet.

2) también la misericordia sobresale en la obra de Shakespeare: *“El perdón cae como lluvia suave desde el cielo a la tierra. Es dos veces bendito; bendice al que lo da y al que lo recibes dos veces bendito; bendice al que lo da y al que lo recibe”*, en un célebre pasaje del *Mercader de Venecia*.

Estoica asimismo es la regla del obrar: *“Esto, por encima de todo, sé franco contigo propio, pues de esto sigue”*.

3) Aún está presente en Shakespeare su elogio de la humildad: *“Yo juro que vale más ser de baja condición y codearse alegremente con gentes humildes, que no encontrarse muy encumbrado, con una resplandeciente pesadumbre y llevar una dorada tristeza”* (King Henry VIII).

En este trasunto de pensamientos de ambos genios emerge un constante moralismo humanístico, y una actitud filosófica marcadamente estoica, a través de obras que por demás denotan vigorosamente la fuerza del mundo interior de uno y otro genio, evidencian en las mismas que, en las condiciones de su época, tanto a Cervantes como a Shakespeare alarman el terror del poder fanatizado por la fe, el crimen instalado en la cúpula, la censura del pensamiento. Los une el horror a la intolerancia ante la cual se rebela el intelecto. Notable es comprobar la vigencia y actualidad de los valores humanistas que uno y otro genio ha logrado sustentar en esas obras. Aún con mayor fuerza y poder de alcance que los doctrinarios originales de humanismo, como el propio Erasmo de Rotterdam, trascendiendo su época con sus talentos creadores, atravesando los siglos y logrando penetrar el mundo interior del hombre contemporáneo por virtud de la capacidad expresiva

e interpretativa de sus creaciones. En ello radican la razón y la fuerza de la presencia de Cervantes como la de Shakespeare, su trascendencia en nuestra propia cultura contemporánea y el lugar protagónico y referencial que alcanzan hoy en la propia cultura de nuestro continente en particular.

KIERKEGAARD LECTOR DEL *QUIJOTE EN EL POSTSCRIPTUM*

MARÍA ELENA MEDINA
Pontificia Universidad Católica, Chile



En el presente trabajo queremos realizar una reflexión sobre la influencia que, tanto el personaje del *Quijote* como la estructura misma de la obra de Cervantes, tienen en la obra kierkegaardiana, en particular, en su libro *Postscriptum no científico y definitivo a Migajas Filosóficas*. Este libro, que hace parte de su obra completa, se publicó en Copenhague el 28 de febrero de 1846, bajo el seudónimo Johannes Climacus. En ese momento, Kierkegaard contaba con 32 años. Sören Kierkegaard nació en Copenhague el 5 de mayo de 1813 y falleció el 11 de noviembre de 1852 a los 42 años. La categoría más importante de su trabajo filosófico es la categoría del *Enkelte* o individuo existente. En su *Diario* el mismo Kierkegaard resalta esta categoría fundamental de su pensamiento en los siguientes términos: “El “ente” es la categoría a través de la cual deben pasar – desde el punto de vista religioso – el tiempo, la historia, la humanidad. Aquel que no cedió y sucumbió en las Termópilas no estaba tan firme como yo lo estoy en este paso: “El ente”.

En efecto, debía él impedir a las hordas que atravesaran el desfiladero; si penetraban, habría perdido. Mi tarea es, por lo

menos a primera vista, mucho más fácil; me expone menos al peligro de ser pisoteado, pues es la de un humilde servidor que trata en lo posible de ayudar a la turba para que atraviese este desfiladero del “Ente”. Sin embargo, si hubiera de pedir un epitafio para mi tumba, solo pediría el de “Ese Ente”, aunque por ahora la categoría no sea comprendida. Más tarde lo será” (1955: 208-209).

Esta categoría es un llamado a su comunidad danesa por un “cristiano militante, y por una Iglesia militante, que esté siempre en camino de búsqueda hacia la verdad, una Iglesia y un cristiano que no renuncie al espíritu de lucha y la actitud vigilante (...) La equivocación de la Iglesia es creer que la verdad es resultado y no búsqueda” (Suances, 1997: 245-246). El individuo existente kierkegaardiano es apasionado y hace su vida a golpes de decisión.

¿Quién es el Kierkegaard lector del *Quijote*? Difícil pregunta y más difícil aún encontrar una formulación posible a esta pregunta. Por una parte, recordemos que Kierkegaard es en su escritura un poeta, como él mismo se define. Así mismo, está influenciado por el romanticismo y en este sentido lo indica Binetti cuando afirma: “Si efectivamente –como lo asegura la mayor parte de las interpretaciones– Kierkegaard “descubrió lo romántico en él mismo” y “se entendió a sí mismo como un joven romántico alemán”, lo hizo en el sentimiento de su soledad y su desgarramiento más radicales. Desde esta profundidad emerge el individuo singular existente como categoría por antonomasia del pensamiento kierkegaardiano, tan romántica como la forma literaria de su filosofía y la presencia continua de lo estético en el devenir existencial. Kierkegaard se definió a sí mismo como un poeta, cuyo ideal subjetivo reproduce el modelo de la obra de arte y cuyo despliegue interior recorre la *bildung* ético-religiosa de los románticos” (Binetti, 2009, 121).

El *Quijote* es, por su parte, leído por Kierkegaard no una sola vez, sino varias, y lo hace, inicialmente, en el contexto de la lectura que realizan los románticos sobre el libro. Podemos mencionar a Tieck, Schelling y los hermanos Schlegel. Los románticos consideran la obra del *Quijote* como una pieza sobresaliente de la literatura romántica, así como el más importante trabajo en el cual se combinan la seriedad y la parodia de manera magistral (Oubiña, 2009, 15). Kierkegaard bebió de los románticos y fue a su vez también él un romántico en un principio, antes de abandonar el romanticismo por considerarlo lejano a la verdadera pasión de la interioridad. Es importante anotar que la lectura directa del *Quijote* realizada por Kierkegaard la hizo con las dos ediciones del libro que tenía en su biblioteca. La primera fue una traducción al danés realizada por Charlotte Dorotea Biehl, y la segunda la versión alemana de Heine.

En este contexto el *Quijote* fue leído y releído por Kierkegaard en varias ocasiones durante su vida. Varias veces acompañó e iluminó el desarrollo de su propia obra; en este sentido, afirma Oubiña que tanto la figura del Quijote como la estructura misma de la obra de Cervantes influyeron y apoyaron las propias formulaciones kierkegaardianas en algunas ocasiones y en particular en el *Postscriptum*. Su aproximación al *Quijote* va gradualmente madurando y ganando en complejidad. Para Kierkegaard, la figura del Quijote es dinámica; cómica en ocasiones, trágica en otras y en ocasiones tragicómica. En ella también vemos cómo nuestro filósofo se refleja en esta figura de la literatura universal, pues descubre la fuerza de un individuo que en medio de su mundo quiere afirmarse pese a la realidad en la que está inmerso. Encontramos entonces un juego de espejos, en el cual el Quijote puede muy bien identificarse con el pensador especulativo que tanto criticó Kierkegaard, como lo ilustra Suances en el

texto que sigue: “Mi postura la he reflejado a través de mi pseudónimo Johannes Climacus. Este se hizo filósofo poniendo en práctica la duda que otros planteaban solo en el plano del pensamiento. Y esto lo llevó a un callejón sin salida. De ahí la soledad de Johannes Climacus. Por eso llegó un momento en que dejó a los filósofos a un lado y siguió su camino; sacó la conclusión de que, en filosofía, dudar es fundamental, pero dudar existencialmente, no especulativamente como los hegelianos, ni metodológicamente como Descartes; dudar como algo vivo. Al tomar ese camino se encontró desasistido de los maestros que él hubiera deseado tener; le acosó un sentimiento precoz de emancipación que le llenó de angustia; ese es el sentido de su duda. En cambio los hegelianos le dieron un sentido especulativo que despacharon con facilidad en sus cátedras. Por eso la duda no les melló el alma sino que la practicaron solo como profesores. Así la figura del profesor se ha hecho cómica como la del Quijote y desposeída de contenido; los profesores son unos eunucos que se adaptan sin carácter a las exigencias del mundo que les rodea” (Suances, 1998, 34).

En otras ocasiones, sin embargo, el Quijote es aquella figura que lucha contra fuerzas inmensas, habitante de un mundo que no puede comprenderlo, en el cual su figura expresa la soledad. En este contexto el mismo Kierkegaard afirma en uno de sus textos: “A los ojos de mis contemporáneos yo estoy luchando como el Quijote. No pueden comprender que lo que hago es seguir el camino del cristianismo. El Quijote aparece aquí como la encarnación de un ideal en lucha con la realidad. Este es precisamente el ideal romántico” (Oubiña, 2009, 24).

Esta lucha kierkegaardiana, sin embargo, está llena de intensidad vital y existencial, de pasión, como lo expresa Larrañeta en el siguiente texto: “Hay quien confunde el estilo

nostálgico de la época con la desesperanza patológica. Se equivoca. Kierkegaard comparte, en sus primeros escritos, todas las aspiraciones de los románticos. Su melancolía, tan cercana a los sentimientos del romanticismo, quiere retratar la intensidad vital y existencial que encierra la aventura interior, muy semejante al entusiasmo suscitado por las hazañas guerreras de los caballeros” (Larrañeta, 2002, 37).

Pero también se puede afirmar que el Quijote emerge como la perfecta encarnación de la ambivalencia de lo cómico en Kierkegaard. Así, según el punto de vista con el cual se enfoque el problema, se podrá ver como en ocasiones el caballero errante representa al profesor especulativo, o en otros momentos representa también la alta comicidad de un individuo verdaderamente religioso, que cifra en lo cómico el incógnito ante el mundo de lo absurdo. Como podemos ver, se presentan aquí la ambigüedad y el juego de espejos que se dan entre la seriedad y la parodia. Este es un movimiento permanente en el *Postscriptum*, y a los ojos de Kierkegaard, un elemento importante a tener en cuenta, y a seguir también en la obra magistral de Cervantes.

Ubiña afirma que, además de las tres referencias que encontramos en el *Postscriptum* hechas por Kierkegaard al *Quijote*, la estructura misma del *Postscriptum* se elabora en una conexión muy cercana con el propio libro de Cervantes. En este contexto, la locura del Quijote se presenta como una comparación o un paralelo para contrastar con aquella locura que es, para Climacus, creer, de manera histórica, en el propio mérito ético. En un principio son tres las referencias a las que vamos a dedicar nuestra atención:

Encontramos la primera referencia en VII 24:

“(…) El fanatismo de la letra, que en verdad era apasionado, ha desaparecido. Su mérito residía en la pasión de la que venía revestido. En otro sentido, era algo más bien cómico.

Y así como la era de la caballería tocó fin con el *Don Quijote* (la concepción cómica es siempre la concluyente), un poeta que perpetuase cómicamente el romanticismo tragicómico de algún desdichado siervo de la palabra, podría dar también por sentado que la teología literal es cosa del pasado. Dondequiera que se halle la pasión, habrá también romanticismo, y aquel que sea flexible y tenga sentido para la pasión, y que no tenga aprendida de memoria la definición de poesía, podrá encontrar en este personaje una encantadora exaltación, así como cuando una doncella enamorada adorna con artísticas grecas el Evangelio en que ha leído la virtud de su enamoramiento, o justo como cuando una doncella enamorada cuenta los caracteres escritos en la carta que su amado le ha enviado – entonces, él también advertirá lo cómico” (*Postscriptum*, 2008, 35, VII- 24).

Como podemos ver, Kierkegaard resalta en su texto la importancia de la pasión en la vida del existente, la pasión e interioridad que mantiene el personaje de Don Quijote. Esa pasión puede ser vista en ocasiones como locura en el personaje del Quijote, locura simbolizada en seguir una idea fija en un mundo que ha renunciado a la fuerza transformadora de la idea. O en palabras de Kierkegaard, cómo ser contemporáneo de Cristo en mundo dominado por la cristiandad. En otras ocasiones, cuando se gira el prisma kierkegaardiano, el Quijote será también un personaje solitario abandonado por los otros en su lucha que precisamente es incomprendida.

En este sentido, Kierkegaard afirma que “cuando un individuo interesado infinita y apasionadamente en su propia felicidad eterna se involucra con la teoría de la iglesia, de suerte que pretenda fundamentar en ella su felicidad eterna, este sujeto deviene cómico. Sería cómico no por su interés infinito y apasionado – en efecto, este es su lado bueno –, sino porque la objetividad es incongruente con su interés (...) El individuo

es trágico en virtud de su pasión y es cómico en tanto que la invierte en una aproximación” (*Postscriptum*, 2008, 43, VII 32).

Esta contradicción consistiría en el intento de querer ligar la felicidad eterna con la imposibilidad de afirmar algo que solo puede ser visto como una aproximación, es decir, el intento de hacer de la infinita pasión una certeza, pues la pasión es siempre una lucha consigo mismo. Don Quijote lucha con molinos de viento, porque ante todo tiene una lucha consigo mismo, esto es, con el ideal que es su razón de ser. En esta lucha, deviene cómico en la medida en la que el objeto de la pasión deviene un objeto aproximativo. En la pasión infinita no puedo exigir certeza (*Postscriptum*, 44, VII 32).

“El cristianismo es espíritu; el espíritu es interioridad; la interioridad es subjetividad; la subjetividad es esencialmente pasión y, en su más alto nivel, es una pasión infinita y personalmente interesada por su propia felicidad eterna” (*Postscriptum*, 2008, 33, VII-21).

Encontramos la segunda referencia en VII, 113, cuando Kierkegaard está haciendo su formulación sobre la subjetividad y el cómo devenir subjetivo y, para ello, utiliza la metáfora de la lámpara maravillosa. Y nos dice:

“En las fábulas y en los cuentos de hadas se habla acerca de una lámpara conocida como la lámpara maravillosa; cuando se la frota, el espíritu aparece. ¡Broma! Pero la libertad es esta lámpara maravillosa. Cuando alguien la frota con pasión ética, Dios se le aparece. Y observa que el espíritu de la lámpara es siervo (así que desea, tú, cuyo espíritu es deseo) pero quien frota la lámpara maravillosa de la libertad conviértese en siervo – el espíritu es el Señor. Este es el comienzo. Veamos ahora si es posible añadirle algo más a lo ético. De modo que la persona que ha decidido dice: “Lo quiero, *pero* también quiero obtener relevancia histórico-universal – *aber* [pero]”. Así que hay un *aber* y el espíritu se desvanece de nuevo, pues no se ha frotado adecuadamente, y el comienzo

no tiene lugar (...) Me inclino a pensar que el verdadero hombre ético a quien esto ocurriese, si hubiese de hablar de ello, adquiriría una humorística semejanza con Don Quijote. Justo como este caballero que, quizá en pago por sus aspiraciones histórico-universales, fue perseguido por un genio maligno que todo le echó a perder, de forma parecida tendría nuestro sujeto que reconocer que le haría falta un genio que practicara con él su juego, aunque inversamente, pues únicamente los maestros de escuela de poco seso, así como también los genios obtusos, se equivocarían al punto de creer que fueron ellos mismos los causantes de esos efectos, y se olvidarían a sí mismos en el pensamiento de sus grandes consecuencias en la historia universal” (*Postscriptum*, 2008, 139, 140, VII – 112, VII – 113).

Se resalta aquí el elemento indispensable en la vida del existente individual, el riesgo, pues en el momento de la decisión, que es lo verdaderamente importante, no hay certezas. Es como navegar en un mar de 70.000 brazas de profundidad. O lanzarse hacia un abismo insondable. La historia universal y la objetividad no responden a la exigencia ética en la cual se agita el individuo enfrentado en total soledad a la decisión.

Kierkegaard asume también en su lectura del *Quijote* el idealismo de su figura, así como la actitud de lucha contra la simplificación de la actualidad. Así mismo, resalta el paralelismo entre el caballero errante y el auténtico cristiano. En dicha interpretación de la figura de Don Quijote, resalta su seriedad en contraste con la otra mirada en la cual el personaje aparece como una *burlesque*, una burla, es decir, un personaje irónico. Es aquí donde se da el encuentro con los románticos al profundizar en el nivel fundamental de la novela. Es decir, su dimensión espiritual en contraste con la superficie burlesca que la novela esboza (Oubiña, 2009, 25).

Encontramos la tercera referencia en VII 163, cuando Kierkegaard nos habla de la locura:

“Don Quijote es el prototipo de la locura subjetiva en que la pasión de la interioridad se aferra a una idea fija particular y finita. Pero cuando la interioridad está ausente aparece la locura imitadora, la que resulta igualmente cómica, y respecto a la cual sería deseable que un psicólogo de esos que construyen imaginariamente, la ilustrara tomando a un montón de filósofos de este género y juntándolos a todos en un sitio. Cuando la locura es un delirio de interioridad, lo trágico y lo cómico consisten en que aquello que infinitamente le interesa al desafortunado, es un detalle fijo que a nadie más le importa. Pero cuando la locura es ausencia de interioridad, la comicidad consiste en que aquello que recita el bienaventurado es la verdad, verdad que concierne a toda la raza humana pero que no tiene la menor influencia sobre el muy honorable recitante. Esta clase de interioridad es más inhumana que cualquier otra. Uno se estremece al mirar a los ojos del primer loco, pues se teme descubrir la profundidad de su frenético estado, pero yo ni siquiera me atrevería a mirar al otro, pues me daría miedo descubrir que sus ojos no eran reales, sino de vidrio, y sus cabellos hechos de paja, en suma, que no se trataba de un hombre, sino de un producto artificial. Si uno llegara a encontrarse con un perturbado mental de esta especie, cuya enfermedad consiste simplemente en que carece de alma, se le escucharía con frío horror”

(Postscriptum, 2008, 198, VII 163).

En este contexto, Kierkegaard relaciona la locura del Quijote con la noción de una idea fija, finita, tal como el cristianismo lo hace, en lugar de hacerlo con la verdad cristiana, la cual exige del creyente elegir la verdad (Oubiña, 2009, 17). Recordemos que, para Kierkegaard, el individuo se convierte en una excepción; en este sentido podemos afirmar que el Quijote es también una excepción, inmerso en su locura, en la obsesión de la idea fija que lo enfebrecer. Atender a ideas, en un mundo donde a nadie le importa morir o vivir por ellas, es

sin duda algo cómico-trágico; pero tanto la figura del Quijote como la del mismo Sören Kierkegaard son tan excepcionales como potentes, pues son realmente atemporales, ya que la búsqueda de una salvación eterna es también una búsqueda atemporal.

Pero hay otra referencia al *Quijote* distinta a las que encontramos en el *Postscriptum*; esta referencia se encuentra en el *Diario Íntimo* y en ella Kierkegaard afirma:

“Es penoso el error de Cervantes al concluir *Don Quijote* de manera que el héroe recobre el juicio, y que muera luego. ¡Pensar que había tenido la excelente idea de hacerlo convertir en pastor de ovejas! Debió terminar entonces. *Don Quijote* no debe “concluir”; debe ser representado en pleno impulso, de modo que permita descubrir una serie sin fin de nuevas ideas fijas. Don Quijote es infinitamente perfectible en su locura, pero lo único imposible para él (por lo demás en cualquier cosa puede convertirse) es precisamente que recobre la razón. Me parece que Cervantes no era lo bastante dialéctico para dar a la obra la conclusión romántica, que no es conclusión” (1955, 187-188).

En este contexto podemos observar que, el análisis que hace Kierkegaard parte de la posición romántica, tanto en el enfoque con el cual dirige su mirada a la obra de Cervantes, como en particular al personaje del Quijote. Una mirada observa al Quijote que sufre por un ideal, y en lo incomprendido que es por los demás. De la misma forma Kierkegaard se compara o se hace como él cuando nos dice que lo que para el mundo danés resulta algo cómico, es, para el mismo Kierkegaard, el verdadero sufrimiento que causa la decisión por lo infinito (Oubiña, 2009, 24).

Kierkegaard resalta también la posibilidad de reescribir el *Quijote*, haciendo énfasis en su nueva relectura, teniendo en cuenta que el punto concreto sería ahora el hecho de que la importancia de la lectura de libros como un complemento de

la vida ha sido transformada más bien en leer lo máximo posible para así poder hacer el mayor número de referencias, o notas a pie de página (Oubiña, 2009, 18).

Pero, en una etapa posterior, el propio Kierkegaard se plantea la posibilidad de reescribir el *Quijote* de una manera filosófico-teológica. Reaparece aquí la idea de repetir el *Quijote* en un sentido kierkegaardiano. Y surge entonces la pregunta: ¿no será la obra de Climacus – el *Postscriptum*–, esta reescritura en la que estaba pensando Kierkegaard? Como bien lo afirma Kierkegaard en su referencia: La concepción cómica es siempre la concluyente. En este contexto, encontramos un paralelo: entre Cervantes, al manifestar su intención de “querer destruir los fundamentos del edificio construido antes por los libros de caballería”, y la intención kierkegaardiana de hacer lo mismo pero ahora con “los libros de la teología especulativa”, es decir, con el hegelianismo. (Oubiña, 2009, 21). Sin duda, hay también en la escritura de los dos autores una permanente presencia de la sátira; pero en una doble faz, en la cual la seriedad no está, obviamente, excluida. La figura del Quijote tanto en la obra de Cervantes como en la obra kierkegaardiana, está llena de ambigüedad y complejidad, tal y como lo es el existente individuo fáctico que camina por nuestro mundo humano.

En nuestro caminar encontramos dos faros que iluminan nuestra búsqueda, y lo hacen en su condición de humoristas, cómicamente; riéndose de sí mismos y con el lector, o del lector, evidenciando la vacuidad del discurso, para, en su lugar, sugerir el camino de la apropiación existencial, el camino de la decisión, evitando caer en la trampa que acosa al individuo existente de quedarse enredados en otro discurso más. Por una parte Kierkegaard con su joroba y sus piernas torcidas que fue el hazmereír de Copenhague y por la otra la figura del caballero errante, montado en su flaco rocín.

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS DE KIERKEGAARD

[póstumo](1955). *Diario íntimo*. (M.A. Bosco, trad.). Buenos Aires: Santiago Rueda.

[1844-1846](2009). *Postscriptum no científico y definitivo a Migajas filosóficas*. (N.

Bravo Jordán, trad.). México, D.F.: Universidad Iberoamericana.

OBRAS SOBRE KIERKEGAARD

Binetti, M.J. (2009). Kierkegaard como romántico. *Revista de Filosofía*, 34(1), 119-137.

Larrañeta, R. (2002). *La lupa de Kierkegaard*. Salamanca: San Esteban

Medina, M.E. (2015) *Autenticidad y resolución de la existencia en Kierkegaard y Heidegger. Un estudio comparativo*. Tesis Doctoral. Pontificia Universidad Católica de Chile.

Oubiña, O. (2009). The valuable contribution of a minor influence. En *Kierkegaard and the renaissance and modern traditions. Vol 5. Literature, drama and music. Tome III*. Ed, John Stuart. Ashgate, Library of congress.

Suances, M.M. (1998). *Soren Kierkegaard. Tomo II: Trayectoria de su pensamiento filosófico*. Cuadernos de la UNED. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.

Suances, M.M. (1997). *Soren Kierkegaard. Tomo I: Vida de un filósofo atormentado*. Cuadernos de la UNED. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.

OBRAS DE MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA

[1605](2004)Cervantes, M. *Don Quijote De la Mancha*. Ed. Cuarto Centenario. Real Academia Española.

PARTE II
CIENCIAS SOCIALES:
HISTORIA,
HISTORIOGRAFÍA,
FILOSOFÍA Y SOCIOLOGÍA



EN BÚSQUEDA DE UN HÉROE: LA
CONSTRUCCIÓN DE LA FIGURA
HEROICA DEL GENERAL JOSÉ E.
DÍAZ (1867-1906)

HÉRIB CABALLERO CAMPOS
Universidad Nacional de Asunción



Este artículo analiza el proceso de entronización como héroe del general José Eduvigis Díaz (1833-1867), quien fuera uno de los jefes más victoriosos del ejército paraguayo durante la Guerra contra la Triple Alianza. Díaz recibió un funeral pletórico en febrero de 1867, siendo ya directamente considerado el héroe paraguayo, posteriormente a la finalización de la Guerra, la misma fue olvidada y sus héroes también. El Paraguay estuvo ocupado por las fuerzas aliadas hasta el 22 de junio de 1876.¹ A fines del siglo XIX comenzó un proceso de recordación y memoria con respecto a la Guerra que fue el momento propicio de reivindicar a los veteranos sobrevivientes, en el marco de dicho proceso se dio la reivindicación de la figura heroica del general Díaz. Si bien la mayoría de los héroes en América Latina surgieron en el proceso de Independencia,² en algunos casos como en Paraguay dicho proceso fue prácticamente incruento, los principales héroes surgieron en las dos guerras internacionales en las que combatió el estado paraguayo.³

Víctor Mínguez afirma que “el concepto moderno del héroe es fruto de la Revolución francesa, de la epopeya napoleónica del romanticismo y del surgimiento de las naciones”.⁴

Es por eso que los procesos de construcción del héroe tuvieron por objetivo afirmar la identidad nacional y reafirmar la cohesión de una nación, como en el caso hispanoamericano. Una de las características principales del héroe es que el mismo “...debe entusiasmar. Por eso no hay que pararse en sutilezas sino subrayar los contrastes maniqueos, tan importantes para el mito heroico. Frente al justiciero se alinean entonces los traidores, los cobardes y los malvados”.⁵

Según Bauzá, la figura heroica fue utilizada a lo largo de la historia con el fin de “... justificar tal o cual dominación territorial, ya para consolidar una estirpe o dinastía determinada. Vemos, en consecuencia, la manipulación político-ideológica a que es sometido el mito con el propósito de justificar determinadas situaciones histórico-políticas”.⁶

Sobre el mismo tema Rodolfo de Roux López, escribió con respecto al origen de los héroes en América Latina, que:

*Las guerras de Independencia se convirtieron así en el momento por antonomasia para la epifanía de los héroes nacionales que, en los campos de batalla, mostraban su temple y cambiaban el curso de la Historia. Puesto que ese panteón fundador debía cumplir un papel ejemplar, unificador y estabilizador, correspondió a los historiadores construir imágenes de héroes que fueran la más pura encarnación del ser colectivo y en quienes residieran los gérmenes del perfeccionamiento social.*⁷

En un interesante artículo Jesús Casquete, analiza la relación entre las religiones políticas y los héroes patrios, sobre estos últimos sostiene que:

...el héroe patrio se mueve más allá de la dicotomía del bien y del mal. Su definición de lo necesario en una determinada situación le impele a comportarse de modo unilateral, extremo y apasionado hasta la brutalidad, no dudando incluso en utilizar a los demás (sus vidas incluidas) como instrumento en aras de la consecución del fin último anhelado, llámese la supervivencia del grupo a quien representa o el mantenimiento de su orden: “lleva a cabo el más alto acto

moral—el sacrificio de su propia persona— con un gesto de crueldad brutal» (Sofstky, 2004:9). El uso de la violencia es un rasgo frecuentemente asociado al heroísmo y desde luego inextricablemente vinculado a un tipo particular del héroe, el revolucionario...⁸

Por su parte la filósofa norteamericana Susan Neiman, afirma que la figura del héroe estuvo muy vinculada a los actos militares.⁹ Es en ese sentido que la figura de José Eduvigis Díaz aparece como el prototipo del héroe paraguayo, pues su vida se extinguirá con el halo de victoria obtenido en Curupayty.

EL PARAGUAY EN TIEMPOS DE GUERRA

A consecuencia de los hechos acaecidos en Uruguay con motivo de la Guerra Civil (1863-1864) que enfrentaba a colorados y blancos, el gobierno paraguayo de algún modo aliado al gobierno blanco, emitió un ultimátum fechado el 30 de agosto de 1864, en el cual advertía al gobierno imperial brasileño que si las tropas de dicho estado invadían el territorio uruguayo, dicho acto sería considerado como casus belli por el gobierno del Paraguay.¹⁰

El Brasil invadió al Uruguay a comienzos de octubre de 1864, la noticia llegó al Paraguay con los buques que arribaron al Puerto de Asunción a comienzos de noviembre de 1864, por lo que el presidente Francisco Solano López ordenó el arresto de un buque brasileño el Marqués de Olinda, con lo que dio cumplimiento a su ultimátum del 30 de agosto.

Luego el ejército paraguayo invadió el Mato Grosso, apoderándose de un importante arsenal,¹¹ y en febrero de 1865 solicitó a la Argentina el permiso para que sus tropas pudiesen pasar por las Misiones rumbo al Uruguay, de modo a cumplir su compromiso de ayudar al pueblo y gobierno uruguayo. Pero el permiso fue denegado, un congreso general reunido en marzo de 1865 declaró la Guerra a la

Argentina y se iniciaron las hostilidades en mayo de ese mismo año. El 1 de mayo de 1865 el Imperio del Brasil, la República Argentina y el Uruguay – ya gobernado por Venancio Flores – suscribieron el Tratado de la Triple Alianza por el cual declaraban la guerra “al gobierno del Paraguay” pero no a su pueblo.¹²

Durante el año 1865 los combates se realizaron fuera del territorio paraguayo, pero sin la necesaria logística las tropas paraguayas repasaron el río Paraná a fines de dicho año y se procedió a realizar la defensa en el sector de la confluencia entre los ríos Paraguay y Paraná.¹³ En dicha zona se libraron una serie de batallas entre abril y septiembre de 1866, hasta que se produjo la victoria de Curupayty a la cual nos referiremos más adelante.

JOSÉ EDUVIGIS DÍAZ

José Eduvigis nació el 17 de octubre de 1833 en Pirayú –ubicado a 50 kilómetros al este de la capital paraguaya –, sus padres fueron don Juan Andrés Díaz Barboza y doña Dolores Vera. Siendo niño quedó huérfano de padre. Asistió a la escuela de su pueblo. A los 19 años ingresó al ejército el 12 de mayo de 1852, en el Cuartel de La Palma, que estaba a cargo del capitán Venancio López, hijo del presidente de la República.¹⁴ Pronto se destacó y recibió los ascensos. Cuando el capitán Hilario Marcó se hizo cargo del batallón de Policía, le acompañó el ya entonces sargento Díaz. Tras una carrera como miembro del Escuadrón de Policía ascendió a oficial en 1860, siendo ascendido a Teniente 2º en 1862. Cuando el teniente coronel Marcó cayó enfermo, el teniente Díaz se hizo cargo de la Policía, siendo ascendido a capitán.¹⁵ Cuando estalló la guerra, el capitán Díaz recibió la orden de conformar e instruir al Batallón 40, que estaba integrado por los miembros de las familias más prestigiosas de la capital. Díaz y su batallón acompa-

ñaron al mariscal López rumbo al frente de guerra, el 8 de abril de 1865.¹⁶

Pese a su importancia como jefe militar, hasta la fecha se publicaron escasos estudios sobre la vida y labor de José Eduvigis Díaz.¹⁷ Durante la guerra José Eduvigis Díaz demostró su temeridad como bien lo señala el historiador paraguayo Ricardo Caballero Aquino, quien menciona que "... a las bombas aliadas él llamaba «bostezo de los negros» y decía que pronto intentaría encender un cigarro con la mecha de una de ellas. En Curupayty se paseó a caballo en medio de la infernal artillería".¹⁸ Díaz demostró en el campo de batalla su "fiereza" e inspiraba a sus soldados con la idea que "sacarían arrastrados de la patria a los aliados y ganarían una victoria decisiva para el Paraguay".¹⁹

El 22 de septiembre de 1866 se libró la batalla de Curupayty, las tropas paraguayas comandadas por el general José Eduvigis Díaz lograron la más resonante victoria del ejército paraguayo durante aquella guerra.²⁰ Los argentinos reconocieron 2050 bajas entre muertos y heridos, los brasileños 1950, pero pudieron llegar a cerca de los 5000.²¹ Afirma Whigham "les tomó varias horas a los aliados calcular la verdadera extensión del desastre. Cuando terminaron de hacerlo, no podían contener su conmoción".²²

Luego de la victoria de Curupayty, se produjo un período de tregua. Aprovechando dicha situación el 26 de enero de 1867 el general José Eduvigis Díaz acompañado de varios de sus ayudantes, salió al medio del río Paraguay en una canoa, según Centurión para "pescar", según otros autores para observar a la flota brasileña que se encontraba apostada en las cercanías,²³ "... una bomba de 150, disparada de uno de los buques que se encontraba próximo, cayó a unos 30 metros de la canoa y explotó de rebote sobre la misma embarcación, hiriendo a dos de los oficiales ayudantes y arrojando a Díaz en la corriente con la pierna dividida en dos. El sargento Cuati

que sentado en la popa gobernaba la canoa, al ver a su padrino en el agua, se largó tras de él, y levantándolo, lo condujo a la playa y de allí a su casa”.²⁴

El general Díaz inmediatamente comunicó al mariscal Francisco Solano López que se encontraba herido en la pierna, y que la misma no revestía gravedad aunque debería amputarse la misma. López ordenó a uno de los mejores médicos militares, el inglés Frederick Skinner, para que proceda a la amputación de la pierna. “El mariscal lo visitaba diariamente, mostrándole todo tipo de consideración y estímulo. Incluso ordenó que se hiciera un ataúd especial para la pierna amputada que fue embalsamada y puesta en la habitación cerca de la cama del general”.²⁵ Pese a los cuidados que se le prodigaron, el 7 de febrero de 1867 recibió los auxilios sacramentales de manos del obispo del Paraguay, monseñor Manuel Antonio Palacios; a las 16:15 se desvaneció y media hora después expiró.²⁶ Se le rindieron los máximos honores, sus restos fueron conducidos a hombro hasta la Iglesia de Humaitá en donde fueron velados por los integrantes del Batallón 40 que él mismo había organizado con lo más selecto de la sociedad asuncena, mientras se aguardaba que el buque *Olimpo* llegase para trasladar sus restos hasta Asunción, en donde se realizaron sus funerales.²⁷

El coronel Juan Crisóstomo Centurión, quien peleó hasta el final de la guerra, en sus memorias relata que la muerte de Díaz dejó desolado a López y al ejército paraguayo:

*Después de la muerte de Díaz, puede decirse que la defensa nacional entró en su período de decadencia. Su nombre sintetizaba el ardor y entusiasmo del ejército por la causa que defendía; una vez desaparecido, sobrevino una especie de abatimiento moral que hacía perder a la lucha el carácter serio e imponente en presencia de un enemigo que hasta entonces no había podido adelantar un paso.*²⁸

LA APOTEOSIS DEL GENERAL

En el libro que se imprimió con motivo de sus honras fúnebres se señalaba que el general José Eduvigis Díaz:

*ha sido herido por el rayo de la guerra, en medio del esplendor de sus triunfos y sus preciosos restos son aquellos que han venido a demandarnos una tumba como toda la recompensa que nos pedía por sus sacrificios inmensos por la Patria.*²⁹

El 8 de febrero zarpó el buque que transportó sus restos rumbo a Asunción “con la bandera a media asta, llevando en la comitiva jefes i oficiales, que formaban parte de la guardia de honor”,³⁰ no pudo ser más a propósito el nombre del buque que transportó los restos del general paraguayo más respetado y valiente, el *Olimpo*. La travesía duró dos días y el 10 de febrero llegó al puerto de Asunción, en cuyo muelle se agolpaba una muchedumbre que había sido avisada por medio del telégrafo del arribo del Olimpo. En la capital se le organizaron “...las más suntuosas exequias fúnebres conocidas hasta entonces después de las del finado Presidente D. Carlos Antonio López; siendo acompañados a su última morada por todo el pueblo en masa de la Capital y sus distritos”.³¹

La crónica de la época destaca que

*... fue conducido el cadáver á la Mayoría de la Plaza de donde principiaron las exequias formando posas hasta la Iglesia Catedral, donde fue recibido por todo el Clero, á cuya cabeza estaba el Vicario General. Mientras se cantó un responso permaneció el cuerpo en el Templo, que estaba preparado y cubierto de negros crespones. Concluidas las ceremonias religiosas se levantó el ataúd para depositarlo en el carro fúnebre, que esperaba en una de las puertas laterales de la Iglesia. Al salir una lluvia de flores cayó sobre nuestro guerrero. Coronas de siempre vivas, de laureles, de rosas y de blancos jazmines y de fraganciosas diamelas se depositaron sobre el carro mortuario que vestido de flores perdió todo el aparato fune-rario y se convirtió en un carro triunfal.*³²

El momento más emotivo fue cuando el cortejo pasó frente a la Estación Central del Ferrocarril que funcionaba como hospital de Sangre los soldados heridos que se encontraban en dicho hospital “...esperaban en formación á su valiente Gefe, á su esforzado General para darle el á Dios postrímero [sic]...”.³³

En el Cementerio de la Recoleta fueron varios los oradores³⁴ que dirigieron unas palabras a la muchedumbre, destacando sus muchas virtudes y la pérdida que representaba para la patria su deceso. El presbítero Policarpo Valdovinos en su alocución manifestó, al dirigirse al general Díaz que “... habéis llevado el sagrado testamento de nuestros ilustres Padres, contándoos entre los MÁRTIRES DE LA PATRIA, antes que ver su ignominia y esclavitud cumpliendo de este modo los deberes de un buen cristiano y celoso ciudadano...”.³⁵ El coronel Venancio López – hermano del mariscal López – manifestó que él fue testigo del “valor heroico” y de la laborsidad del extinto. Por su parte el mayor Gómez fue el primero en expresar que Díaz fue “Héroe de casi todas las más brillantes acciones que se han librado en la presente guerra”. El miembro del gobierno don José Falcón destacó su “intrepidez y heroísmo” señalando que “la historia paraguaya registrará orgullosa en sus anales, con caracteres imperecederos, la memoria de tu pericia militar y méritos personales”.

En ese mismo sentido Gumersindo Benites sostenía que el general Díaz será inmortal pues “la historia ávida le abre sus doradas páginas”. El boliviano Tristán Roca, destacó que si bien Díaz murió en defensa de su bandera “...ha derramado su sangre por la independecia y la libertad, legando su nombre al martirologio americano”.³⁶ De hecho tanto en el folleto que registra las honras fúnebres como en el periódico oficial *El Semanario* se señalaba que la lucha en el Paraguay era por los principios de la libertad y el republicanismo frente a las ideas monárquicas. Por lo tanto se argumentaba que José Eduvigis

Díaz era el heredero de Simón Bolívar y José de San Martín, quienes lucharon por la independencia americana, mientras que Díaz luchó por "... defender su estabilidad", por lo tanto "...reclama un puesto muy distinguido en el catálogo de los héroes de América".³⁷

Desde el gobierno y la prensa vinculada a él se inició una campaña para personificar en José Eduvigis Díaz el heroísmo y la valentía del soldado paraguayo.³⁸ Con motivo del primer aniversario de su fallecimiento el periódico *Cabichui* le dedicó un suelto para recordar "este triste aniversario"; al mencionar sus virtudes como soldado y como jefe destacaba que Díaz seguía vivo pues "...él no ha muerto, se ha inmortalizado! Es un héroe, y la muerte es la vida de los héroes!".³⁹

En la medida que la guerra iba transcurriendo el estado paraguayo fue quedando sin recursos por lo tanto los recursos debían ser canalizados hacia la defensa nacional, por lo que se dejaron de publicar los periódicos. En enero de 1869, Asunción fue ocupada por las tropas de la Alianza, que saquearon edificios públicos y casas particulares. Mientras el mariscal López organizaba un último ejército en las Cordilleras. De los saqueos no se salvaron ni las tumbas, la tumba del general Díaz fue una de las pocas que no fue profanada, tal vez expresión de respeto a un jefe militar por parte de sus enemigos.⁴⁰ Pero si bien su tumba no fue profanada, tras el final de la guerra con las tropas aliadas ocupando el país y el gobierno de los enemigos de López y su régimen, la guerra fue olvidada y por lo tanto también la memoria de Díaz y de todos los miles que perecieron en aquel lustro fatídico.

EN BUSCA DEL HÉROE

La campaña de reivindicación se inició a fines del siglo XIX, cuando se produjeron una serie de hechos que reflejaban un cambio de actitud con respecto a la Guerra, y se inicia el

proceso de memoria. Al respecto señala el historiador francés Luc Capdevila que “en los años de la década de 1890 aparecen en efecto como un momento de reconstrucción identitaria de la cual, la recuperación de una memoria heroica del conflicto fue una de las principales manifestaciones”.⁴¹ Muchos de los que hicieron esta tarea se encontraban viviendo en Buenos Aires, y los mismos pretendían “...dotar a sus compatriotas de referencias estimulantes que provocaran el orgullo nacional”.⁴² Esta reivindicación se acrecentó con la publicación de la memoria de dos jefes importantes, Juan Crisóstomo Centurión e Isidoro Resquín, y luego consiguió que se instalara el debate para otorgar una pensión a los veteranos de la Guerra. Dicha ley fue promulgada en 1899. Pero la reivindicación no solo se realizó a nivel de la elite, sino que también

*por abajo, se daba al interior de vecinos, bloques populares que operaban al margen de los gobiernos de la época. Estos grupos emprendieron proyectos locales que buscaban honrar la memoria de los caídos en combate por medio de pequeños austeros, pero destacables homenajes a la figura de José Eduvigis Díaz, el general victorioso de Curupayty que gozaba de indiscutible buena reputación.*⁴³

En la campaña reivindicatoria apareció con fuerza la figura de Díaz como héroe, como ejemplo el periódico asunceno más prestigioso de la época *La Democracia*, publicó en forma de folletín la obra sobre las honras fúnebres al general Díaz.⁴⁴ El principal reivindicador fue Juan Silvano Godoy o Godoi como el mismo escribía, quien nació en Asunción en 1850, realizó sus estudios secundarios en el colegio Jesuítico de Santa Fe y siguió la carrera de Derecho en la Universidad de Buenos Aires. En 1869 regresó al Paraguay en donde fue “... uno de los fundadores del Gran Club del Pueblo, primera agrupación partidaria de la posguerra, con Facundo Machaín, los hermanos José Segundo y Juan José Decoud. Electo convencional por el distrito de la Catedral, integró la comisión redactora del proyecto constitucional”.⁴⁵

Godoy fue considerado como “el más prominente intelectual en la posguerra de la Triple Alianza”⁴⁶ y fue uno de los exponentes de la “ideología de la regeneración” junto a los hermanos José Segundo y Diógenes Decoud, que “...consideraban necesario refundar la nacionalidad paraguaya en base a los principios de la civilización y hacer tabla rasa con el pasado de barbarie, con la patria bastarda de los tiranos”.⁴⁷ Dicha influencia fue más que significativa apenas concluida la Guerra, cuando el Gobierno Provisorio estableció como Feriado Nacional el 25 de mayo –Día de la Independencia Argentina– argumentando que “... solo los intereses criminales y egoístas del Dictador Francia y sus sucesores privaron al pueblo paraguayo de la participación en la grande lucha que dio por resultado la emancipación é independencia de las colonias americanas”.⁴⁸

Los regeneracionistas basaban sus principios en la “...interpretación liberal y mitrista de la historia. Este fenómeno debe contextualizar en el marco general de la fuerte influencia sociopolítica, económica y cultural ejercida por Argentina durante la Posguerra”.⁴⁹ Tanto los hermanos Decoud y Godoy buscaron con su obra historiográfica “... explicar las razones de la desgracia paraguaya y contribuir a su redención”.⁵⁰

Sostiene el historiador uruguayo Tomás Sansón Corbo que Godoy estaba inspirado por Carlyle,

*... el héroe de Godoy no es el Mariscal López sino el General Díaz, patriota ejemplar a quien dedicó el primer ensayo. La trama mixtura el devenir bélico con las peripecias vitales de Díaz y López; mezcla de crónica fáctica y retrato psicológico en el que se desmenuzan la crueldad del presidente y la probidad de su general.*⁵¹

Godoy se encontraba exiliado en Buenos Aires, luego de haber participado en el complot que acabó con la vida del presidente de la República Juan Bautista Gill en abril de 1877. En la capital argentina logró acumular una considerable fortuna. Su obra más importante fue *Monografías Históricas*,

publicadas en Buenos Aires en 1893 y en el Paraguay la obra fue divulgada en carácter de suelto por el periódico *El Pueblo* vocero del entonces opositor Partido Liberal,⁵² lo que le permitió que la reivindicación de la figura heroica del General Díaz tuviera una mayor difusión entre la elite política, cultural y comercial de la época.

En sus *Monografías Históricas*, Godoy pretendía demostrar que el único héroe fue el general José Eduvigis Díaz, idea que le fue reclamada por Silvano Mosqueira en una conferencia dictada en Buenos Aires.⁵³ Mosqueira afirmaba que Díaz no fue el único héroe, pero sí “... el más afortunado, el que naciendo con una estrella privilegiada, tuvo a su cargo la realización de acciones memorables que dejaron un campo de luz inextinguible en los anales bélicos de nuestra patria”.⁵⁴ Godoy no utiliza fuentes para la redacción de sus *Monografías Históricas*, recurriendo a las memorias y los testimonios de protagonistas.

Para Godoy la muerte de Díaz marcó la debacle del ejército paraguayo, pues era el único que “poseía la autoridad para corregir ó variar una orden equívoca del mariscal López”, era indudable que para el autor, Díaz había sido el más glorioso y destacado general paraguayo y que por lo tanto:

*Es evidente que con la desaparición del ínclito soldado la guerra se achicó, se oscureció, decayó i perdió bajo su punto de mira científico lo que tenía de serio i respetable. Ya no le acompañaron á López sino entidad sujetivas, valiente si se quiere personalmente; pero suficientemente ignorantes i sin iniciativa, que nunca debieran pasar de su papel secundario í físico.*⁵⁵

En un siguiente libro publicado en 1897, titulado *Últimas Operaciones de guerra del general José Eduvigis Díaz*, Godoy dedicó la obra a la juventud paraguaya, fechando la dedicatoria el 22 de septiembre de 1896, en el trigésimo aniversario de la victoria de Curupayty, afirmando que:

A esta nueva generación –cuyos honestos i nobles corazones son

*capaces de escuchar i apasionarse del grito que, ha un cuarto de siglo, se alza de ultratumba de la cripta de los héroes, pidiéndoles busquen un ideal en el mantenimiento immaculado del estirpe de sus antepasados— dedica cariñosamente estas páginas.*⁵⁶

Las *Últimas Operaciones...* incluía una explicación, en la cual Godoy aclaraba que en su anterior obra él publicó que Díaz fue a pescar cerca de la flota brasileña, pero en este libro él explicaría con fundamentos cuáles eran los planes que tenía el malogrado general de modo a señalar que él mismo fue a observar el movimiento de la flota cuando su canoa recibió aquel disparo que le resultara fatal. En esta obra se incluyen varias referencias a la mitología así como el Sueño de Escipión, y referencias a Aníbal Barca y otros guerreros de la Antigüedad con el fin de demostrar la grandiosidad de Díaz, incluyendo además un horóscopo que pretende señalar que el destino fatídico era inevitable.⁵⁷

Frente a las críticas Godoy respondió “¿Qué el sentimiento nacional del Paraguay estaba equivocado? ¿Qué era un pueblo fanatizado? Nada nos importa. Por el contrario— más grande se nos presenta entonces su gigantesco pasado, con sus sombras, sus yerros í oscuridades!”.⁵⁸

Como representante de esa “gigantesco pasado”, Godoy consideraba que el general Díaz era el único que poseía los méritos para “exhibirse sobre el tumultuoso escenario del presente siglo, é inscribir su nombre al lado de los héroes de verdad en la epopeya del mundo”.⁵⁹

ACCIONES PARA CONMEMORAR

La labor reivindicativa impulsada por Godoy no solo encontró un eco favorable en el pueblo que recordaba con estima al general Díaz, sino que la intelectualidad paraguaya surgida entre los primeros egresados del Colegio y la Universidad Nacional, institucionalizaron su accionar. En mayo de 1895,

trece jóvenes fundaron el Instituto Paraguayo, que “... nucleó pronto a todo el mundo intelectual de entonces [...] dio apreciable impulso a la vida literaria y artística”.⁶⁰ La labor en torno a la reivindicación del patriotismo realizada por los miembros del Instituto Paraguayo era reconocida por la opinión pública paraguaya, en el periódico *La Democracia* en un suelto dedicado al Instituto se mencionaba que desde su fundación “... son tan patrióticos los propósitos que nutren su programa que se ha impuesto á la consideración de todo el país y alrededor de su bandera se han congregado todos los elementos de valía con que cuenta el gremio ilustrado del Paraguay”. Subrayaba que el Instituto Paraguayo “... antes que una institución de otro carácter es una institución esencialmente patriótica [...] le hemos visto figurar siempre gallardamente en todos los torneos del patriotismo”.⁶¹

El Instituto Paraguayo desde su fundación comenzó con la organización de procesiones cívicas en homenaje al día de la Independencia y desde 1900 en homenaje a la victoria de Curupayty y al jefe del ejército paraguayo en dicha batalla el general José Eduvigis Díaz. La labor del Instituto Paraguayo fue clave para el reconocimiento a Díaz, pues en el año que fue fundada dicha asociación cultura, en la prensa se reflejaba que la conmemoración del 20 de septiembre organizada por la Colectividad Italiana era celebrada frente a ningún tipo de actividad conmemorativa de la batalla de Curupayty que se recordaba el 22 de septiembre.⁶² La memoria de Díaz iba cobrando cada vez más reconocimiento social, con motivo del aniversario de su natalicio, los maestros de las escuelas de La Recoleta y La Trinidad – distritos cercanos a Asunción – hicieron un homenaje ante la tumba de Díaz en el cementerio de la Recoleta, con alocuciones y el depósito de una ofrenda floral, gesto al que se unió *La Democracia*, que envió “sobre la tumba del general Díaz nuestro sentimiento de veneración”.⁶³ El 22 de septiembre de 1899, José L. Páez publicó una nota

recordando un aniversario de la batalla de Curupayty, la más resonante victoria del ejército paraguayo y obviamente señalaba que en dicha batalla, Díaz “inmortalizó su nombre”. Concluía la nota expresando que el Paraguay había sido consagrado “con la sangre de sus hijos” y que estaba confiado en que “...festejará sus glorias y cantará la epopeya paraguaya”.⁶⁴

Para festejar dichas glorias se constituyó en el local del Instituto Paraguayo una Unión Patriótica, el 2 de septiembre de 1900 cuyo objetivo era el de “... levantar el espíritu nacional celebrando las glorias y los héroes del Paraguay”, la Comisión Directiva estuvo conformada por Emiliano González Navero, como Presidente, Manuel Domínguez como Vicepresidente, Belisario Rivarola como Secretario, Gabriel Valdovinos como Tesorero, Ricardo Brugada , y como vocales Cecilio Báez, doctor Hermenegildo Roa, Fulgencio r. moreno, Gerónimo Zubizarreta e Ignacio A. Pane.⁶⁵ Entre los fundadores estuvieron también Félix Paiva, Eugenio Campos, Juan O’Leary, Gerónimo Soler, Cleto de J. Sánchez entre otros.⁶⁶

Inmediatamente se pusieron en actividad, el presidente del Instituto Paraguayo Cleto de J. Sánchez remitió sendas notas a las diversas organizaciones sociales y a los medios de prensa para que apoyen la visita a la tumba del general José E. Díaz el 22 de septiembre de 1900, pues el Instituto Paraguayo había decidido “...en virtud de disposiciones adoptadas antes de ahora en el sentido de celebrar los aniversarios gloriosos de la historia patria”. Así mismo solicitaban que se incluyan artículos históricos sobre la batalla de Curupayty y de ser posible el “busto de su intrépido héroe en hojas sueltas de manera á perpetuar el recuerdo de esta demostración”.⁶⁷

La Marcha Cívica implicaba un desfile que sería encabezado por un coche del Servicio de tranvías en el cual irían los veteranos sobrevivientes de aquella batalla acompañados de los familiares del general José E. Díaz, luego seguido por las

autoridades nacionales, del instituto Paraguayo, del Colegio y Universidad Nacional y otras instituciones tanto públicas como privadas. El carro que condujo a los veteranos tenía un cartel con la inscripción ¡Gloria al heroísmo!⁶⁸

Los medios de prensa publicaron aquel 22 de septiembre la imagen del general Díaz, incluyeron poesías, crónicas y artículos referentes a la batalla de Curupayty, en cuanto a la marcha hasta la tumba la misma se hizo pese a la llovizna que no impidió la presencia de una gran cantidad de personas estimándose en cerca de 5000 los asistentes. Participaron tanto colegios públicos como privados, al igual que representantes del gobierno y de organizaciones sociales. Frente a la tumba de Díaz se entonó el Himno Nacional y dieron sendos discursos Manuel Domínguez y Carlos L. Isasi.⁶⁹ Con dicho acto público concluía el proceso de reivindicación y reconocimiento público al general José Eduvigis Díaz como el héroe representativo de los que pelearon durante la Guerra contra la Triple Alianza. A partir de 1900 cada año se repetía el 22 de septiembre la peregrinación cívica hasta la tumba del general victorioso de Curupayty.

UN HOMENAJE REPRIMIDO

La recordación de la victoria de Curupayty y de la figura del general Díaz se mantuvo cada año el 22 de septiembre y se fue extendiendo a otras poblaciones del país,⁷⁰ o la organización de los homenajes fue variando.⁷¹

En 1906, El Centro Estudiantil organizó la Peregrinación ante la tumba del general José E. Díaz. Desde 1904 gobernaba el Paraguay el Partido Liberal. Desde 1905 era Presidente Provisorio el doctor Cecilio Báez, quien fue uno de los referentes del denominado antilopizmo. El jefe de Policía Elías García, dio el permiso pero recordó a los organizadores que la Policía intervendría en los casos en que se produzcan “gritos

hostiles contra personas, partidos políticos ó instituciones legalmente reconocidas; los discursos de carácter subversivo ú ofensivos á los países extranjeros y todo cuanto implique algún motivo para la alteración del orden”.⁷²

La peregrinación salió desde la Plaza Independencia de Asunción y se dirigió al cementerio de La Recoleta en las afueras de la ciudad. Tal fue la magnitud de las personas que asistieron, que la tarima dispuesta frente a la tumba del Gral. Díaz fue trasladada frente al camposanto. Allí hicieron uso de palabra Ricardo Torres, presidente del Centro Estudiantil, Juan E. O’Leary reivindicador de la figura histórica del Mariscal López, Hipólito Núñez en representación del ejército, Isidro Ramírez en representación del Centro de Estudiantes de Derecho, Saturnino Zayas por la Liga Paraguaya de Fútbol y finalmente Ignacio A. Pane en representación del club Gral. Díaz.

Cuando se encontraba el joven Pane haciendo uso de palabra, comenzó a hacer disquisiciones sobre las diferentes opiniones sobre la guerra. Entonces el capitán Manuel J. Duarte gritó tres veces ¡Muera López!, lo que provocó una reacción del público asistente. El jefe de Policía echó de la tarima al orador y el Escuadrón de Seguridad con los sables desenvainados avanzó contra la multitud que entró en un momento de pánico produciéndose corridas y caídas por doquier. Resultaron heridos algunos jóvenes y la represión no alcanzó mayores proporciones gracias a la intervención de los oficiales del ejército que apaciguaron los ánimos. El Jefe de Policía, Elías García, suspendió el acto.⁷³ El Diario calificó lo acontecido como una escena Salvaje, en la cual “El escuadrón de policía cargó con las armas desnudas sobre un montón de mujeres y de adolescentes, hiriendo y lastimando á varios. Algunos distinguidos jefes y oficiales del ejército se interpusieron á tiempo evitando quizá mayores desgracias”.⁷⁴

Con la represión ordenada por el comandante García

concluyó la celebración del 40° Aniversario de la victoria de Curupayty, dicha acción demuestra la polarización existente entonces en la sociedad paraguaya en cuanto a la recordación de la Guerra y sus protagonistas. Dicha represión fue parte de la reacción de los denominados antilopiztas ante el avance reivindicador que utilizó la figura del general Díaz como exponente de la heroicidad a fines del siglo XIX, movimiento que fue utilizado por los lopiztas para ir paulatinamente instalando la figura del mariscal Francisco Solano López como el Héroe principal de dicho conflicto.

CONCLUSIÓN

La labor reivindicatoria de la figura heroica del general José Eduvigis Díaz, fue realizada por los intelectuales paraguayos a través de obras editadas y la difusión de las mismas a través de los periódicos. Dicha labor fue decisiva para conseguir que la opinión pública paraguaya a fines del siglo XIX, asumiese la heroicidad del general José Eduvigis Díaz y a través de su figura se representen a todos aquellos que lucharon por el país durante la Guerra contra la Triple Alianza.

La utilización de la figura más victoriosa de la Guerra no fue una decisión fruto del azar, existía la necesidad de superar la vergüenza de la derrota y era necesario rescatar una figura prominente que no estuviese involucrada en los Procesos de San Fernando de 1868, en los cuáles varios miembros de la élite política y económica paraguaya fueron arrestados y torturados por traición a la patria – incluso la familia del mariscal Francisco Solano López – y que haya logrado el respeto tanto de los lopiztas y los antilopiztas.

Es por eso que la figura de José Eduvigis Díaz logró defensores en ambos sectores de la sociedad paraguaya – lopiztas y antilopiztas – y el estudio sobre vida y su participación en la guerra permitió una mayor discusión sobre lo que fue la

guerra y sus implicancias en la sociedad paraguaya. Díaz reunía los requisitos de la heroicidad durante el siglo XIX, murió por su patria⁷⁵ y fue un general victorioso, sus contemporáneos lo reconocieron como tal en el momento de sus funerales, reconocimiento que luego fue rescatado como un ejercicio de memoria por parte de los intelectuales paraguayos que lo colocaron como el héroe nacional, necesario para acrecentar la identidad de un pueblo derrotado que pretendía construir un mejor futuro para sus habitantes.



Figura 1. Busto del general José E. Díaz publicado en El Pueblo, 22-09-1900



Figura 2. Busto del General Díaz publicado por *La Patria*. 22-09-1900.



1. Hérib Caballero Campos, *El país ocupado*. Asunción: Editorial el Lector, 2013, pp. 92-94.
2. Rodolfo de Roux López, “La insolente Longevidad del héroe patrio”, *Caravelle*, N° 72, (Toulouse, 1999) p. 36.
3. Paraguay participó en las dos guerras más sangrientas, durante la Guerra contra la Triple Alianza (1864-1870) y la Guerra del Chaco (1932-1935).
4. Víctor Mínguez, “Héroes clásicos y Reyes Héroes en el Antiguo régimen” en Manuel Chust y Víctor Mínguez (eds). *La construcción del héroe en España y México (1789- 1847)*. Valencia: Universitat de Valencia, 2003.p. 51.
5. Roux López, op.cit, p. 37.
6. Hugo F. Bauzá, *El mito del héroe. Morfología y*

- semántica de la figura heroica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007, pp. 4-5.
7. Roux López, op.cit., p. 34.
 8. Jesús Casquete, “Religiones Políticas y Héroes Patrios”, *Papers: Revista de Sociología*, 84 (Barcelona, 2007), p. 133.
 9. Susan Neiman. “Los héroes provocan nuestro entusiasmo”. *Humboldt*, Munich:Goethe Institut, 2010.p .64.
 10. Efraím Cardozo, *Historia del Paraguay Independiente*. Asunción, 1964, p.160.
 11. Thomas Whigham, *La guerra de la Triple Alianza, Causas e inicios del mayor conflicto bélico de América del Sur*. Asunción: Editorial Taurus, 2010.Vol. I, pp. 209- 235.
 12. Cardozo, op. cit, p. 175.
 13. Whigham, op.cit., pp. 442-445.
 14. República del Paraguay. Rasgos Viográficos[sic]. *Honores Fúnebres y Discursos Pronunciados sobre la tumba del General ciudadano José Díaz*. Humaitá: Imprenta del Ejército. 1867, p. 3.
 15. *Ibíd*em, p. 5.
 16. *Ibíd*em, p. 6.
 17. Su más importante biografía la escribió hace más de cincuenta años el destacado historiador paraguayo Julio César Chaves, *El General Díaz, biografía del vencedor de Curupayty*. Buenos Aires: Editorial Nizza. 1957 así mismo Pedro P. Medina, escribió la *Estampa del guerrero, “Gral. José Díaz” (De Romero cué a Curupayty)*, Asunción: EMASA, 1962. p. 47, siendo su primer reivindicador Juan Silvano Godoi, cuya obra analizaremos en el presente artículo.
 18. Ricardo Caballero Aquino, Prólogo a la obra de

- Juan Crisóstomo Centurión. *Memorias o Reminiscencias Históricas sobre la Guerra del Paraguay*. Asunción: El Lector, 1987, Tomo I, p.21.
19. Thomas Whigham. *La Guerra de la Triple Alianza. El triunfo de la violencia, el fracaso de la paz*. Asunción: Editorial Taurus, 2011, vol. II, p. 264.
 20. *Ibídem*, pp. 189-205.
 21. Hugo Mendoza. *Curupayty*. Asunción: El Lector. 2013. p. 83.
 22. Whigham, op. cit., Vol. II, p. 205.
 23. *Ibídem*, p.264.
 24. Juan Crisóstomo Centurión. *Memorias o Reminiscencias Históricas sobre la Guerra del Paraguay*. Tomo II, Asunción: El Lector, 1987, T. II, p. 243.
 25. Whigham, op. cit., Vol. II, pp. 264-265.
 26. *Ibídem*, p. 265.
 27. Centurión, op. cit., p. 244.
 28. *Ibídem* p. 245.
 29. República del Paraguay, op cit., p.I.
 30. Godoi. Monografías históricas. p. 103.
 31. Centurión, Juan Crisóstomo. *Memorias o Reminiscencias Históricas sobre la Guerra del Paraguay*. Tomo II, Asunción: El Lector, 1987, tomo II, p. 244.
 32. República del Paraguay, op cit., ,pp. 23-24.
 33. *Ibídem*.
 34. En total se registran 19 discursos, siendo el primero el del Vicepresidente de la República don Francisco Sánchez, seguido por el del Canciller José Berges y otros distinguidos miembros de la elite política y cultural asuncena de la época.
 35. *Ibídem*. p. 26.
 36. *Ibídem*, p. 36.

37. Ibídem, p. 2.
38. Whigham, Thomas. *La Guerra de la Triple Alianza. El triunfo de la violencia, el fracaso de la paz*. Vol. II, Asunción, Editorial Taurus. 2011, p. 265.
39. *Cabichui*. Paso Pucú: 10 de febrero de 1868.
40. Juan Silvano Godoi. *Monografías Históricas*, Buenos Aires: Felix Lajouane Editor, 1893, pp. 105.
41. Luc Capdevila. *Una Guerra total: Paraguay, 1864-1870. Ensayo de Historia del Tiempo Presente*. Buenos Aires: SB, 2010, p. 182.
42. Ibídem, p. 182.
43. Carlos Gómez Florentín. *Los Veteranos*. Asunción: El Lector, 2013, p. 36.
44. *La Democracia*. Asunción: 10 de julio de 1892 hasta el 1 de agosto de 1892.
45. Carlos Zubizarreta. *Cien vidas paraguayas*. Buenos Aires: Ediciones Nizza. 1961, p. 137.
46. Andrew Nickson. *Historical Dictionary of Paraguay*. Metuchen & London: The Scarecrow Press. 1993, p. 257.
47. Tomás Sansón Corbo, Tomás. “Los prenovocentistas. Juan Silvano Godoy y José Segundo Decoud: discursos históricos en el Paraguay posbélico”, en Liliana Brezzo y Ma. Gabriela Micheletti (Comp.), *Actas de la IV Jornada de avances de investigación en Historia Argentina: fuentes, métodos y problemas*, Rosario: Pontificia Universidad Católica de Argentina - Instituto de Estudios Históricos, Económicos, Sociales e Internacionales (IDEHESI-CONICET), 2012.
48. Paraguay. *Registro Oficial de 1869/1870*. Asunción: 1870, p. 83.
49. Ibídem, p. 6.
50. Sansón Corbo, Tomás. “Caracteres originales de la

- protohistoriografía paraguaya (1870-1900)”.
[mimeo], Montevideo: 2012.
51. Sansón Corbo, op cit., p. 7.
 52. *El Pueblo*, Asunción: 6 de marzo de 1894 y días siguientes.
 53. Mosqueira, Silvano. *General José Eduvigis Díaz*. Buenos Aires: Centro Paraguayo, 1900, p. II.
Mosqueira afirmó “no soy de los que piensan que el general José Eduvigis Díaz fue el único héroe y el único prócer de la Nación Paraguaya, como paradójicamente afirma un paraguayo distinguido, á quien casi un cuarto de siglo de ausencia forzada de la patria, no ha tenido el poder de apagar ni debilitar el fuego de sus sentimientos patrióticos”.
 54. *Ibíd*em, p. 12
 55. Godoy, *Monografías...*, p. 106.
 56. Juan Silvano Godoy. *Últimas operaciones de guerra del general José Eduvigis Díaz, vencedor de Curupaiti[sic]; su horóscopo*. Buenos Aires: Editor F. Lajouane, 1897, p. 9.
 57. *Ibíd*em, p. 126.
 58. *Ibíd*em, p. 178.
 59. *Ibíd*em, p. 177.
 60. Rafael E. Velázquez. *Breve Historia de la Cultura en el Paraguay*. Asunción: Edición del Autor, 1980, pp. 198-199.
 61. *La Democracia*. Asunción: 10 de marzo de 1904.
 62. *La Democracia*. Asunción: 20 de septiembre de 1895.
 63. *La Democracia*. Asunción: 17 de octubre de 1898.
 64. José L. Páez, “1866Curupayty1899”, *La Democracia*. Asunción: 22 de septiembre de 1899.
 65. *La Democracia*. Asunción: 3 de septiembre de 1900.
 66. De dicha Unión Patriótica participaron 3 futuros Presidentes de la República, y un Vicepresidente de

- la República al igual que varios de ellos ejercerían como diplomáticos y parlamentarios en diferentes periodos, y pertenecían a las dos agrupaciones políticas existentes entonces en el Paraguay el Partido Colorado y el Partido Liberal.
67. Cleto J de Sánchez al Director de La Democracia. Asunción, 6 de septiembre de 1900. Reproducido en *La Democracia*. Asunción: 8 de septiembre de 1900.
 68. *La Democracia*. Asunción: 18 de septiembre de 1900.
 69. *La Democracia*. Asunción: 24 de septiembre de 1900.
 70. En 1902 la Comisión Pro-héroes de Pilar organizó un acto en el cementerio de dicha ciudad ubicada al sur del Paraguay. *La Democracia*. Asunción: 23 de septiembre de 1902.
 71. En 1903 la peregrinación a la tumba fue organizada por las Escuelas de la Capital a iniciativa del maestro Enrique L. Pinho. *La Democracia*: Asunción: 23 de septiembre de 1903.
 72. Elías García a Ricardo Torres reproducido en *El Diario*. Asunción: 21 de septiembre de 1906.
 73. *El Diario*. Asunción: 24 de septiembre de 1906.
 74. *Ibidem*.
 75. P. Contamine. “Mourir pour la patrie”. en Pierre Nora (ed.) en *Les Lieux de mémoire*, Paris: Gallimard, 1986, Part. II. pp. 1673-1698.

TENSIONES Y DISPUTAS EN LA
HISTOGRAFÍA CRÍTICA: LA
MODERNIDAD DE FONTANA
FRENTE A LA POSMODERNIDAD
DE FOUCAULT

CLAUDIO JOSÉ FUENTES ARMADANS
Universidad del Norte, Paraguay



INTRODUCCIÓN: UNA HISTORIOGRAFÍA
CRÍTICA

La historia es un campo de estudio de ciencias sociales y de humanidades que abarcan varias temáticas y también distintos abordajes. Podemos resumir que hay una tensión principal entre un abordaje de características conservadoras, tendiente a justificar desde la historia el sistema social vigente; y otro crítico que tiende a desamar y desarticular los esquemas y discursos del *statu quo*. Sería razonable entonces pensar que dentro de cada teoría existe consenso sobre los postulados, métodos, temáticas, etc.; sin embargo, no es así, y este pequeño trabajo de investigación tiene como objetivo mostrar las tensiones vigentes y en disputa dentro de la teoría crítica.

Para ello, recurrimos a autores contemporáneos importantes dentro de los paradigmas en disputa dentro de la teoría crítica: al catalán Josep Fontana (1931...), marxista cuya obra de historia social tiene un fuerte alcance en España y en América Latina, representando a la modernidad; y el francés Michel

Foucault (1926-1984), cuya obra de historia de las mentalidades tiene un alcance global, representando a la posmodernidad.

Ya en 1971, Michel Foucault había debatido en la televisión holandesa con Noam Chomsky, quizás uno de los eventos más importantes del pensamiento humano televisado; y en donde el autor francés defendía que el cambio de paradigmas era necesario para realizar una auténtica crítica al sistema de dominación vigente, frente a un Chomsky que defendía a capa y espada el cambio revolucionario *per se*. Analizaremos las disputas en torno a las acusaciones que realiza Fontana en contra de la corriente que representa Foucault, así como también la defensa planteada a través de diversos autores que utilizan el paradigma foucaultiano en sus investigaciones.

SIMILITUDES ENTRE LOS ABORDAJES DE FONTANA Y DE FOUCAULT

Teniendo en cuenta las categorías construidas a partir de Caballero Merlo (2011), podemos decir que ambos autores comparten una similitud fundamental: pertenecen al abordaje crítico. Tanto para Foucault como para Fontana, la sociedad vive bajo diversas formas de control y dominio: para Foucault son las tecnologías del poder-saber; y para Fontana el capitalismo. Dichos abordajes tienen en común la crítica no solo al sistema social del orden capitalista, sino también a la forma de escritura de la historia. Estos autores en ese sentido son externalistas, ya que abordan las diversas problemáticas históricas dentro de los contextos en los cuales estas surgen como temas de investigación; ambos son críticos de la historiografía de orden liberal, tendiente a justificar el *statu quo*. Ambos abordajes teóricos son discontinuistas, ya que son críticos con las escuelas lineales o continuistas de la historia que pretenden reducir lo histórico a la simple acumulación de etapas o de conocimientos, por un lado, y por otro lado

tampoco consideran que la historia es un progresivo avance. Y, por último, consideran a las desigualdades sociales como eje originador de gran parte de las injusticias sociales; aunque es en este último punto donde más insiste Fontana en los elementos económicos de las relaciones sociales de subordinación entre clases, mientras que Foucault hace hincapié en su teoría del poder del discurso.

DISCREPANCIAS: MODERNIDAD VS. POSMODERNIDAD

Las discrepancias teóricas en el abordaje crítico comienzan desde las bases de las temáticas propuestas como temas de investigación: mientras que Foucault investigaba principalmente sobre cuestiones relacionadas a la construcción de discursos y su relación o uso como dispositivos de saber-poder; Fontana investiga cuestiones ligadas a condiciones materiales económicas, desde una perspectiva marxista, y sus repercusiones sociales en primer lugar, y culturales en segundo término.

Esta diferencia de objeto de estudio, sumado a la visión macro-histórica marxista -a pesar de ser un autor que, a diferencia de Foucault, fue testigo de la caída del muro de Berlín- hacen que para Fontana sea más importante la búsqueda de la construcción de una sociedad que supere el paradigma capitalista vigente. Para Foucault, también es importante esta superación, pero para ello se requiere una crítica de las estructuras del conocimiento ligadas al poder: el poder no es solo económico, de una clase sobre otra, sino también es ante todo simbólicamente construido.

Esta es la principal diferencia de abordaje teórico entre ambos autores, a pesar de que son críticos del capitalismo y de sus dispositivos: mientras que un moderno Josep Fontana apela al marxismo de tendencia más clásica; el posmoderno

Michel Foucault apela al estudio del saber discursivo, y a desentrañar las instituciones que reproducen el sistema cultural vigente.

Tabla comparativa: Fontana vs. Foucault	
Josep Fontana (1914-) Cataluña	Michel Foucault (1926-1984) Francia
Similitudes en sus abordajes teóricos críticos: Totalitarismo - Disciplina - Desigualdad Social	
Diferencias en sus abordajes teóricos críticos: Totalitarismo y Disciplina	
Modernidad: El hombre sujeto y objeto de conocimiento, que le de sentido a la historia.	Postmodernidad: Superación de la idea del hombre, no existe un sujeto de la historia.
Macro-historia: Holística	Micro-historia: Fragmentaria

Tabla comparativa: Fontana vs. Foucault. Cuadro elaborado por el autor basándose en categorías de Caballero Merlo (2011)

CRÍTICA DE FONTANA A FOUCAULT

En su libro *La historia de los hombres: el siglo XX*, Josep Fontana (2002) realiza una historia de las diferentes corrientes historiográficas que surgieron durante el periodo mencionado en el título de la obra. En dicha obra, Fontana plantea una revisión académica reformista de la historiografía de carácter muy ambiciosa, realizar “...un análisis crítico de las corrientes historiográficas actuales, con algunas propuestas para la reconstrucción de una nueva historia económica y social adecuada a las exigencias y necesidades de nuestro tiempo.” (Fontana, 2002, p. 7)

En el capítulo denominado “El giro cultural”, realiza una serie de críticas a la nueva corriente francesa - *Nouvelle Histoire* - que se dedicó a cuestionar a la *Escuela de los Annales*, y cuya víctima principal es Michel Foucault, de quien sostiene que:

... Michel Foucault ... teorizaba sobre las ciencias humanas y sobre la historia, o mejor, sobre la inutilidad del saber

menor de los historiadores -por los cuales, dirá Pierre Norá, sentía un desprecio que nunca pudo disimular-, que elaboraban un discurso falsificador, que inventaban evolución y continuidad sobre la base de las discontinuidades de la realidad, y que nos ofrecían una narración construida de acuerdo con su contexto cultural y con intereses, como si fuese un relato verdadero de lo que aconteció en el pasado. (Fontana, 2002, p. 121)

Por lo que se puede deducir, Fontana sostiene que su conflicto con Foucault es una pelea entre campos de conocimiento, donde ve al autor francés más como un intruso en el medio historiográfico que como un colega -de hecho, lo considera a Foucault como un filósofo, exclusivamente- podríamos decir que es un celo académico.¹ Entre otras cuestiones, y tras la precedente introducción que realiza Fontana de Foucault, critica su producción historiográfica desde los siguientes argumentos:

- Ser un autor de moda, debido al ambiente de revuelta del mayo francés de 1968. (Fontana, 2002, p. 121) Sosteniendo al respecto que *“Es evidente que Foucault planteó, aunque fuera confusamente -a veces de forma tramposa-, problemas importantes, lo que permite explicar su repercusión universal”*. (Fontana, 2002, p. 122)

- Ser funcional a la derecha y al *status quo* académico, mencionando su admisión en College de France. (Fontana, 2002, p. 121), aunque reconoce que *“Esto no significa, sin embargo, que Foucault fuese un instrumento consciente del sistema...”* atribuyendo esto *“...a la confusa evolución de sus ideas políticas...”* (Fontana, 2002, p. 122)²

- *“...alejaba a los intelectuales críticos de cuestiones como la economía y los desviaba hacia el terreno de la filosofía...”* (Fontana, 2002, p. 121)³

- *“...hacía unas teorizaciones expresadas en lenguajes codifi-*

cados y con un vocabulario esotérico, apto solamente para los iniciados".(Fontana, 2002, pp. 121-122)

- Sobre su metodología de investigación histórica sostiene que: *"...sus propuestas metodológicas eran difícilmente aplicables a la práctica en la forma en que aparecían formuladas, y sus intentos personales de escribir historia eran inaceptables, basados como estaban en un conocimiento sesgado y escaso de fuentes,⁴ agravado por el uso de citas textuales adulteradas y por la formulación de afirmaciones con una vaguedad que impedía someterlas a crítica"*. (Fontana, 2002, p. 122)

Cita al historiador Willie Thompson, quien sostiene que *"...la reputación de Foucault debe probablemente más a su energía estilística que al valor intrínseco de sus conceptos o sus teorías"*. (Fontana, 2002, p. 122)

- Provocó una generación de historiadores que *"... aceptaron el despedazamiento de la historia..."* (Fontana, 2002, p. 123) entre los que cita a Jacques Le Goff, Pierre Norá y Roger Chartier entre otros.

Finalmente, en un ataque en contra de la historia de las mentalidades y concluyendo los aportes del *"giro cultural"* en el campo de la historia, Fontana sostiene que son cuestiones más del uso lingüístico que de aportes materiales para nuevos estudios críticos sociales:

Con harta frecuencia se puede observar que la teorización sobre el discurso y sobre las representaciones no hace más que examinar viejos problemas, ampliamente explorados previamente, repitiendo observaciones que ya habían sido hechas o que son obvias, con un vocabulario nuevo -con Hayden White, Foucault, Ricoeur y el padre Michel de Certeau como proveedores e léxico- y una nueva retórica, con todo lo cual se crea en los lectores desprevenidos la ilusión de una novedad interesante... (Fontana, 2002, p. 140)

Sobre los temas *"ampliamente explorados"*, Fontana no cita a Foucault en su obra *Introducción al estudio de la historia* (1999) -

de uso universitario muy extendida en España y América Latina- en los capítulos que comparten temáticas ampliamente estudiadas por el autor francés como el rol de la escuela, la cárcel y la fábrica en la disciplina de la clase obrera o un capítulo entero dedicado a la violencia y al poder, menos aún en el capítulo de género y cuando se trata de la sexualidad. Con todo eso, ambos autores desde diversos paradigmas -modernidad y posmodernidad- se dedican a denunciar estos mecanismos de sujeción y dominación social.

LA DEFENSA DEL PARADIGMA DE FOUCAULT

Como Foucault está muerto, y la disputa realizada por Fontana es posterior a su deceso, no pudo defenderse de dicho ataque, por más de que ambos autores hayan sido contemporáneos. Recurrimos entonces a una serie de autores entre historiadores y sociólogos que defienden el abordaje historiográfico del autor francés, y sobre todo desde la perspectiva del estudio realizado sobre el poder.

En primer lugar, Peter Burke, quien en su *Historia y teoría social* pretende realizar la conciliación de ambas disciplinas humanas y eliminar las disputas entre sociólogos e historiadores respectivamente. Burke describe la utilidad del abordaje de Foucault en los análisis discursivos:

... parte del espacio intelectual de las mentalidades y las ideologías y ha sido el uso habitual en los últimos veinte años, poco más o menos, es el de «discurso», que traslada la atención de los pensamientos a los medios en que estos se expresan: habla, imágenes o texto. ...el término recién se difundió a través de las disciplinas cuando Foucault comenzó a utilizarlo. En su *Arqueología del saber* (1969), Foucault introdujo la palabra «discurso» (*discours*) como parte de su doble crítica de lo que consideraba las ilusiones de la «verdad» y el «individuo». ...A su criterio, por el contrario, un discurso es una cons-

trucción colectiva. Un texto debe verse como parte de un sistema o repertorio más amplio de textos a los que remite de manera consciente o inconsciente. (Burke, 2007, p. 146)

Mientras que el historiador francés François Dosse,⁵ señala al respecto de la importancia del abordaje historiográfico foucaultiano:

Su crítica radical de toda temporalidad continuista, de toda absolutización y naturalización de los valores, permitió centrar el interés en las censuras propias del espacio discursivo entre epistemes separadas por líneas de falla que ya no permiten reconstruir falsas constancias o permanencias ilusorias... (Dosse, 2003, p. 154)

La historiadora Susana Raquel Barbosa escribe sobre la importancia de los dispositivos de saber-poder formulados por Foucault:

... *“El poder produce saber”*, afirma Foucault, y esto quiere decir que *“poder y saber se implican el uno al otro; que no existe relación de poder sin constitución correlativa de un campo de saber, ni de saber que no suponga y no constituya al mismo tiempo unas relaciones de poder. Estas relaciones de “poder-saber” no se pueden analizar a partir de un sujeto de conocimiento que sería libre o no en relación con el sistema del poder”* [M. Foucault, VC, 1977. I.I:34]. ...El poder, entendido como relaciones de fuerza, ejerce modalidades de adquisición y de transmisión del saber. El poder opera sobre el saber y produce verdades. El poder produce sujetos. (Barbosa, 1999, p. 225)

El propio Josep Fontana, en su alegato contra Foucault, cita una defensa al autor francés donde se sostenía que a *“Foucault [como un] revolucionario de la historia”*, (Fontana, 2002, p. 122) y escrita por el historiador Paul Veyne en 1978, quien sostiene:

Explicar y explicar la historia consiste en percibirla completa de entrada; en poner en relación los objetos supuestamente naturales con las prácticas fechadas y raras que los

objetivan y en no explicar estas prácticas a partir de un motor único, sino a partir de todas las prácticas vecinas sobre las que se asientan. Este método pictórico produce cuadros extraños, en los que las relaciones reemplazan a los objetos. Ciertamente, estos cuadros son exactamente los del mundo que conocemos. (Fontana, 2002, p. 123)

Coincide con esta visión la conceptualización que realiza Edgardo Castro sobre la teorización de la historia a partir del pensamiento de Foucault:

Foucault ha afirmado que todos sus trabajos son fragmentos de filosofía en el cantero de la historia y también que es el sujeto el verdadero tema de sus investigaciones. En realidad, la relación entre el sujeto y la historia constituye, sin lugar a dudas, el eje en torno al cual se puede comprender toda su producción intelectual, desde las primeras hasta las últimas obras. Por un lado, la relación historia/sujeto aparece como el dominio de trabajo de Foucault. (Castro, 2005, p. 170)

Finalmente, el sociólogo Javier Caballero Merlo realizó un trabajo teórico sobre la importancia del abordaje de Foucault en los estudios de ciencias sociales, a través de seminarios universitarios y de publicaciones como la que citamos a continuación, en relación al concepto de dispositivo de poder, que fue utilizado en tesis de grado como es el caso de Claudio José Fuentes Armadans (2016):

Se destaca la centralidad de la relación eje saber-poder, para la propia producción de sistemas de pensamiento, que nos lleva a la discusión fundante acerca de la 'épisteme' como dispositivo que hace posible la construcción y emergencia de teorías en pugna, paradigmas, conceptos de verdad, metodologías imperantes y técnicas a aplicar, como si fueran naturales, normales, que se confunden casi como sinónimo con el sentido común. (Caballero Merlo, 2014, p. 20)

Entender el concepto de dispositivo y la fluidez del poder en el pensamiento foucaultiano aplicado al campo historio-

gráfico significa entender la “*ontología histórica*”,⁶ fundamental para que la historia sea útil en la crítica hacia los elementos normalizadores del *status quo*.

CONCLUSIÓN: ARTICULACIÓN Y COMPLEMENTARIEDAD DE LOS ABORDAJES CRÍTICOS

Como conclusión de este trabajo, demostramos que dentro de la teoría crítica existen divergencias muy fuertes entre los diversos abordajes historiográficos de Josep Fontana y Michel Foucault; a pesar de que ambos comparten una visión contraria al capitalismo y contraria a las superestructuras culturales que emanan de él.

Sin embargo, Fontana no comparte el criterio innovador de las investigaciones de Foucault, llegando incluso a formular acusaciones injustificadas, y a tratar temas similares en sus obras -a pesar del mayor enfoque económico-social de Fontana- con conclusiones también parecidas, pero como si Foucault no simplemente no existiese. El error de Fontana está en no ver a Foucault como una complementación de la crítica económica y social de la teoría marxista, y por ende, no buscar una articulación entre ambos trabajos que beneficie a los propósitos generales del abordaje desde la teoría crítica. Si bien Fontana acusa a Foucault de ser inconscientemente funcional al *status quo*, este tipo de disputas y tensiones en el seno de la teoría crítica terminan siendo más funcionales aún al abordaje conservador, debilitando la historiografía crítica.

BIBLIOGRAFÍA

Barbosa, S. R. (1999) *Contrahistoria y poder. Teorías, ejes y registros informales en la historia*. Buenos Aires: Leviatán. Burke, P.

(2007) *Historia y teoría social*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Caballero Merlo, J. N. (2011) *Sociología aplicada a la realidad social del Paraguay*. Asunción: CEADUC. Biblioteca de Estudios Paraguayos. Volumen 87.

Caballero Merlo, J. N. (2014) *El Recurso a la Episteme Foucaultiana: Del Discurso del Saber al Dispositivo de Poder como Práctica*. En Caballero Merlo, J. N. y Peris, C. *Paraguay desde la perspectiva de Michel Foucault*. Asunción: Editorial Arandurá.

Castro, E. *El vocabulario de Michel Foucault. Un recorrido alfabético por sus temas, conceptos y autores*. Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes. [Edición Digital]

Dosse, F. (2003) *La historia. Conceptos y escrituras*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Fontana, J. (1999). *Introducción al estudio de la historia*. Barcelona: Editorial Crítica.

Fontana, J. (2002). *La historia de los hombres: el siglo XX*. Barcelona: Editorial Crítica.

Fuentes Armadans, C. J. (2016) *La maldición del legionario*. Asunción: Editorial Tiempo de Historia.

Martini, T. *El Foucault más íntimo, lejos de la gloria académica. Entrevista con Daniel Defert*. En *Revista Ñ. Ideas. Filosofía*. Buenos Aires: Clarín, Edición digital. https://www.clarin.com/filosofia/foucault-intimo-daniel_defert_o_Hy_Ze_KhuP-Qe.html



1. A lo que Fontana describe como “*desprecio por la historia*” es en realidad una reformulación de las reglas del estudio de la historia. Edgardo Castro sostiene al respecto: “*Desde este punto de vista, Foucault se opone a la fenomenología y a las diferentes concepciones, más o menos hegelianas, de la filosofía de*

la historia. La arqueología, en este sentido, quiere romper con la historia lineal, progresiva, unitaria, totalizante de una razón que desde su origen se encamina hacia su acabamiento en la forma de la realización. De este modo, las concepciones husserliana y hegeliana de la historia (y especialmente lo que une esta representación de la historia a una filosofía del sujeto en términos de conciencia) son la antípoda de la concepción foucaultiana de la historia del saber". (Castro, 2005, p. 170)

2. Sin embargo, Foucault fue una incomodidad para el mundo académico, al oponerse a los modos de producción historiográfica clásicos entonces: *"Foucault opondrá a la historia unitaria y totalizante el concepto de acontecimiento... Las historias de Foucault son, de este modo, historias de las prácticas que han constituido históricamente la subjetividad occidental"*. (Castro, 2005, pp. 170-171)
3. Foucault se dedica a estudiar fenómenos que surgen dentro de una estructura económica capitalistas, su trabajo es complementario a la crítica económica de Marx, no desvía la atención, sino que complementa. (Castro, 2005, pp. 171-172)
4. Daniel Defert sostiene incluso que Foucault fue mucho más riguroso en el trato con las fuentes primarias que otros investigadores críticos, como los de la Escuela de Frankfurt, con quienes estaba al igual que Fontana, en conflicto: *"El trato con la historicidad era todo lo contrario. Cuando la Escuela de Frankfurt (o incluso Hannah Arendt) hablaban de historia, siempre era algo de segunda mano. En cambio, para Foucault era importante ir a los archivos y consultar las fuentes primarias"*. (Martini, 2016)
5. Frente a la defensa que realiza Dosse del

paradigma foucaultiano, al sostener incluso que “...los grandes beneficiarios de la moda estructuralista de los años sesenta fueron, después de 1968, los historiadores de Annales.” (Fontana, 2002, p. 121), Fontana le contesta a Dosse diciendo que “La verdad es que más bien fueron sus víctimas.” (Fontana, 2002, p. 121) Al respecto, Edgardo Castro sostiene que: “Los estructuralistas nunca atacaron a los historiadores, sino a cierto historicismo. ...La historia nos protege de un historicismo que invoca el pasado para resolver los problemas del presente.” (Castro, 2005, pp. 174-175)

6. “Ontología histórica de nosotros mismos en relación a la verdad que nos constituye como sujetos de conocimiento; Ontología histórica de nosotros mismos en las relaciones de poder que nos constituyen como sujetos actuando sobre los demás; Ontología histórica de nosotros mismos en la relación ética (con la moral) por medio de la cual nos constituimos como sujetos de acción moral – sujetos éticos”. (Caballero Merlo, 2014, p. 26)

LAS OSCILACIONES DE UN ESTETA COMPROMETIDO

JORGE MANUEL BENÍTEZ
Universidad Autónoma de Madrid



¿**P**or qué la oscilación como carácter? El carácter es lo que marca fuertemente, es una marca, la que se inscribe en la piel del pensamiento, con fuego, a través de la vida, de lo que vive el pensador. El pensador está marcado por su época, la que es suya porque la sufre, la siente y, a veces, hasta el punto de la pena, del dolor. El pensar reposa en el lecho del dolor aunque su destino está en la marea, en la evaporación, en el calor que transforma y eleva a los cielos, y devuelve a la tierra, como bonanza, el gusto por la vida, por el desarrollo, la variedad y el movimiento. En una época el pensador puede hallarse al fondo de todo, pero su pensar no se aquieta, es más, le inquietan sus ideas que se desdoblan y reconvierten, se transforman e imitan ese cambio vertiginoso, acelerado y sobrecogedor, que se manifiesta subrepticamente en el ocaso y el amanecer de los mundos.

Benjamín vivió y escribió en una época de traspaso de mundos, en medio de la decadencia y el ascenso, de lo acabado y lo posible. Camina en un callejón sin salida que es también un sendero boscoso, que a la luz de una tenue alborada nos lleva casi a ciegas a lo alto de un cerro. En medio del desencanto y la ilusión, el pensador es un científico y un

romántico. Un implacable aclarador de misterios y un nostálgico adivino de la historia.

La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica es un acta de defunción del arte tal cual había sido considerado hasta el siglo XX en el mundo burgués europeo. Basado en el científico análisis marxista del cambio histórico, diagnostica una mutación diferencial en la historia humana, que se hace palpable en un dato espiritual irrecusable: la pérdida del aura de la obra de arte. Para alguien que lee la historia con los lentes de la dialéctica, esa pérdida es un signo de que la revolución ya está tomando aquel bastión tan caro a la burguesía, símbolo preferido de su poder, es más, el símbolo de su poder desde el Renacimiento. Por tanto deberíamos creer que el pensador asiste jubiloso, ansioso de futuro, cuando nos habla con maravilla y precisión de la fotografía y el cine, las adelantadas que conquistarán el nuevo mundo estético. Pero no, tanta dicha no se admite en un pensador lúcido. Por detrás de estas artes de la luz, se cierne la sombra de una peor e inimaginable forma de dominación: el fascismo. Parece que el progreso de la historia no nos lleva a la feliz sociedad sin clases del comunismo, sino a una nueva sociedad de clases. Y lo peor: el progreso es ineluctable. En esta nueva sociedad de clases, el pensador tal como había existido hasta el momento, tal como Benjamín cree serlo aún, no tiene lugar, como el aura en la obra de arte de la sociedad de la reproducción masiva.

El aura es una forma de tiempo, condensado y conservado en la obra de arte, previa a la revolución industrial. Una forma de tiempo es una forma de experiencia, un modo de ver las cosas, de vivirlas. La burguesía demostraba su poder con la institución de la obra de arte, en ella y con ella atesoraba tiempo. El tiempo que extrajo de la naturaleza y que transformó en valor de cambio de la producción, en el objeto cada vez máspreciado por más escaso, único valor de cambio que posee el campesino devenido proletario, en las condiciones

del capitalismo. Las Bellas Artes son el campo de expresión de los nuevos señores, desinteresados mecenas de la nueva religión humanista, que consagra las obras de arte como manifestaciones de la originalidad creadora del artista, símbolo del individuo. La obra de arte como nicho del acto único e irrepetible. Pero esta misma producción produce nuevas formas de reproducción que ya no se limitan a las cosas útiles tradicionales, alimento y vestido, sino a una nueva clase de cosas útiles: las obras de arte. La belleza de la imagen, antes reservada al genio del pintor, es liberada por la perfección de la máquina. La imagen, tan venerada, ha devenido copia, tan práctica. Ha desaparecido el aura que habitaba la obra de arte. En el tiempo objetivo de la producción, el de la vida diaria del proletario, aparece una nueva configuración estética: la del mecanismo, con sus inusitadas potencias.

El cine como medio especular que refleja la condición de peligro en que vive el hombre contemporáneo, «es la forma artística que corresponde al hombre de hoy». ¿Cuál es el peligro? El anonimato de la producción, la regulación mecánica, masiva, que amenaza continuamente a la existencia individual con la posibilidad de correr la suerte de la mercancía: la circulación, la deriva, la destrucción del aura de la idea de lo humano. A través del choque, del vértigo de imágenes, el individuo se prepara, fortalece y enriquece su espíritu. «El cine es captado gracias a una presencia de espíritu más intensa», y es el instrumento de entrenamiento para sobrevivir a las profundas modificaciones en la percepción humana en esta época de transformación mundial.

Por eso, Benjamín no está de acuerdo con la apreciación, moralmente incorrecta e intelectualmente superficial, de Duhamel con respecto al fenómeno del cine como «pasa-tiempo para parias, disipación para iletrados». Pero no solo por eso, sino porque Benjamín es consciente de que, en la nueva configuración estética, el recogimiento, actitud tradicio-

nalmente considerada apropiada para la recepción de lo artístico, ya no es posible. El arte debe acomodarse a la recepción en la dispersión. Esta nueva forma de recepción no solo invade todos los terrenos del arte, sino que revela una nueva estructura de apercpción de lo real en la historia humana.

Pero este desmoronamiento del aura no es meditado por Benjamín con el tono de un risueño cántico revolucionario. Ya en la misma definición de tan misteriosa palabra revela una lírica nostalgia, «la manifestación irrepetible de una lejanía», que aparece prístina – nos hubiera querido decir Benjamín – en la contemplación ociosa, en un atardecer de verano, de una cordillera en el horizonte o de una rama que arroja su sombra: «eso es aspirar el aura de esas montañas, de esa rama». Esta delicada imagen es aplastada por la fría descripción de la actualidad de las masas, su desprecio de lo singular, su deseo de dominio por el acercamiento o eliminación de la lejanía. Triturar su aura es la signatura para la percepción cuyo sentido para lo igual en el mundo ha crecido tanto, que le gana terreno a lo irrepetible.

Por otro lado, la pérdida del aura implica el desvanecimiento de la función ritual de la obra de arte, ya sea mágica, religiosa o, incluso, secularizada, y por primera vez en la historia universal el arte se emancipa de su existencia parasitaria en un ritual. El fracaso de la norma de la autenticidad en la producción artística trastorna la función íntegra del arte y la fundamentación ritual se convierte en fundamentación política. Con el aura perdida, el valor de exhibición supera rotundamente al valor cultural, al punto de producir una modificación cualitativa de su naturaleza. La obra artística ha adquirido funciones enteramente nuevas, de las cuales la considerada propiamente artística o cultural será comprendida en el futuro como meramente accesoría.

Pero esta emancipación del valor cultural de la tradición, Benjamín lo siente como una represión, como una batalla

perdida, en la que la última línea de resistencia se atrincheró gloriosamente en el rostro humano. Precisamente en la primera forma revolucionaria de arte de reproducción, la fotografía, vibra por vez postrera el aura de forma melancólica e incomparable en la expresión fugaz de una cara humana. El sentimiento de Benjamín se rinde ante la última belleza aurática: los retratos en daguerrotipo. El valor cultural de la imagen tiene su último refugio en el culto al recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos.

Pero la máquina avanza y su mecanismo reprime el aura del aquí y ahora del actor de teatro y lo reemplaza por la naturalidad de una actuación montada objetivamente para su reproducción. Actor y escenario desaparecen por el diseño de planos y secuencias. El mecanismo disecciona y muestra la realidad como el bisturí expone al cirujano los órganos del cuerpo a ser intervenido. Según Arnheim, el actor de cine es un accesorio escogido característicamente en función de su adaptación a una maquinaria de producción, de su capacidad de inserción espontánea en el aparato de montaje. El arte así se ha escapado del halo de lo bello, único en el que se pensó por largo tiempo que podía alcanzar su florecimiento.

Pero Benjamín no se abandona al sentimiento elegíaco propio de las críticas a la sociedad y la cultura del marxismo y la teoría crítica desde Engels, pasando por Adorno, hasta Baudrillard, porque es capaz de apreciar las posibilidades existenciales abiertas por la nueva época. La transformación de la experiencia implica el surgimiento de nuevas capacidades tanto en la recepción como en la creación estéticas. Por medio de una sutil interpretación de la poesía de Baudelaire, Benjamín encuentra la figura de la multitud como clave secreta para comprender el estilo del poeta, y entrevé la solución al problema de la fundamentación de la poesía lírica en una experiencia para la cual el shock se ha convertido en regla, la memoria individual se ha desgajado de la tradición de

la memoria colectiva y el relato es sustituido por la información. El caso de Baudelaire es la muerte y el nacimiento de la poesía.

Pero Benjamín no solo aprecia en Baudelaire su capacidad de participar en la masa de la gran ciudad, sino también su capacidad de distanciarse de ella a través del desprecio. Por un lado Baudelaire:

Sucumbe a la violencia con que la multitud lo atrae hacia sí y lo convierte en uno de los suyos, pero por otro, la conciencia del carácter inhumano de la masa no lo ha abandonado jamás,...se convierte en cómplice de la multitud y casi en el mismo instante se aparta de ella.

Poesía de fin de siglo, fotografía, cine, despiertan en Benjamín una autoconsciente fascinación paradójica. Mecanismo, automatización, fragmentación, sinsentido solo pueden llevar a la añoranza y la desesperación, al pensador humanista, al defensor del espíritu, de lo único, de lo irreplicable, de lo auténtico. Pero Benjamín es irónico con sus propias añoranzas. Su descripción fenomenológica del irreversible amaestramiento del hombre por las máquinas revela su conciencia de la futilidad de cualquier idealización del obrero, de las fatuas intuiciones del socialismo romántico. Esta lucidez de lo posible permite al pensador, evitar ser asimilado al mecanismo u oponerse inútilmente a él, y, al mismo tiempo, criticar, examinar, hondamente al presente, sin apoyarse en los supuestos utópicos del marxismo y menos en las reservas reaccionarias del piadoso pensamiento burgués, lo que termina generando ese carácter oscilatorio en el pensamiento de Benjamín.

Sin embargo, toda oscilación se realiza en un contexto mayor de equilibrio. La pura oscilación sería una simple deriva, un mero dispersarse, del que no lograría emerger el pensamiento, ni siquiera como expresión de una experiencia. Pero en Benjamín encontramos, al contrario, un pensamiento

en su forma más pura, en su forma de fuente, de tesoro, de aquello escondido en la obscuridad pero lleno de potencia de luz, iluminaciones paradójicas, asistemáticas. Esto significa que la oscilación en Benjamín no es el único carácter de su pensamiento. Ella remite paradójicamente a lo que revelan los accesos místicos: la visión del infinito, de lo plenamente realizado, de la eternidad. La experiencia de la historia es oscilante porque su sentido no es histórico. La historia no se realiza plenamente en ninguna etapa histórica, sentido y sinsentido oscilan en cada época, el sentido de una época es el sinsentido de la siguiente. Pero entonces,

¿Cómo puede Benjamín sostener su pensamiento, sostenerse vivo? Puede a través de su fe mística en las iluminaciones del instante. La eternidad se muestra siempre. Siempre que nos sumerjamos en un instante, para que recojamos del yermo paraje del tiempo cronométrico de la vida moderna en la ciudad, ese instante en el que todo se nos muestra lípidamente, plenamente histórico y más allá de la historia. ¡Qué oscilación! Desde el análisis de los cambios sociales, según los principios del materialismo histórico a una forma de teología mística de la luz en el contexto de la finitud y la contingencia. Positivismo y metafísica reunidos y destruidos a la vez.

BIBLIOGRAFÍA

Walter Benjamin, «El arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *Discursos interrumpidos II*, Barcelona, Ed. Taurus, 1981, 290 pp.

Walter Benjamin, «Sobre algunos temas en Baudelaire», en *Escritos de Benjamin*, Buenos Aires, Ed. Nova, 1969, 250 pp.

LA TEORÍA DE LOS CAMPOS DE
PIERRE BOURDIEU PARA UNA
APROXIMACIÓN AL MODELO
AGRÍCOLA-SOJERO DEL
PARAGUAY

CARLOS ANÍBAL PERIS CASTIGLIONI
Universidad del Norte, Paraguay



A finales del año 2013, Paraguay, pequeño país mediterráneo, del centro sur del continente americano, ocupaba las principales noticias en materia económica. No era poca cosa, ya que se registraba un crecimiento récord en el Producto Interno Bruto (PIB) del 13,6%. Los organismos rectores en la materia, como el Fondo Monetario Internacional (FMI), felicitaban, para luego aseverar que: *'aquí la recuperación se está dando de una manera más fuerte de lo esperado'* (BBC: 28.12.2013).

Principalmente, los números se correspondían al alto rendimiento agrícola-ganadero obtenido. Solo entre la soja y la carne, los dos productos estrellas del sector, inyectaron más de 2.000 millones de dólares, representando el 50% del total de lo recaudado. Efectivamente, en los datos expuestos, se muestra la alta dependencia a estas actividades en lo económico, afirmando, sin lugar a dudas, que el Paraguay, histórica y actualmente, se ha caracterizado por ser un país con unas finanzas fuertemente relacionadas al campo.

En lo cárnico no se halla ninguna sorpresa, pues, diversos estudios en la materia, han demostrado su figura y valor en la

nación, relacionándola, incluso, a los primeros años de su existencia (Pérez 21). Lo nuevo, aquello que llama la atención, es la soja. Lo novedoso no radica en el tiempo de cultivo, los primeros registros se sitúan en la década de 1970 (Morínigo 11), ni en su presencia como producto alimenticio, José Nicolás Ciancio la introduce en 1940 (González de Bosio 3), lo diferente se sitúa en su masiva elaboración, reemplazando otros cultivos clásicos de la agricultura paraguaya, como el algodón o trigo.

Datos oficiales, recogidos del Ministerio de Agricultura y Ganadería, definen que del total de granos cosechados, 15.000.000 toneladas, 8.000.000 pertenecen a la actividad sojera (2015). Aquella ocupa la labor de 16.000 productores de los 30.000 catastrados y, de todas las tierras dedicadas a la agricultura y ganadería, alrededor de 10 millones de hectáreas, 3.540.000 se dirigen a su obtención. La nación guaraní es la cuarta exportadora a nivel mundial, los principales compradores son la Unión Europea, Rusia, Turquía y Brasil y, en sus derivados en Asia; China primordialmente.

Realizando un análisis de la realidad nacional agrícola, fuera de los números macroeconómicos y sus respectivas implicancias, es un hecho que se ha implementado en el país de los últimos quince años un modelo sojero hegemónico. El mismo caracterizado por una alta mecanización, de fuerte inversión empresarial, técnica y excluyente para el campesino tradicional o cualquier otro grupo rural que no tenga el capital necesario de inversión – tanto en maquinaria como en las altas cantidades de tierras necesarias.

En la soja, su supremacía y exclusión provocada, el presente trabajo encuentra su finalidad. Se analizará y problematizará el modelo hegemónico desde los conceptos de '*campo*' y '*habitus*' del sociólogo francés Pierre Bourdieu (1930-2002). La intención final se explica en comprender la configuración social de un prototipo implantado, junto con sus

respectivos canales de actuación y alcance que, en última instancia, crean las pautas de comportamiento de la nueva ruralidad paraguaya.

Mediante la técnica cualitativa de análisis bibliográfico, se interpelará desde una perspectiva novedosa al quehacer científico, mostrando una alternativa de investigación, fuera del predominio de los estudios en la materia de enfoques marxistas.

Incluso, este artículo, podría representar una herramienta de examen a replicarse a otros aspectos de la realidad social paraguaya – educación; desigualdad; sistema político; corrupción; pobreza; seguridad, solo por citar algunos de los contextos más acuciantes de la actualidad, usando las teorías, metodologías y perspectivas a continuación expuestas.

LA CONFORMACIÓN DE UN ‘CAMPO’ CON UN TIPO DE ‘HABITUS’

La sociedad se mueve en espacios de acción donde se producen interacciones que se traducen en conflictos y alianzas. Aquellos no son homogéneos; cada uno tiene su propia configuración, formándose así los diferentes campos –económico, religioso, político, jurídico, artístico, científico, etc. En consecuencia un campo es *‘un espacio específico en donde suceden una serie de interacciones, un sistema particular de relaciones objetivas, de concurrencia o de cooperación entre posiciones diferentes, socialmente definidas e instituidas, independientes de la existencia física de los agentes que la ocupan’* (Moreno 47).

El aporte de la teoría del campo se puede representar en la analogía de la sociedad entendida como un tablero de ajedrez, en donde los pequeños cuadros son los espacios en los que se dan unas relaciones específicas, es decir unas luchas por el poder. Cada cuadro del tablero es un rol al que se dedica un individuo o grupo de ellos y cada rol es asumido bajo unas

reglas que se han planteado, previamente a la existencia de los sujetos, y con las particularidades de los diferentes ámbitos de lo social, desde lo económico, educativo, lo político, lo científico, lo cultural y por supuesto lo jurídico. En consecuencia esas posiciones y roles singularmente considerados constituyen 'campos' dentro del espacio social.

Por lo tanto, para Bourdieu, cada uno de ellos, lejos de ser armónicos, se comportan en batallas, donde se lucha por el monopolio que da a los agentes la potestad de decir y decidir qué es y qué no es. Esta lucha se desarrolla entre agentes especializados que pretenden acumular la mayor cantidad de capital para poder tener el dominio de imponer la norma de actuación. En el mismo sentido, son los diversos campos donde emergen las razones de ser y como debe ser tal cosa que corresponde a dicho campo: *'un campo se define, entre otras formas, definiendo aquello que está en juego y los intereses específicos, que son irreductibles a lo que se encuentra en juego en otros campos o a sus intereses propios y que no percibirá alguien que no haya sido construido para entrar en ese campo'* (Bourdieu 136).

Aunque los mismos se presenten como espacios de interacción de luchas y alianzas – juegos en palabras del pensador francés, estos tienen sus propias reglas, establecidos por los agentes dominantes que imponen los criterios excluyentes e incluyentes que le hacen a uno permanecer o no en dicho campo. De hecho, lo anterior puede entenderse en el científico con sus criterios de científicidad donde, si lo cumpliera - un científico intentando hacer ciencia con los criterios del campo del arte por ejemplo, no sería tomado en consideración por el campo que dice pertenecer. El campo, por sobre todo, poco espacio deja a libertad, siendo netamente normativo y excluyente para aquel no se adapta a los cánones de funcionamiento.

Así, para que un campo pueda determinarse como tal, debe tener unos agentes denominados -profesionales del

campo-, sujetos expertos en esa materia o espacio que se defiende, y unos profanos que no tiene ni el conocimiento de las habilidades certificadas por los guardianes del campo. Entonces todos los campos están, mediado por los profesionales y los profanos que entran y salen y que buscan intereses concretos, capitales – no solo el económico-, como diría Bourdieu (Moreno 48). Un campo puede reestructurarse, limitarse, modificarse perpetuarse por los individuos que lo integran, y tiene, a su vez, la posibilidad de ser influido por el individuo, porque lo condiciona. El campo y sus agentes –individuos- mantienen una relación de doble vía. De esa reflexión concibe su idea de hábitus.

El ‘hábitus’ es una interiorización de las reglas de juego del campo, una formación y una estructura interna. El hábitus es una manera de crear y generar unas disposiciones mentales, una forma de encarnar muchas de las cosas aprendidas en el contexto a través de los medios, a través de los sentidos. El hábitus integra en los sujetos dentro de un campo, las normas, la disciplina y las conductas que se interiorizan y se repiten de manera espontánea o natural, en la medida en que son aprehendidas. Este hábitus tiene también una tendencia conservadora a reproducir las reglas de juego del campo y permite la aprehensión de lo interno para trascender lo de afuera.

Se construyen distintos espacios hegemónicos – campos – que originan en las personas ciertos comportamientos peculiares – hábitus – que lo incluyen o lo excluyen. Así, si el campo de la burocracia se mueve por normas corruptas, es normal que sus empleados practiquen la corrupción. Si en el campo económico- productivo, lo normal es la cosecha de un solo producto, bajo ciertas características, todo aquel que no se adapte, será excluido, tomado como un elemento enfermo o residual a ser eliminado.

EL CAMPO AGRÍCOLA Y EL HÁBITUS SOJERO

El sector rural paraguayo, su situación actual, no responde a hechos del presente exclusivamente, datan de una historia que sitúan la episteme del saber en condiciones estructurales de antaño (Doughman 10). El problema, no solo es la soja y su modelo de exclusión, el inconveniente se desarrolló, primeramente, a través de un derecho positivo que se caracterizó por estar a los servicios de los agentes especializados que establecieron 'que actividad agrícola es rentable y cual no' y 'de qué forma debe ser originada' –producida –.

Al mencionar agentes especializados, en este caso, se localizó en los propietarios de las tierras y sus mecanismos de acumulación de capital. Una vez finalizada la guerra contra la Triple Alianza, grandes extensiones de las mejores tierras fueron transferidas a manos de empresas inglesas, anglo-argentinas, francesas, brasileñas o mixtas (Palau 95). El territorio nacional fue repartido entre los vencedores y la gente que quedaba fue arrinconada en minifundios o explotada en regímenes esclavos o semiesclavos por esa segunda oleada de colonizadores.

Desde entonces, los gobiernos colorados y liberales que se sucedieron oficiaron de guardianes de los intereses económicos de esa oligarquía (Palau 97). De hecho, las formas de un primitivo modelo agro exportador, llegaron hasta los días actuales en su máxima expresión con la soja. Esta, desde la década pasada, se expande donde la provisión de insumos y su exportación están totalmente controladas por empresas multinacionales, de los 16.000 implicados, 80% al menos son extranjeros.

El proceso sojero sigue la lógica capitalista de la mayor rentabilidad posible, así un trabajador puede manejar en promedio unas 150 hectáreas de soja, reduciendo la labor campesina al mínimo, expulsándolos a las ciudades. Al

desempleo se suma las inmensas posesiones de tierras, que actúa como una tenaza sobre el territorio campesino, y por cierto también, sobre los territorios indígenas. La protección legal y política junto con la extranjerización, la producción en pocas manos, el desempleo campesino, la necesidad de más tierras y un único producto de cultivo, configuran hoy campo del sector agrícola paraguayo.

Ya en 2006, Tomas Palau, uno de los sociólogos más importantes del medio, explicaba: *'se trata de un problema complejo, que tiene como efecto social el desalojo de las áreas rurales. Los afectados, principalmente campesinos, actúan conformándose con lo que les pasa, venden sus tierras y se van a las ciudades terminando empobreciéndose; o, se organizan en coordinadoras departamentales por la defensa de la vida y el medioambiente; u, ocupan tierra, queman sojales, bloquean el ingreso de maquinarias y personal para fumigación'* (Palau 100).

Como es de esperar, la situación expuesta configura un escenario de alta conflictividad, donde el labriego poco agrado le resulta tener un hábitus ajeno a su propia esencia. Incluso, según la teoría antes expuesta, el individuo que pertenece a un campo, a pesar de la influencia que éste genera sobre él, no opera mecánicamente, sino que tiene la posibilidad de validar todas las reglas del campo o lucha en su contra (Moreno 48). Desde el punto de vista de Durkheim, cuando el individuo que se revela a las reglas de sociales, su comportamiento es visto como patológico y es lo que él llama un desviado social – anómico – que no se encuentra plenamente adaptado a determinado campo.

Al modelo agroexportador transnacional no se la puede tocar y la anomia de los inadaptados se estigmatiza, criminalizado la lucha campesina. Con la ayuda de los medios de comunicación, se instala un discurso de criminales a quienes defienden sus derechos a una vida digna y en tierra propia. Esta alianza no es nueva viéndose secuestrados los medios de

comunicación por un puñado de grandes empresas ocupadas, claro está, en la defensa de sus intereses privados; de hecho, existen fortunas particulares que pueden llegar a monopolizar todos los medios de lo que se llama la ‘opinión pública’ (Palau 90).

En lo último entra el lado más perverso del campus y su castigo a quien no adquiere el hábitus, la estigmatización, haciendo creer a los demás de su inadaptación, de algo que se enseña como natural, cuando que en verdad en los campos nada lo es, siendo todo es una construcción – artificial – de un sociedad, es este caso injusto para el sector campesino.

REFLEXIONES FINALES

La problemática presentada no solo es un problema agrícola o del labriego excluido de su modelo de campo actual. Afecta a todo el país, pues la desigualdad, traducida en pobreza y marginalidad, enferma el sistema político, la frágil democracia paraguaya y la cohesión de toda una sociedad.

A las demandadas expuestas, que no son más que reclamos genuinos de auténticos derechos humanos, no se la puede callar con represión por parte de militares o policías. La solución al problema no se trata de un problema político partidario, se trata de la realidad misma que exige un tipo de respuesta diferente, para lo cual es necesario fijar líneas sobre la cuestión de la tierra.

Es fundamental construir una sociedad diferente, una que plantee diferentes modelos a seguir, con auténticas oportunidades de progreso. Es lo que los estudios en el tema responden como una reforma agraria integral.

BIBLIOGRAFÍA

BBC. Paraguay y el récord mayor de América Latina. Web. 28 de diciembre de 2013.

Bourdieu, Pierre. Las razones y sus prácticas. París: Seuil. 1996. Impreso.

Doughman, Richard. Desarrollo Rural y Soberanía Alimentaria. Asunción: BASE-IS. 2001. Impreso. González de Bosio, Beatriz. Pedro Nicolás Ciancio y la soja en el Paraguay. Asunción: El Lector, 2014. Impreso.

Moreno, Alvaro. 'Elementos de la teoría de los Campos de Pierre Bourdieu para una aproximación al derecho en América Latina: consideraciones previas'. Verba Iuris 27 (2012): 0121-3474. Impreso.

Morínigo, Nicolás. 'La matriz histórica del problema de la tierra en la sociedad paraguaya'. Revista Novapolis 10 (2005): 2307-8693. Impreso

Palau. Tomas. Es lógico que una sociedad agredida se defienda. Asunción: BASE-IS, 2012. Impreso.

Pérez, José. Lo agrícola y su complejidad. Asunción: CPP, 2014. Impreso.

PARTE III
TRIGÉSIMO ANIVERSARIO
DE LA NOVELA EL
INVIERNO DE GUNTER
DE JUAN MANUEL
MARCOS EN EL 2017



HISTÓRIA E EXÍLIO EM *AZUL-CORVO* DE ADRIANA LISBOA E
O INVIERNO DE GUNTER DE
JUAN MANUEL MARCOS

DAIANE PEREIRA RODRÍGUEZ
UFPR



Embora distantes espacial e temporalmente, os romances *Azul-corvo* da brasileira Adriana Lisboa e *O inverno de Gunter* do paraguaio Juan Manuel Marcos possuem características comuns na maneira como ficcionalizam a ditadura de seus respectivos países, o que permite uma aproximação de ambas as obras. Além disso, como menciona Leyla Perrone-Moyses ao analisar o ensaio de Erza Pound, ‘a indiferenciação temporal, quando se trata de valor estético-literário é também uma indiferenciação espacial: a literatura nacional não deve gozar de nenhum privilégio, o escritor deve atingir um padrão universal que não dá atenção nem ao tempo nem ao país’ (p.32). O princípio de universalidade, sempre retomado na atribuição de valor a uma obra literária, e importante na constituição do cânone, como observa Compagnon. Não é o foco principal dessa pesquisa, mas nos serve de justificativa para a aproximação dessas duas obras que a princípio parecem tão distantes, no que diz respeito à tematização da ditadura através da perspectiva do exílio, para além das diferenças de tempo e espaço. Trata-se de duas experiências distintas de mobilidade e exílio que parecem repercutir na maneira como a obra literária é construída por cada

autor. Juan Manuel Marcos foi torturado e exilado durante a ditadura de Stroessner, na década de 1970. Primeiro viveu um período de asilo político na embaixada do México no Paraguai e depois foi exilado para a Espanha. Na capital espanhola fez seu doutorado em Filosofia e em 1980 se mudou para os Estados Unidos, onde fez seu doutorado em Letras e pós-doutorado em filosofia política e administração universitária, começando a carreira de professor universitário, até a queda do ditador, em 1988, o que o motiva o autor a retornar a seu país quase que imediatamente. Essa experiência se vê refletida no romance *O inverno de Gunter*, publicado em Assunção em 1987, no qual as personagens transitam principalmente entre Paraguai, Espanha e Estados Unidos.

Adriana Lisboa nasce em 1970, quatro anos antes do asilo político de Juan Manuel Marcos, e tem uma trajetória bem diferente da do autor paraguaio. Enquanto Juan Manuel Marcos vivencia a ditadura em carne própria, Lisboa é o que Marilene Weinhardt (2015) chama de ‘herdeiros da memória’. Porém, sua trajetória de deslocamentos culturais e sua formação acadêmica se assemelham a de Marcos, já que vive a maior parte do tempo nos Estados Unidos, depois de períodos na França, e também tem doutorado em Letras, o que se vê igualmente refletido em sua produção literária. Esses deslocamentos dos autores configuram sua identidade fragmentada ou múltipla, o que Stuart Hall chamou de tradução, que consiste na:

formação de identidades que atravessam e intersectam as fronteiras naturais compostas por pessoas que foram dispersadas de sua terra natal. São obrigadas a negociar com a nova cultura sem ser assimiladas e sem perder sua identidade.

Não são nem nunca serão unificadas, no velho sentido, porque elas são, irrevogavelmente o produto de várias histórias e culturas interconectadas, pertencem ao mesmo tempo a várias casas.

Essa tradução que em Adriana Lisboa e Juan Manuel Marcos são resultado de duas experiências distintas de deslocamento, uma motivada por razões políticas e outra por razões pessoais, nos faz pensar sobre a própria noção de exílio. É importante ressaltar que a experiência de deslocamento pode ser tanto positiva quanto negativa e possibilita a consideração do sujeito moderno como sujeito múltiplo, já não possuidor de uma identidade única, como analisa Hall. Assim, o que importa aqui é o exílio como possibilidade de criação e exercício de alteridade. Considerado como separação de uma pessoa de sua terra natal, o:

exílio (...) é uma fratura incalculável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar; sua tristeza essencial jamais pode ser superada (...). As realizações do exílio são permanentemente minadas pela perda de algo deixado para trás para sempre (...). Habitamo-nos a considerar o período moderno em si como espiritualmente destituído e alienado, a era da ansiedade e ausência de vínculos (...). A moderna cultura ocidental é, em larga medida, obra de exilados, emigrantes, refugiados. (SAID, 2003, p. 46)

O moderno ocidental é o sujeito traduzido de Hall, que já não possui verdades absolutas, mas é um indivíduo híbrido e fragmentado, 'líquido' nos termos de Said. A transposição dessa experiência moderna para a ficção tem sido bastante produtiva tanto no Brasil quanto no Paraguai, países que tiveram uma quantidade significativa de escritores e intelectuais exilados. Isso porque,

El movimiento errático de dispersión al que la vida en su conjunto está destinada vuelve fuertemente problemática también en el ámbito artístico aquello que, de todos modos, para el arte, se configura como una exigencia irrenunciable: o bien su tender a la totalidad. Aspiración que, no por casualidad, a veces queda insatisfecha. Sometido al impulso de una realidad que prolifera expandiéndose en todas direcciones, el

diseño unitario de la obra se deshace; su organismo se descompone y se desmiembra, se disgrega en secuencias autónomas y aisladas (...). Del mismo modo que la vida, el arte va en busca de sí mismo por una tierra extranjera por un espacio errante. (FRANK, 2005, p. 56)

DESCOBRIMENTO DE SI E DO PASSADO ATRAVÉS DA ‘DITADURA DO ESPAÇO’

A ideia do que seja essa casa – uma cidade, um país – vai desbotando como uma imagem colorida exposta diariamente ao sol. Mas você não adquire logo outra imagem para pôr no lugar (LISBOA, 2010, p.70)

Em *Azul-corvo*, isso se vê refletido no deslocamento da protagonista, Evangelina, conhecida como Vanja, já anunciado na epígrafe do livro,¹ e repetido durante todo o romance, no qual são comuns palavras como ‘nãolugar’ (p.17), ‘imigrante’ (p.71), ‘híbrido’ (p.72), ‘trânsito’ (p.73), ‘líquido’ (p.94), ‘diáspora’ (p.96), entre outros sinônimos de deslocamento. Orfã de mãe aos treze anos, Evangelina decide ir aos Estados Unidos procurar o pai biológico e encontra em Fernando, o ex-marido da mãe, que a registrou como filha, a memória e o testemunho da ditadura.

É a partir dessa experiência que a personagem começa a amadurecer e a se descobrir como indivíduo no mundo, em sua relação com esse outro, novo e desconhecido:

Eu tinha treze anos. Ter treze anos é como estar no meio de lugar nenhum. O que se acentuava devido ao fato de eu estar no meio de lugar nenhum. Numa casa que não era minha, numa cidade que não era minha, num país que não era meu, com uma família de um homem só que não era, apesar das interseções e das intenções (todas elas muito boas), minha.

Os nós dos dedos ficavam esbranquiçados, querendo

rachar Era estranho. Eu parecia transformar progressivamente em outra coisa, como se estivesse passando por uma lenta mutação (LISBOA, 2010, pp.11-12)

Vanja problematiza a sua própria identidade ao pensar sua relação com seu país natal, Estados Unidos, e o país de sua infância vivida entre Rio de Janeiro e Barra do Jucu: ‘nasci portanto aos dois anos de idade na praia de Copacabana’ (p.29). Assim, o contato com essa nova realidade, estrangeira, a faz perceber sua própria origem híbrida, com a dupla nacionalidade da mãe, com a aprendizagem do inglês e do espanhol durante a infância e esse retorno a um país no qual nasceu, mas com o qual ela não se identifica: ‘O ano começou em julho. Não exatamente quando o oficial da imigração verificou o meu passaporte americano (que me identificava, mas com o qual eu não me identificava)’ (LISBOA, 2010, p.14). Nesse contexto, a cidade de Lakewood a princípio é só um lugar de passagem, com o qual ela não quer se relacionar:

Lakewood, Colorado. Um lugar estranho. Mas eu não me incomodava com sua estranheza, porque aquele subúrbio de Denver era, para mim, um utilitário. Algo de que eu me servia para atingir um fim. Uma ponte, um ritual, uma senha que você fala diante da porta e fica aguardando que abram, enquanto batuca com os pés na calçada, olhando ao redor só por olhar. Estar ali era estar meio em trânsito, e não tínhamos qualquer relevância para a vida um do outro: nem eu para Lakewood, nem Lakewood para mim. (p.18)

No contato com essa nova realidade ela conhece outros estrangeiros que vivem cada um a sua maneira a problemática da construção de sua identidade múltipla, ou ao menos é essa a principal característica que Vanja tende a destacar como narradora ao mencionar as personagens de seu entorno. Mari-lene Weinhardt destaca a presença de Carlos e sua família, como imigrantes ilegais que precisam de ‘papeles’ e que por isso sempre estão em uma posição fragilizada, menciona que a

presença desse personagem ‘acentua a variedade quanto à experiência do ser estrangeiro’ (WEINHARDT, 2015, p.247). Mas além do amigo Carlos, é importante destacar a presença da amiga indiana Aditi Ramagiri e a menção as amigas que ficaram no Brasil, cujas conversas com Vanja cumprem a função narrativa de elencar alguns estereótipos sobre a identidade nacional tanto do Brasil quanto dos Estados Unidos e da Índia:

Minhas ex-colegas de escola me mandavam e-mails do Rio de Janeiro, já esquecidas do luto imposto quando eu ainda transitava no meio delas. Como é a vida nos Estados Unidos? Os meninos são mesmo bonitos, louros e de olhos azuis? Você vai conhecer a Disney? Você vai conhecer Hollywood? É verdade que as crianças vão armadas para a escola e de vez em quando saem atirando em todo mundo? É verdade que as pessoas só comem hambúrguer e pizza e só bebem Coca-cola? É verdade que as americanas são peitudas?

Aditi Ramagiri me perguntava: Como é a vida no Brasil? É verdade que vocês moram no meio da selva? É verdade que é um lugar muito violento e perigoso, uma nação de políticos corruptos e traficantes de drogas? Que língua vocês falam, brasileiro?

Eu perguntava a Aditi Ramagiri: Como é a vida na Índia? É verdade que lá tem um rio onde as pessoas jogam os mortos e tomam banho e lavam roupas, tudo ao mesmo tempo? É verdade que é sua família que escolhe com quem você vai se casar? Que língua vocês falam, indiano? (LISBOA, 2010, p.74)

A identidade nacional é rompida nesses personagens, que se identificam com o país em que vivem e não com o país de origem. Aditi já nasceu fora da Índia e Carlos diz que gostaria de ir para El Salvador visitar os avós, mas que gostaria de morrer no Colorado, junto com Vanja. Fernando também é uma figura importante nesse processo de construção de identidade, é a partir de sua condição de indivíduo em trânsito que

vão se desdobrando fatos sobre a história do Brasil relacionados à guerrilha durante a ditadura. Fernando também é, assim como o espaço, um elemento estranho a ser descoberto e que acaba se revelando como alguém que circula entre países, ideologias, e também entre a história oficial e a história vivida:

A gente acaba de acostumando, disse Fernando.

Fernando entendia disso. De acabar se acostumando. No final de algum tempo eu já seria capaz de olhar para ele e ver o homem-que-se-acostumava.

Ele podia trabalhar na lavoura em São João do Araguaia, no Pará, podia sobreviver atrás do balcão de um pub londrino e sob a secura do ar em Lakewood, Colorado. Podia sobreviver a exércitos inteiros e amores pela metade. A mulheres que desapareciam. A mulheres para as quais ele precisava desaparecer. À travessia de fronteiras e ideologias. Podia inclusive sobreviver a mim e ao meu súbito ressurgimento, saída de uma caixinha-surpresa feito um daqueles palhaços com mola no pescoço. E podia dizer está bem, como tinha dito. Havia nisso seu quê de heroísmo. (LISBOA, 2010, p.19)

Assim, Vanja passa ser herdeira da memória de Fernando e é consciente da importância que isso tem para a reconstrução ou reelaboração da história oficial: ‘as coisas tem um rosto distinto quando vivemos o pós-elas. Quando nascemos tantos anos depois. Quando precisamos que nos informem, que nos expliquem, que nos digam que era óbvio o óbvio que pulou para dentro dos arquivos’ (LISBOA, 2010, p.44)

Com o passar do tempo Vanja vai se sentindo cada vez mais pertencente ao seu novo espaço e se adaptando a sua nova realidade, pouco a pouco, ‘um quarteirão a mais por dia. Alargando meu círculo de influência. Marcando meu território num território que não era meu, como um animal bem-intencionado equivocado marcaria usando seus fluidos corporais’ (LISBOA, 2010, p.21). Nessa nova condição, de pertenci-

mento, Vanja expressa através da ideia de “interseção” a tradução descrita por Stuart Hall:

Vontade de ser igual. De pertencer ao lugar. O que for.

Depois que você passa tempo demais longe de casa, vira uma interseção entre dois conjuntos, como naqueles desenhos que fazemos na escola. Pertence aos dois, mas não pertence exatamente a nenhum deles (...). Você é algo híbrido e impuro. E a interseção dos conjuntos não é um lugar, é apenas uma interseção, onde duas coisas inteiramente distintas dão a impressão de se encontrar. (LISBOA, 2010, p.72)

Essa tradução se completa quando Vanja experimenta por primeira vez o contato com a neve e se sente parte desse universo: ‘eu abri a boca na descida e engoli neve suficiente para promover uma espécie de autobatismo. Dali adiante eu era um deles. Era igual.’ (p.138) e culmina ao longo dos anos, o que se pode verificar nos fragmentos seguintes:

Dizem que a cada sete anos as células do seu corpo já foram todas trocadas, de modo que você continua sendo a mesma pessoa mas, a nível celular, passou a ser outra, se computar os dois extremos. A ideia soa estranha, porque as células não se modificam todas de uma vez, então não é que ao fim dos tais sete anos o corpo tenha se reciclado. Mas ao mesmo tempo é. (LISBOA, 2010, p.209)

Os invernos se tornaram os meus invernos e os verões, os meus verões. Por assim dizer. As estações intermediárias deixaram de ser luxo e viraram, no outono, o ancinho que eu pego para varrer as folhas da frente de casa e, na primavera, a flor que desponta, na frente de casa, onde eu podia jurar que nada teria sobrevivido às nevascas – e a flor desponta mesmo que eu não cuide do jardim (eu não cuide do jardim). Coisas minhas, cotidianas, costumeiras, como dormir ou limpar as orelhas (LISBOA, 2010, p.216)

Faz pouco mais de um ano que Carlos atravessou a rua e veio

morar nesta casa, porque ele havia prometido não sair do Colorado e não sair de perto de mim. Então, quando seus pais arrumaram a mudança e venderam os móveis e compraram as passagens aéreas só de ida para a Flórida, ele pegou suas coisas e as transferiu para cá. Ele é um garoto alto, de dezoito anos. Ainda não voltou a El Salvador. De vez em quando ele pede o carro emprestado e vai para as montanhas, como qualquer nativo, íntimo da terra, do clima e suas guinadas (LISBOA, 2010, p.217).

O descobrimento e entendimento do passado através da memória de Fernando e da reconciliação com suas origens através do reconhecimento de uma avó e um pai legítimos, e a própria adoção de Fernando como figura paterna no ato de herdar não só a história mas também o espaço (o trabalho na biblioteca e a casa) culminam a passagem de Vanja à idade adulta e ao entendimento de sua condição de indivíduo moderno, diaspórico, que já aprendeu a lidar com sua identidade e superou a etapa de crise.

EXÍLIOS E FRAGMENTOS QUE REVELAM A HISTÓRIA E A MEMÓRIA COLETIVA

Não escolheu nem esse inverno nem nada: nem a casa, nem essa cidade, nem o vento (MARCOS, p.40)

Em o *Inverno de Gunter*, por outro lado, a personagem que dá nome ao romance, Francisco Gunter, embora não possa ser considerado o protagonista, vive uma situação parecida a de Evangelina de Adriana Lisboa. Paraguaio filho de alemães, Gunter se mudou muito jovem aos Estados Unidos e fez toda sua vida profissional nesse país, chegando a ser presidente do Banco Mundial. Ele é totalmente alheio e alienado em relação ao seu país de origem, mas, ao saber da prisão de sua sobrinha Soledad Sanabria pelo regime ditatorial, se vê obrigado a ir ao país natal tentar intervir pela família e tem nesse desloca-

mento uma significativa mudança de perspectiva sobre suas origens.

É importante ressaltar, que Paraguai quase não é mencionado na obra de Marcos, todas as referências ao país foram deslocadas à cidade fronteira de Corrientes, na Argentina, o que pode ser uma estratégia para superar a censura, já que o romance foi originalmente publicado em 1987, ainda durante a ditadura. O leitor paraguaio, porém, reconhece nessa Corrientes ficcional toda a topografia do centro de Assunção, podendo inclusive fazer o percurso das personagens.

Embora a reconstrução da memória em *Azul-corvo* também não seja linear, a fragmentação em *O inverno de Gunter* é muito mais intensa e cheia de recortes e colagens, intensificando a reconstrução da memória. Se em *Azul-corvo* Evangelina reconstrói o passado através da memória de Fernando e das cartas que ele guarda na caixa de vinho, e também da recuperação da memória coletiva através da compilação de comentários da internet, em *O inverno de Gunter* há a mistura de textos de outros autores, colagem de fragmentos de fatos históricos, poemas. A ditadura é o presente da obra, mas também a consciência histórica está presente e a memória coletiva é acionada na menção de outros fatos históricos como a Guerra da Tríplice Aliança (Guerra do Paraguai) e a Guerra do Chaco, talvez como uma tentativa de explicar o caos vivido no presente. Assim, se por um lado o recurso narrativo de Lisboa é a o discurso memorialista, conforme verificamos em Weinhardt (op. cit.), por outro, *O inverno de Gunter* se caracteriza mais pela construção de um discurso polifônico em termos bakhtinianos, conforme podemos resumir a partir de Bezerra (2008, p.194): ‘o que caracteriza a polifonia é a posição do autor como regente do grande coro de vozes que participam do processo dialógico. Mas esse regente é dotado de um ativismo especial, rege vozes que ele cria ou recria, mas deixa que se manifestem com auto-

nomia e revelem no homem um outro 'eu para si' infinito e inacabável' o que já foi analisado por vários autores (PEIRÓ BARCO, 2006; RÁFOLS, 2012; PEREIRA RODRIGUES, 2015). No entanto, ambos os romances desenvolvem a questão da multiplicidade e identidade gerada pelos deslocamentos e exílios do sujeito pós-moderno, o que parece fundamental para a relação entre literatura e história que se estabelecem nesses romances.

Além de Gunter, sua esposa Eliza, por sua vez, é uma mulata norte-americana filha de um irlandês com uma negra, e fascinada pela coincidência de seu nome, Eliza Alicia Lynch, com a da personagem histórica do Paraguai, que foi esposa do Marechal Francisco Antonio López, quem liderou o exército paraguaio durante a Guerra da Tríplice Aliança. Eliza sente muita curiosidade e encanto pelo Paraguai, e pela figura tão ambígua e polêmica da Eliza histórica, convertida em mito pelo imaginário popular paraguaio. Além disso, Eliza adota Espanha como sua segunda pátria através do seu envolvimento com sua tese de doutorado sobre Antonio Machado:

Ela havia adquirido o costume de pensar em Madri em seus momentos de limbo sartreano. Lembrava o outono, os velhos campanários, o horizonte em chamas de Moncloa, o outro dos álamos, os shoupos derramados, tal como os havia imaginado em seu quarto em Pittsburgh, estudando Antonio Machado. Tal como os havia desejado no avião da Ibéria (que era o mais barato). Em Madri percebeu por que a arte violeta de Machado tinha mudado tanto com a Guerra Civil, por que precisamente estes versos dourados fundiram o aço dos entardeceres da sua pensão em Argüelles, a Espanha dividida para sempre com um talho de morte (MARCOS, 2012, pp.36-37)

A visita de Soledad a seus tios nos Estados Unidos alguns anos antes da sua apreensão pelo regime militar, revela a situação do imigrante latino, através principalmente do personagem Atílio, do mesmo povoado de Gunter, mas que mantém

um restaurante grego nos Estados Unidos, de clientela majoritariamente dominicana. O que inicialmente parece inverossímil é explicado pelo próprio personagem, que se justifica dizendo que é impossível manter um restaurante crioulo. Através de Atilio a vida dos *chicanos*, mexicanos residentes nos EUA, é narrada, revelando outro universo de deslocamentos. O trânsito é algo contínuo no romance, sendo o espaço do aeroporto várias vezes utilizado, as personagens sempre estão entre um hemisfério e outro, entre um país e outro, e muitas de suas reflexões ou pensamentos se dão dentro do avião, durante o deslocamento, em um não lugar entre um país e outro, como no caso de Toto Azuaga, que é argentino mas vive nos Estados Unidos e deve se deslocar para o sul para encontrar com Eliza:

Cada vez que tem de Oklahoma para o sul, trata de evitar essa longa escala em Atlanta. Como seria a cidade? Somente o faz lembrar de Scarlett O'Hara e do presidente Carter. Ambos eram simpáticos. A cidade também devia ser. Esteve tantas vezes nesse aeroporto enorme e nunca a visitou. Desta vez, com a neve e tantos voos atrasados, teve a sorte de conseguir lugar nesse avião. (MARCOS, 2012, p.25)

Toto tem filhas nascidas já no país que adotou, 'essas adolescentes que se negavam a compartilhar com o pai uma palavra em espanhol' (p.209). Uma das expressões significativas sobre o sentimento vivido durante o exílio é enunciada por ele:

Sempre pensei que Julio Iglesias não é um dos meus cantores preferidos. Sempre tão comercial, tão estudado, tão de família franquista. Hoje é Halloween, essa festa das bruxas tão típica do Texas. Minha esposa fantasiada com um lençol como se fosse a Indira, acompanhou as minhas filhas, fantasiadas de Drácula e Moranguinho, para pedir balas... trick or treat! Sozinho na casa, interrompido pela campainha de outras crianças fantasiadas, que me dizem trick or trick, sento

para ver TV (...) Iglesias canta em italiano a guarânia paraguaia *Recuerdos del Ipacarai*, em um estádio impressionante e noturno de Jerusalém (...) Iglesias diz a palavra guarani *kuñatai* para as moças de Jerusalém. E esses rostos riem em contato com a palavra guarani. Rostos loiros e morenos, de olhos negros e azuis, judios de Israel, da Venezuela, da Espanha, dos Estados Unidos, de Misiones. E esses rostos unânimes sorriem (...) Sempre pensei que Julio Iglesias não era um dos meus cantores favoritos. Já não penso. (MARCOS, 2012, p.200)

Além dos trânsitos vividos pelas personagens que estão deslocadas de seus países natais, Soledad produz da prisão textos sobre o exílio e a ditadura, o que faz com que todos esses deslocamentos sejam resignificados para o contexto político vivido no momento de publicação da obra. Esses poemas de Soledad na verdade são poemas de Juan Manuel Marcos que são recuperados em prosa no romance, mas que originalmente foram em sua maioria escritos durante seu período de asilo político na Embaixada do México. Aqui citamos somente um desses poemas:

O homem não lembra qual foi o último abraço entre os seus, nem a cor do avião, nem os rostos exatos desse momento. Sabe que estão lá com as mãos abertas e esperando, o mesmo olhar daquele dia. A guimba, esquecida na areia cinza. Esses sapatos que já andaram tanto o levariam com longo passo à casa. Mas ele fica ali, tremulando na praça. Não escolheu nem esse inverno nem nada: nem a casa, nem essa cidade, nem o vento. Depois de tudo – pensa- não há distância maior nem mais triste que a que não podemos medir, quando entardece (MARCOS, 2012, p.40)

O exílio é colocado em tensão ao serem narradas as seções de interrogatório de tortura de Soledad, mas também é considerado fora desse âmbito político, no contexto de busca de uma identidade em um contexto de contato, como no frag-

mento citado de Toto, no qual um cantor que antes ele não gostava acaba sendo um elemento de identificação cultural importante. Entre tensões e identificações, vividas por Gunter e sua esposa, eles terminam se sentindo pertencentes à realidade paraguaia e decidem ficar definitivamente no país sul-americano: 'Esta manhã renunciei a ela [a instituição, Banco Mundial] para me reintegrar ao Paraguai, para ver no que eu posso ser útil por lá (...) agora eu volto ao Paraguai, porque é minha pátria' (p.240).

DESLOCAMENTOS QUE SE ENCONTRAM: CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar de usar recursos narrativos diferentes, já que Adriana Lisboa constrói um discurso memorialístico a través de uma personagem que narra em primeira pessoa se Juan Manuel Marcos constrói uma narrativa mais experimental e fragmentada que elenca diversos discursos da história e da memória coletiva, é possível aproximar os romances *Azul-corvo* e *O inverno de Gunter* a partir da experiência biográfica e ficcional do exílio. Estar em trânsito, ser estrangeiro, parece ser um fator determinante e constituinte de ambas as obras, que atualizam a discussão sobre o sujeito moderno, ou pós-moderno, segundo as correntes a partir das quais se queira analisar a situação do indivíduo e a multiplicidade de identidades possíveis nos tempos atuais. A distância temporal entre os dois romances acaba não dificultando essa aproximação, já que o romance paraguaio só foi publicado no Brasil na última década, e é lido contemporaneamente ao romance da brasileira que vive no exterior. O que se nota dessa distancia é a diferença em como é feita a ficcionalização dos fatos históricos. Enquanto o romance paraguaio pode ser considerado um romance político no qual a ditadura é o presente da narrativa e o presente da publicação e que por isso adquire um signifi-

cado de resistência, em *Azul-corvo* temos a reconstrução de um discurso a partir de uma geração que herdou essa memória da ditadura de seus pais, já não como forma de resistência mas de exercício de memória, luto e superação. Além disso, há muitos pontos em comum entre as personagens Evangelina e Soledad, que não exploramos mais atentamente mas que são dignos de nota. Embora sua relação com a história seja diferente, refletindo as características anteriormente mencionadas, uma vez que Evangelina é receptora da experiência de Fernando e Soledad é uma vítima da ditadura que sofre prisão e tortura, ambas vivem o deslocamento de país durante a adolescência e essa experiência resulta significativa para seu crescimento. Soledad adquire maior consciência sobre sua realidade, embora não tenha tempo de desenvolver mais essa identidade múltipla e fragmentada, ao que se soma sua dupla ou tripla personalidade (como prostituta e como jaguar celesste). Vanja, por sua vez, se descobre como indivíduo e amadurece para a vida adulta a partir dessa sua experiência de trânsito, motivada pela morte da mãe. As duas obras parecem refletir uma tendência e preocupação moderna que é a relativização do sujeito como possuidor de uma identidade única e a proposição de uma identidade múltipla e fragmentada, conforme menciona Stuart Hall (op.cit.). A problemática do latino-americano descobrindo o espaço norte-americano e se descobrindo nesse contato com o outro, o estrangeiro, está presente em ambas as obras, nas quais a identidade nacional é reelaborada a partir das experiências das personagens e seu contato com a história, o que pode também ser analisado como um deslocamento, temporal. Josele Coelho destaca essa questão ao analisar as mobilidades culturais em *O inverno de Gunter*, o que pode também ser considerado para a análise de *Azul-corvo*:

En esta perspectiva, afirma Canclini que 'América Latina no está completa en América Latina y su imagen le llega en

espejos diseminados en el archipiélago de las migraciones' (2002, p. 19).

Esa percepción en relación a la importancia que asumen las movilidades es fraguada por Ouellet (2005) que ratifica la posición de Canclini al considerar que el imaginario latinoamericano es marcado por intensos desplazamientos - transculturales, espaciales, subjetivos - que engendran una percepción del hombre señalada por una nueva configuración del espacio-tiempo donde las fronteras se diluyen en un movimiento que no se puede considerar solo como geocultural, sino ontológico y simbólico. (COELHO, 2012)

Assim, as obras analisadas, não só constituem um discurso que atualiza a memória coletiva ao apresentar a ficcionalização da história, mas também atualiza a própria questão da identidade moderna para além das identidades nacionais, o que também pode ser considerado uma herança construída historicamente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BEZERRA, Paulo. 'Polifonia'. In: BRAIT, Beth (org). *Bakhtin conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2008. p. 191-200.

COELHO, Maria Josele Bucco. 'Las movilidades culturales en la producción literaria paraguaya contemporánea: una lectura de *El invierno de Gunter*, de Juan Manuel Marcos'. Comunicação apresentada no XVII Congresso Brasileiro de Hispanistas. 3-7 de setembro de 2012. Salvador. Universidade Federal da Bahia, 2012. (no prelo).

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

FRANK, Giorgio. 'Novela y búsqueda: la modernidad como exilio'. In: *Pensamiento de los confines* n.17. Buenos Aires, dez. 2005.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

LISBOA, Adriana. *Azul-corvo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.
MARCOS, Juan Manuel. *O inverno de Gunter*. Tradução Daiane Pereira Rodrigues. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

PEIRÓ BARCO, José Vicente. *La narrativa paraguaya actual 1980-1995*. Assunção: UniNorte, 2006. PERRONE-MOYSES, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

RÁFOLS, Irina. “Rasgos del postboom en la novela *El invierno*

de Gunter de Juan Manuel Marcos”. In: MARCOS, Juan Manuel. *El invierno de Gunter*. 3ed. Assunção: Criterio ediciones, 2012. p.315-345.

RODRIGUES, Daiane Pereira. *Análisis dialógico de El invierno de Gunter de Juan Manuel Marcos*. Assunção: Universidad del Norte, 2014.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

WEINHARDT, Marilene. “Filhos da geração de 1960/1970: herdeiros da memória”. In: _____. (org). *Ficções contemporâneas: história e memória*. Ponta Grossa: UEPG, 2015.



1. A epígrafe do romance é ‘Somos todos estrangeiros/ nesta cidade/ neste corpo que acorda’ de Heitor Ferraz.

ALBERTO Y MALENA DE *EL
INVIERNO DE GUNTER* DE JUAN
MANUEL MARCOS: MODERNOS
ROMEO Y JULIETA

LITA PÉREZ CÁCERES
Universidad del Norte, Paraguay



A 400 años de la muerte de William Shakespeare y de Miguel de Cervantes Saavedra, dos genios literarios hasta ahora inigualados que han tocado en sus obras todas las emociones de los seres humanos, elegí a dos personajes emblemáticos de Shakespeare y a otra pareja que ha salido de la inspiración de Juan Manuel Marcos y figura en su novela *El invierno de Gunter*: Malena y Alberto. Estos personajes existieron primero en la inspiración de sus creadores, luego han pasado al papel y desde allí siguen en la mente de los lectores que los han conocido.

Vale la pena hablar de amor, es un motor que mueve al mundo. En todas partes basta que se nombre a Romeo y a Julieta para que imaginemos escenas de amor, son el arquetipo de ese sentimiento. Se amaron hasta el extremo de llegar a la muerte cuando creyeron que uno de ellos había dejado de existir. Romeo y Julieta vivieron cuando los padres no permitían decidir a los hijos, con quien se unirían para toda la vida. A su vez los jóvenes sabían que el tiempo de la pasión dura poco, que inevitablemente serían separados y que debían aprovechar todas las oportunidades que el destino les brin-

daba para amarse; “es tan corto el amor y tan largo el olvido”, dijo un poeta.

Por si hubiera alguien que desconoce la historia de estos dos amantes famosos la resumiremos así: Había dos familias en Verona que habían arrastrado por años un odio que las separaba, eran los Montescos y los Capuletos. Romeo y Julieta, hijos de esas dos familias se conocen y se enamoran ahí mismo, en el instante en que cruzan sus miradas. Luego, en esa misma noche juran hacer todo para que sus familias no los separen. Llega el amanecer con su carga de responsabilidades; Romeo y Julieta deben separarse por pocas horas, al menos lo piensan así pero los acontecimientos se precipitan y el drama se desata.

La otra pareja es la de Alberto y Malena, dupla joven de la novela *El invierno de Gunter*, de Juan Manuel Marcos. En el amor de Alberto y Malena interviene la muerte porque también existen otros factores que nos les permiten vivir la ilusión del amor, como son los intereses creados, el afán de riquezas, la discriminación social y, ellos también, como Romeo y Julieta, son separados por la muerte.

Es bueno precisar primero qué es el amor, tarea difícil por demás. El tema ha sido analizado desde diferentes ángulos y no se ha encontrado una respuesta precisa; hasta un tecnócrata del stonismo se animó a publicar un folleto sobre el amor y lo calificó en estos términos: ‘Es un fluido vibratorio y comprimido’, definición que tampoco aclaró nada, de modo que seguiremos a tientas pero con la felicidad de haberlo conocido, al amor, digo.

También el momento en que se desarrolla la relación es muy importante. Las características de las épocas, que van cambiando el aspecto de la misma, el del crecimiento y el de la debilidad de ese amor. El entorno que rodea a los amantes, las celestinas, los odios entre familias y otros. Alberto y Malena

son amantes más cercanos a nosotros, son personajes que viven en un país inventado: Corrientes, muy parecido a Paraguay. En el momento en el que ambos se conocen, las ideologías políticas, contaminadas por la guerra fría entre los EE. UU. y la URSS, intoxicaban hasta los amores más inocentes. Malena es una joven huérfana y contradictoria; protege a su madre viuda que nunca se entera de que su hija es una trabajadora del sexo, o una prostituta. Realmente no es, sino que trabaja como una, ciertos días a la semana, lo hace para poder pagar las cuotas de un colegio muy caro, porque su madre no podría hacerlo con sus ingresos. En su otra vida, diurna digamos, cuando es una muchacha joven llena de sueños y de preguntas, Soledad – su nombre – lee mucho y se entera de las injusticias, también lee materiales prohibidos, como el marxismo.

Ella ha participado de una manifestación de rechazo a la visita de un norteamericano, multimillonario y símbolo del capitalismo salvaje, que estuvo visitando Corrientes, invitado por los militares que en ese momento gobernaban la dictadura correntina. Eso la hace visible ante las fuerzas de la represión, siempre alertas y acechando cualquier conato de rebeldía o peligro de sublevación. Alberto, un jovencito incauto, acude al burdel donde trabaja Malena, la elige para su debut sexual y se enamora de ella, todo ello en una sola noche, como Romeo y Julieta. El epílogo de esta relación llega cuando las fuerzas de la represión llevan presa a Malena y un militar muy ambicioso asesina Alberto. Esas muertes son el corolario lógico en una época oscura, tenebrosa en la que el amor y la lucha por la libertad no tenían cabida.

En la época de Romeo y Julieta, las bodas por amor se efectuaban solo entre los muy pobres, sin dotes y sin propiedades, sin tener en cuenta el aspecto financiero que podía provocar el naufragio de esa nave matrimonial. Pero lo usual era que no se tuvieran en cuenta los sentimientos, para concertar un matrimonio; se pensaba en unir fortunas,

augmentar posesiones y otros valores a los que se daba mucha importancia. También en el siglo XX las conveniencias económicas tenían mucha influencia en una decisión tan trascendental como es aceptar una boda, las aspiraciones a un ascenso social eran tenidas muy en cuenta. El padre de Alberto se preocupaba mucho de que sus hijos no se relacionaran con pobres, con judíos o con otros indeseables. Él quería ser de la nobleza, en el caso de que esta hubiese existido. Al ser multimillonario, el paso siguiente era el ascenso social para integrar un círculo aristocrático, aunque fuera la aristocracia de una republiqueta perdida e ignota del sur de la América Latina. Ese paso podría lograrlo a través de un matrimonio ventajoso que él soñaba para sus hijos.

En ambas obras, la de Shakespeare y la de Marcos, los cuatro protagonistas son jóvenes pero no idénticos. Se parecen sí, en esa ansia de felicidad y esa necesidad de libertad, en la prisa, la ansiedad por apurar la copa de la vida. Al leer las apasionadas palabras que dirige Romeo a Julieta podemos adivinar que su norte es el amor, que su ambición es sentirse bañado por la pasión y por tiernos sentimientos, que también construyen el edificio concreto del amor. Julieta era una adolescente incauta destinada a buen matrimonio, que a sus 14 años y aunque su padre no piensa obligarla a casarse, ya la considera apta para comenzar una familia. Ella vivía protegida en medio de sus seres queridos, aún era obediente y tierna.

Malena es tan joven como Julieta pero tiene formación y cultura, ella ha salido al mundo y sabe cómo es. Su madre Amapola, la ama pero no puede protegerla porque no sabe en qué sitios peligrosos se desenvuelve la vida de su hija. En ese siglo 20, en Corrientes donde todo se sabía, esa madre permanecía dentro de un frágil vaso de cristal donde reinaba el recuerdo de su marido muerto. Un odio tan potente como el que separa los Montescos y los Capuletos hace que Julieta se finja muerta para lograr una vida con Romeo.

Entre Malena y Alberto la facilidad y las oportunidades de relacionarse los engaña. Ellos dos gozan de una libertad aparente, él puede ir al burdel cuando quiere y ella puede recibirlo, pero la muerte siempre está entre ellos. Puede encontrarse oculta en las manos del represor y homicida Larraín o en la de sus pares, jueces, policías militares, que como débiles voces del coro en una tragedia no pueden librar a Malena de su prisión. Ella, Soledad Montoya Sanabria Gunter carga un nombre símbolo y lleva la muerte en sus ideas libertarias y en su solidaridad para los desposeídos, por eso fue encerrada y torturada hasta morir. Su único pecado fue tener ideas diferentes a las ideas del sátrapa.

Entre Julieta y Malena hay un abismo de diferencias pero la fundamental es que Julieta desea la felicidad eterna al lado de su enamorado Romeo y, nada más, ellos quieren desaparecer del mundo para vivir su amor con tranquilidad. Es el anhelo egoísta de todos los amantes que en el mundo han sido. Malena, en tanto, está enferma con el virus de la búsqueda infatigable de la libertad para todos. Desde el lejano ejemplo de su padre hasta sus últimas lecturas, todo ha contribuido para cambiarla, para que su mente y su corazón se abran al mundo para abrazar a todos sus prójimo. Y el mundo entero, hombres y mujeres viven por y para la libertad, ese espacio que puede ser pequeño pero significativo, ese espacio donde pueden ser ellos mismos. Ella no huye el problema ético que se le presenta: ¿Vivir su felicidad buscando una salida individual, olvidándose del resto? O bien ¿luchar juntos para que los otros compartan con ella y Alberto la libertad y la felicidad?

DEL *QUIJOTE* DE MIGUEL DE
CERVANTES A *EL INVIERNO DE*
GUNTER DE JUAN MANUEL
MARCOS. PRESENCIA DE LA
LITERATURA HISPANA EN LAS
TRADUCCIONES A LA LENGUA
LETONA

ALLA PLACINSKA
Universidad de Letonia, Letonia



En el presente artículo se plantea obtener una visión general sobre la accesibilidad de la literatura hispanohablante para los lectores de las lenguas bálticas y en concreto del letón, la dinámica de las traducciones y los factores que incrementan o disminuyen la cantidad de traducciones de los autores hispanohablantes a las lenguas bálticas. Se abarca el periodo histórico del siglo XX y los principios del siglo XXI, así como se destaca la importancia de la traducción literaria para el desarrollo de la lengua nacional y su gran aportación a la comunicación intercultural entre los países geográficamente tan lejanos como son los de Paraguay y de Letonia. Los resultados del trabajo empírico están incluidos en la tabla que contiene la lista de las traducciones hechas de la lengua española a la lengua letona encontradas en el catálogo común de las bibliotecas de Letonia y en relación con los periodos históricos del estado de Letonia hasta el año 2015. Cabe mencionar que el objetivo de este estudio no se centra tanto en la cantidad de las traducciones hechas sino en la

importancia de estas, en su gran aportación al diálogo entre los representantes de diferentes culturas.

Desde que países e idiomas entraron en contacto, la traducción ha sido el instrumento transmisor de la cultura y del progreso (Newmark 23). Así, La Escuela de Traductores de Toledo pasó a Europa el saber árabe y griego, y hasta el siglo XIX la cultura europea se estuvo inspirando en las traducciones latinas y griegas. A la influencia de La Escuela de Traductores Paul Werrie dedica el siguiente comentario: ‘Toledo jugó un papel considerable, por no decir incalculable, en el desarrollo del pensamiento y la cultura europea’ (Werrie 204), opinión compartida por José María López Piñero:

Las consecuencias de esta masiva transmisión fueron extraordinarias: la ciencia y, en general, la cultura europea cambiaron completamente de horizonte; las traducciones toledanas impusieron la hegemonía intelectual del Aristóteles arabizado, así como los textos que sirvieron de ‘autoridades’ fundamentales de las diversas disciplinas en la ciencia escolástica de la baja Edad Media. (López Piñero 17)

El famoso lingüista y reconocido experto británico en la traductología, Peter Newmark, destaca la importancia de la traducción en general y la literaria en concreto, para la evolución de la sociedad:

(...) la traducción no es solo un mero transmisor de cultura, sino también un transmisor de la verdad, una fuerza de progreso. Para comprobarlo basta con ver, por un lado, la resistencia con que ha contado la traducción de la Biblia a lo largo de la historia. (Newmark 23)

La interdependencia de los procesos sociales, políticos y culturales analiza también Lidia Taillefer de Haya en su trabajo monográfico *Traductografía y Traductología en la Lengua Inglesa*. Llama la atención su afirmación de que la traducción convirtió a una Inglaterra literaria y científicamente inexistente en uno de los más importantes focos

culturales europeos (23). Los cambios en la economía y política sirven de elemento catalizador para el incremento o reducción de la actividad intelectual en general y la traducción literaria en concreto. A su vez, la consolidación de una lengua como lengua, abre nuevos canales de comunicación y proporciona nociones sobre culturas y sociedades antes poco conocidas. Así, en el siglo XVIII debido a la industrialización, la consolidación de los estados nacionales y la normalización de las lenguas nacionales se formaron las condiciones necesarias para empezar las traducciones de tales lenguas como danés, chino, árabe, ruso, sánscrito (Taillefer de Haya 29). A su vez en el siglo XX se cambió el mapa político en diferentes continentes, incluso varias veces; los contactos internacionales se hicieron mucho más intensos y el progreso tecnológico permitió el intercambio de información mucho más rápido. Precisamente en el siglo XX aparecen las primeras traducciones literarias de los autores extranjeros a las lenguas bálticas incluyendo la lengua letona.

Como en cualquier otro idioma, la traducción de los clásicos sirve de cierto tipo de indicador de la madurez del idioma. La lengua literaria letona se consolida solo para la segunda mitad del siglo XIX, es lógico que las primeras traducciones al español se datan con los principios del siglo XX a diferencia de otros estados europeos cuyas lenguas nacionales empezaron el proceso de consolidación en el siglo XVIII. También en el estado de Letonia, junto con otras repúblicas bálticas apareció en el mapa del mundo en el 1918, lo cual determinó el proceso de la formación de la nación letona. El desarrollo de la traducción está relacionado y depende de la estabilidad y la consolidación del sistema lingüístico normativo, de los estándares de la lengua literaria. Tomando en cuenta lo arriba mencionada, se considera importante el hecho que la primera traducción de una obra literaria extran-

jera a la lengua letona data con el año 1896 y se trata de la traducción de *Fausto* de Johann Wolfgang von Goethe.

A Cervantes en Letonia lo conocen sobre todo por *el Quijote*. *El Quijote* es la gran referencia cultural de la literatura española en el extranjero y sobre todo en los países del Báltico donde la traducción literaria del español empieza solo a principios del siglo XX (Jerjomenko 6861). Como todos los grandes creadores cuyas aportaciones han trascendido las fronteras del espacio y del tiempo, Cervantes no es un valor exclusivo de la cultura española. Su obra muestra, del modo más veraz posible, la condición plural del hombre y el antagonismo y complejidad de su entorno, transportables a otros contextos culturales.

La dimensión internacional del *Quijote* en gran medida se debe a las traducciones de la novela a los idiomas extranjeros. El *Quijote* tras la *Biblia* es la obra más traducida a las lenguas extranjeras. La importancia de este hecho han destacado los expertos de la Biblioteca Nacional de España:

Las traducciones del *Quijote* están en relación con la situación política de los países europeos en la época y la categoría de sus lenguas y el prestigio de que gozaban. De allí que las primeras lenguas a las que se tradujo fue el inglés, francés, alemán e italiano y que, dentro de estas, el francés (la más importante en los siglos XVII y XVIII como vehículo de comunicación) sirviera como base para muchas traducciones posteriores en lugar de castellano original, especialmente a las lenguas eslavas. (bne).

La primera traducción de la obra fue a la lengua inglesa y sale ya en 1612, la traducción al francés en 1614, al alemán en 1621, al italiano en 1622 y al portugués en 1794. En el siglo XIX *Don Quijote* fue traducido a 27 lenguas extranjeras, en el siglo XX salieron más 1700 ediciones de esta novela en más de 54 lenguas.

La primera traducción a la lengua letona vio la luz

también en el siglo XX. En su totalidad salieron tres diferentes traducciones del *Quijote*, todas hechas por los intelectuales reconocidos de aquella época: la primera traducción data con el año 1921 y pertenece al poeta, escritor y traductor Adolfs Erss. El autor de la segunda traducción es un famoso filólogo, escritor y parapsicólogo Konstantíns Raudive y su traducción de la novela fue publicada en el 1937. A Konstantins Raudive también le podemos designar el título del primer hispanista de Letonia porque era casi el único de los traductores que dominaba el español debido a la condición que un periodo de su vida vivió en España y estudió literatura en la Universidad Central de Madrid. Además conocía a Ortega y Gasset y tenía relación de amistad con él. Su traducción se valora mucho y fue reeditada en 2014 con el apoyo de la Embajada de España en Letonia. La última traducción de la novela fue realizada en la época soviética por una conocida escritora Mirdza Kempe y publicada en el año 1956 (Jerjomenko 6863).

También contamos con dos ediciones del *Quijote* para jóvenes, una es la versión adaptada de la traducción de Adolfo Erss, hecha por el mismo traductor en los años treinta del siglo pasado. La segunda pertenece a la mano del famoso escritor letón E.Birznieks Upītis, también los años treinta del siglo pasado. En su totalidad podemos hablar de nueve ediciones del *Quijote* a la lengua letona porque varias traducciones fueron reeditadas.

Agrupando las traducciones por los periodos históricos se puede ver la dinámica de las traducciones durante varios regímenes políticos y el papel de estas en el panorama cultural del país. Durante el período de la primera independencia, años 1918-1940, fueron traducidas solo cinco obras de la lengua española. Pero son obras de autores clásicos, como *Don Quijote* de Miguel de Cervantes y *Sangre y arena* de Blazco Ibáñez, entre otras. Por otro lado se trata de casi cuatro traducciones diferentes del *Quijote*, dos ediciones completas y dos adapta-

ciones para los jóvenes. Tomando en cuenta que es una obra muy complicada para la traducción, podemos considerar que fue un período muy productivo y progresivo para Letonia en aquel momento histórico. Se formó una generación de literarios y lingüistas brillantes que hicieron un inmenso trabajo para modernizar y fortalecer el idioma.

Durante el período de la segunda guerra mundial, cuando Letonia fue ocupada por las tropas soviéticas y luego por las tropas alemanas, salió solo una traducción del español realizada por el traductor *del Quijote* Konstantins Raudive. Fueron traducidas doce *Novelas ejemplares* de Cervantes. Es la única traducción de las *Novelas ejemplares* hasta hoy en día y fue reeditada dos veces, en 1958 y 1994.

Durante el período soviético que duró 48 años fueron hechas 17 traducciones de los autores hispanohablantes. Son autores que gozan de reconocimiento internacional. Sale la nueva traducción de *Don Quijote* realizada por Mirdza Kempe y la de *Sangre y arena* de Blasco Ibáñez, traductora Ariadna Lindgren. Este período se destaca con un interés especial hacia la obra de Federico García Lorca debido a su resistencia al régimen fascista. Precisamente en ese período salen las primeras traducciones de autores latinoamericanos: Pablo Neruda, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Alejo Carpentier.

Es un período muy importante en la historia de las traducciones literarias de los autores hispanohablantes a la lengua letona. El aumento de las traducciones se debe a la creación de nuevas editoriales que se dedicaban a la promoción de la literatura extranjera en todo el territorio de la URSS, según los planes del Partido Comunista a subir el nivel cultural de los ciudadanos soviéticos. En las universidades se intensificó la enseñanza de las lenguas extranjeras así como se amplió la oferta de las lenguas a estudiar. En esas condiciones empezó a formarse la nueva generación de traductores. Por su aporta-

ción a la traducción literaria de otras lenguas en la Letonia soviética se destaca la editorial *Liesma*. Precisamente en esta editorial sale 90% de todas las obras traducidas de la lengua española a la lengua letona. El alto nivel profesional de los redactores y la colaboración con los mejores traductores y filólogos dieron un resultado muy positivo, a pesar de que se trataba del sistema soviético con su política de censura y de restricciones. La traducción de las obras literarias se convirtió para la inteligencia del mundo soviético en un canal de expresión de sus pensamientos, en una ventana hacia la libertad intelectual y emocional. Los traductores, en muchos casos, era la gente muy progresiva, con una actitud crítica hacia el régimen soviético.

Después de la *perestroyka* de Gorbachov, las tres repúblicas bálticas tuvieron la única oportunidad de recuperar su independencia. El retorno a la democracia se marca con un gran interés hacía la literatura extranjera y el deseo de recuperar y ampliar los vínculos culturales con los países extranjeros, sobre todo europeos.

Ha sido un período muy fructífero. En los 25 años han salido 24 traducciones de los autores hispanos. Continúan saliendo las nuevas traducciones de la obra de Miguel de Unamuno, Márquez y de García Lorca. Han tenido una recepción excelente las nuevas traducciones de diferentes corrientes literarias representando la literatura del realismo mágico (Alejo Carpentier), la literatura del *boom* y del *posboom* (Mario Vargas Llosa, Laura Esquivel) y la de ultraísmo (Jorge Luis Borges). El lector letón descubre la novela moderna en toda su diversidad desde los autores españoles como Arturo Pérez- Reverte (*Maestro de esgrima, El club Dumas o La sombra de Richelieu*), Luis Leante (*Mira si yo te querré*), Javier Marías (*Corazón tan blanco*), Ildelfonso Falcones de Sierra (*Catedral de mar*) hasta las creaciones latinoamericanas como el chileno Roberto Bolaño (2666) y el paraguayo Juan Manuel Marcos (*El*

invierno de Gunter). Ha sido publicada en letón la *Antología de la poesía española del siglo XX*, cuyo recopilador y traductor es el reconocido poeta y especialista en lenguas románicas, Leons Briedis.

Un acontecimiento especial ha sido la traducción al letón de la novela paraguaya *El invierno de Gunter* de Juan Manuel Marcos. Es una traducción simbólica por varias razones. Primero es la primera novela paraguaya que se traduce al letón y segundo, por ser una obra compleja, llena de signos y mensajes tanto a nivel de la forma como a nivel del contenido. Ha pedido de la traductora una dedicación completa y profunda para poder transmitir toda la intensidad de las relaciones tanto a nivel interpersonal como a nivel social, político e histórico de Paraguay. Se ha convertido para los letones en una referencia cultura de Paraguay muy importante.

Hoy en día la labor traductológica la continúan tanto los traductores que se formaron en el periodo soviético (Knets Skujinieks, Leons Briedis, Mara Rozenberga, Guntis Valujevs) como ya ha demostrado su talento la nueva generación de traductores, entre los cuales cabe destacar a Dace Meiere, Zane Karpenko, Guna Pigita, Ieva Elsberga y Liene Mustapa.

El autor más traducido en el siglo XX a la lengua letona fue Márquez. En su totalidad han sido traducidas ocho novelas del autor colombiano. Lo sigue Cervantes con su obra más editada en Letonia en el siglo XX, el *Don Quijote*.

En la actualidad Letonia cuenta con aproximadamente 54 ediciones de las obras traducidas de la lengua española a la lengua letona de diferentes autores. No es un número muy alto, ni representa todo el abanico de los estilos y períodos literarios de la literatura hispana, pero es un número importante para un país que en el año 2018 va a celebrar su primer centenario y cuya población apenas llega a 2 millones de habitantes hoy en día. La dinámica de las traducciones realizadas en el siglo XXI nos deja con una esperanza de que la presencia de

la literatura hispana va a en aumento y los lectores de los países bálticos no perderán este vínculo de contacto e intercambio cultural tan importante.

Sería necesario recopilar más información y seguir recopilándola para hacer una historia exhaustiva de toda la aportación intelectual que han dado las traducciones y pueden dar para una sociedad, su dependencia de la situación política y su influencia, al mismo tiempo en la política y en el desarrollo de la democracia. Como ha dicho el traductor catalán Gabriel María Jordá Lliteras: ‘Este camino nos permite ver que existen otras experiencias y que la traducción no representa solo un aporte del extranjero o de dos lenguas diferentes, sino que une el presente con el pasado, enriqueciendo y recuperando la memoria. (Jordá Lliteras 122-123).

BIBLIOGRAFÍA

Jerjomenko, A. ‘Letonia’ en relación a la traducción de Cervantes y su obra a este idioma. Volumen VII de la Gran Enciclopedia Cervantina. Editorial Castalia: Madrid, 2010, 6859.-6865 pp.

López Piñero, J.M. *La ciencia en la historia hispánica*. Barcelona: Salvat, 1982.

Newmark, P. (2010). *Manual de traducción*. Madrid: Cátedra, 2010.

Piñero Piñero, Gracia; Díaz Peralta, Marina; Juan Jesús García Domínguez, María; Marrero Pulido, Vicente. (2008). *Lengua, Lingüística y Traducción*. Madrid:Comares, 2008.

Taillefer de Haya, L. *Traductografía y Traductología en la lengua inglesa*. Málaga: Ediciones del Grupo de Investigación Traductología, 2006.

Werrie, P.: ‘L’Ecole de traducteurs de Tolède’, en *Babel* XV (4), 1969.

Sitios en internet:

Quijotes. Recopilación de las ediciones del Quijote de la

Biblioteca nacional de España [http://www.bne.es/es/quijote/edicionesQuijoteOtrasLenguas/otras-lenguas.html#ediciones QuijoteOtrasLenguas](http://www.bne.es/es/quijote/edicionesQuijoteOtrasLenguas/otras-lenguas.html#edicionesQuijoteOtrasLenguas)

Catálogo común digitalizado de los fondos de las bibliotecas de Letonia: <https://kopkatalogs.lv>

LOS PARAGUAYISMOS EN LA
NOVELA DE JUAN MANUEL
MARCOS, *EL INVIERNO DE
GUNTER*

IGOR PROTSENKO
Universidad del Norte, Paraguay



El español, tal como hoy lo conocemos, es fruto de un proceso de decantación de más de un milenio, a lo largo del cual diversas lenguas de los habitantes de la Península Ibérica se fueron modificando por la influencia de los invasores romanos, godos, árabes, etc. hacia el final del siglo XV, con la unión de los reinos de Castilla y Aragón, que extendieron su dominio sobre la mayor parte de la península; la lengua de Castilla (castellano) se fue imponiendo sobre otros idiomas y dialectos y cruzó el Atlántico a lomos de los descubridores, conquistadores y misioneros, y debido a su propagación por América, es, con diferencia, la lengua romance que ha logrado mayor difusión.

El contacto del español con las lenguas de los aborígenes, peculiaridades históricas, etnográficas, migratorias, socio-políticas, etc. influyeron en la diferenciación del español dependiendo de la zona del uso en el continente americano donde la heterogeneidad del español no se restringe con su división en dialectos y hablas (que existen, por supuesto). En él se distingue otra variedad – variantes nacionales. Es lo que dice en este sentido el autor del Diccionario de Lunfardo argentino Athos Ricardo Espindola: “Podrá decirse que en

Argentina se habla la lengua española. Incierto. Los argentinos tenemos idioma propio... Quinientos años de historia han servido para que en nuestro país se modelara un lenguaje singular, distinto, vivo, y pujante, en crecimiento incesante y evolutivo, de permanente enriquecimiento...” (Espindola, 2003: 7-8).

La categoría principal en dicha clasificación es variantes – son unidades de la lengua, típicas de uno de los países de habla española; es decir, el variante de la lengua siempre tiene el carácter nacional: *tereré* ‘bebida hecha con la infusión en agua fría de la hierba mate’ en Paraguay (Moliner, 2007); *panizo* ‘persona de la se obtiene o se piensa obtener provecho’ en Chile (Moliner, 2007); *panelito* ‘vehículo, automóvil cubierto más pequeño que el camión’ en Cuba (americanismos)

Objeto de nuestro estudio son paraguayismos, las unidades lingüísticas, típicas para Paraguay.

Análisis de lo que se considera como “paraguayismo” está representado en los trabajos de Leni Pane en el libro “Los paraguayismos” (Pane, 2014), Isabel Baca de Espínola y Ebelio Espínola Benítez en su libro “Glosario de paraguayismos en el *Hijo de Hombre* de Augusto Roa Bastos” (Baca, 2011), Hedy Penner, Soledad Acosta y Malvina Segovia en “El descubrimiento del castellano paraguayo a través del guaraní” (Penner, 2012), etc.

La finalidad de nuestro artículo es revelar las peculiaridades connotativas y estilísticas de los paraguayismos en la novela “El invierno de Gunter” del escritor moderno paraguayo Juan Manuel Marcos.

Al **paraguayismo gramatical** se refiere el fenómeno de *voseo*. “A diferencia con otros países, esta modalidad no constituye una irreverencia o una confianza tomada en exceso por encima de lo que correspondiere en las circunstancias” (Rubinsztein, 2013: 17). Hay que mencionar que forma de *usted*

en Paraguay existe, sin duda, pero su tratamiento tiene ciertas connotaciones. Una de ellas es “otorgar o demostrar respeto para el interlocutor de turno (sin dejar de ser amigable o de vinculación cercana como en caso del *voseo*)” (Rubinsztein, 2013: 17).

Los ejemplos de *voseo* en la novela de Juan Manuel Marcos “El invierno de Gunter”.

1. Uso de *vos* en lugar de *tú* en el lenguaje de los jóvenes: *Me imagino que vos te bañarás en un saque– dice Verónica a Chipi* (Marcos, 2013: 92). Verónica y Chipi son los protagonistas jóvenes de la novela; *Yo ya es- tuve, mintió uno, ahora te toca a vos* (Marcos, 2013: 99) – charla de los amigos de Alberto, son todos personajes jóvenes.

En la novela hay un episodio muy interesante en el que el *voseo*, rasgo típico para el español paraguayo, se compara con el *tuteo* de español de España:

... *No, solo tenía tres líneas:*

A ti te cantaron los poetas.

Añado yo este verso:

Ahora eres nosotros.

Mmm..., no está mal, Si no fuera por el “tú”, muy español, no estaría nada mal (Marcos, 2013: 142).

2. *Voseo* es el rasgo típico de la lengua de la gente del “Paraguay profundo”, la gente que no tiene en la conducta y en la forma de comunicarse ninguna capa del brillo: *Vos no vas a poder estudiar luego* – dice el personaje que se llama Atilio. Lo consideramos como del “Paraguay profundo” porque él mismo dice: *Yo soy de Cerro.*¹

La gente que pertenece a la clase culta, a la clase elitista evita usar las formas “populares”: *Usted debe ser el doctor Roberto Azuaga – dice Monseñor Simón Cáceres* (Marcos, 2013: 115); *Cuando yo tenía tu edad, solo pensaba en mis estudios... Comprendo que debes buscar tus...expansiones. ¿Has conocido a alguna chica que te gusta?* (Marcos, 2013: 115) – dice *tuteando* a

su hijo el protagonista, que representa la gente de la clase alta, educada, doctor Evaristo Sariá-Quiroga. *Qué desea beber el doctor – preguntó Larrian... Usted se refiere a ese espantoso combinado que llaman “la Cuba libre”* (Marcos, 2013: 187) – Larrian es militar del nivel alto, es el general de brigada.

Así el autor subraya la diferencia que existía en aquel entonces en la sociedad paraguaya.

Los **paraguayismos lexicales** son estilísticamente diferentes. Destacan las palabras:

a) con las connotaciones nulas (que cumplen las funciones denotativas): *morocha* ‘más oscura que morena’ (Marcos, 2013: 196); *bombilla* ‘un tubo por el cual el mate se sorbe’ (Marcos, Tracy, 2013: 298); *durazno* ‘melocotón’ (Marcos, 2013: 268); *costanera* ‘territorio a lo largo del río que se usa como la zona del descanso, playa’ (Marcos, 2013: 151), etc.;

b) con los matices connotativos (el uso de los cuales es característico para las determinadas capas sociales o para subrayar el estado emocional del protagonista): *no es tema* – en la jerga juvenil de la época de escribir la novela, lleva el sentido de ‘no es significativo’ (Marcos, Tracy, 2013: 159); *cuarto flaco y alargado como el padre Marcelín* (Marcos, 2013: 210); *caficho* – argot. ‘proxeneta’, ‘chulo’ (Marcos, Tracy, 2013: 222); *es que los perros somos picho dulce* – en la jerga de Atilio, *perros* se refiere al ‘círculo de amigos con quienes uno sale para divertirse’. *Picho dulce* se refiere a ‘los que tienen éxito amoroso’, a los ‘seductores o mujeriegos’ (Marcos, Tracy, 2013: 280); *guacho* – argot. ‘bastardo, hijo de puta’ (Marcos, Tracy, 2013: 299); *mersas* ‘vulgares’ (Marcos, Tracy, 2013: 299); *boludo* ‘tonto, lerdo’ (Marcos, Tracy, 2013: 300), etc.

La mayoría de las palabras en este sentido tendríamos que considerar como préstamos de guaraní. Y este es el rasgo más importante del español de Paraguay. Al ser la lengua oficial guaraní junto con español forman bilingüismo muy notable en la situación de habla de Paraguay.

LÉXICO Y LAS FORMAS SINTÁCTICAS DE GUARANÍ EN LA FUNCIÓN DENOTATIVA EN “EL INVIERNO DE GUNTER”

1. Nombre de las etnias de guaraní: *Tupì- Guaranì* – familia de etnias y lenguas que dominaba partes centrales y orientales de la América del Sur en los siglos antes de la llegada de los europeos, en las décadas posteriores y viven hasta hoy día (Marcos, Tracy, 2013: 44); *nivaklé* – etnia indígena del Chaco (Marcos, Tracy, 2013: 310); *ka'aiguá* – etnia guaraní conocida en tiempos coloniales por su resistencia a la asimilación hispana (Marcos, Tracy, 2013: 365); *gualachí* – rama de la etnia de ka'aiguá que habitaba lo que es hoy la provincia argentina Misiones, y posteriormente, la región paraguaya del Guairá (Marcos, Tracy, 2013: 366).

2. Las palabras del uso cotidiano: *kuña* ‘mujer’ (Marcos, 2013: 360); *kuñata'i* ‘chica’ (Marcos, 2013: 296); *pa'i* ‘padre, sacerdote’ (Marcos, 2013: 209); *panambí* ‘mariposa’ (Marcos, 2013: 109), etc.

3. Las palabras que se refieren al léxico mitológico, mágico, folclore: *karai* (Marcos, 2013: 40); *pombero* (Marcos, 2013: 78) – significado de estas dos palabras ver más arriba; *payé* ‘magia o practicante de magia’ (Marcos, 2013: 44);

pora ‘fantasma que recorre el campo y asusta a los caminantes solitarios, apareciendo de noche como una masa blanca y diáfana’ (Marcos, 2013: 82), etc.

4. En el nivel sintáctico también observamos peculiaridades del lenguaje de Paraguay:

4.1. La mezcla del léxico de guaraní con el español en las combinaciones de las palabras (en su mayoría en las formulas verbo + sustantivo): ¿Domicilio? – *E mo'i Corrientes* ‘ponga Corrientes’ (Marcos, 2013: 247), etc.;

4.2. El verbo español en forma de *vos* y una partícula de guaraní: *Vos no vas a poder estudiar luego y, además. ¿que*

calienta? Nadie puede quitarte lo bailado. Pero usá que condón (Marcos, 2013: 273) – al mandato de *vos usá* se le añade la partícula guaraní *que* (*ke* en la ortografía estandarizada de guaraní), pospuesta a los imperativos² (Marcos, Tracy, 2013: 280).

4.3. Uso de la partícula de guaraní *-ko'*, frecuente en las oraciones declarativas: *Esta ko' – es una ciudad enorme...* (Marcos, 2013: 273).

4.4. Uso intacto del sintaxis de guaraní: *Lope tiempo 'tiempo de López'* (Marcos, 2013: 339).

LÉXICO Y LAS FORMAS SINTÁCTICAS DE GUARANÍ EN LA FUNCIÓN CONNOTATIVA EN “EL INVIERNO DE GUNTER”

I. Las formas sintácticas de guaraní se usan para añadir más colorido a las frases emocionantes para reflejar más fuerza a las palabras afectivas. Por ejemplo:

- *La atmósfera se aligera. Ya va a amanecer. Otra noche de insomnio. – Aña rakò peguarè, le meto o qué otro – trueno, gutural* (Marcos, 2013: 73): *Aña rakò peguarè* ‘por el coño del diablo’ (Marcos, 2013: 79);

- *Es un libro mbore – dice Eliza* (Marcos, 2013: 90): *mbore* ‘de mala calidad’, ‘sin valor’ (Marcos, 2013: 94);

- *Aquel el pyragüí. No tiene más oficio que estar allí parado como la tos de un perro...* (Marcos, 2013: 141): *pyragüí* en guaraní ‘pie peludo’ – nombre que se daba a los espías asalariados que el régimen de Stroessner usaba para vigilar a la población paraguaya (Marcos, 2013: 147). Como el eco de esta palabra en guaraní se usa también en español de Paraguay combinación de las palabras *pies-mudos* (p.360). Es significado es igual que en guaraní *pyragüí*.

- *Esta ko' es una ciudad enorme... como Buenos Aires pero sin demasiados curepí... Casi nadie habla inglés, tampoco guaraní, así*

que maneja te en castellano (Marcos, 2013: 275): la primera frase *esta ko'*

ya hemos analizado más arriba. *Curepí* – nombre despectivo para los argentinos y en la legua de origen, en guaraní, significa ‘piel de chanco’ (*chancho* – así en Paraguaya se llama ‘cerdo’) (Marcos, 2013: 280). El verbo *manejar* se usa en la forma típica paraguaya, mandato de *vos* en Imperativo Afirmativo y en este caso tiene sentido ‘habla’;

- ¡Filántropa, filántropa! No hacés *más que soñar, como tu viejo*. ¡*Qué tipo era Sanabria! Comunista tuyá* de la gran puta (Marcos, 2013: 274). La palabra castellana *viejo* se usa en función del sustantivo y significa ‘padre’. La palabra de guaraní *tuyá* también significa ‘viejo’ pero en esta frase se usa como adjetivo y para esforzar la frase grosera que sigue esta palabra;

- *Esperá un rato, lo voy a echar a ese kambá de mierda, como es veterano de Vietnam, negro grandote, cree que puede emborracharse gratis donde le canta* (Marcos, 2013: 276). *Kambá* ‘morocho, mulato, persona de piel oscura, negro, quemado al sol’ (Krivoshein, 2014: 45).

2. Guaraní se usa para subrayar la importancia de una persona:

- *Usted es presidente del Colegio, tiene fama del hombre activo y justo. De ser muy diligente con los presos políticos. Algunos sacerdotes, amigos de mi hermana, y también todas las Madres de la Plaza de Mayo*.³

le dijeron: El Mitá Karaí, la única esperanza (Marcos, 2013: 306). *Mitá Karaí* es apodo compuesto de dos palabras del guaraní: *mitā* ‘joven de corta edad, niño, chico, compañero, amigo’ (Krivoshein, 2014: 63), y *karaí* ‘bendecido, bautizado, sagrado’ (Krivoshein, 2014: 46), quiere decir ‘el único quien puede ayudar porque es casi santo’.

3. En un caso observamos la palabra de guaraní en la función metafórica. Es el título de un periódico: *Kavichu'i*

‘variedad de avispa’ (Krivoshein, 2014: 47). Así se llamaba un periódico que promulgaba la causa paraguaya durante la Guerra de la Triple Alianza (Marcos, Tracy, 2013: 348).

Para resumir subrayamos que el uso de los paraguayismos en la novela de Juan Manuel Marcos “El invierno de Gunter” se determina por varias razones.

Primeramente, el autor tiene derecho (y la necesidad) de manejar el lenguaje de su país, lenguaje que caracteriza la época de la creación de la novela. Es lo que permite transmitir los rasgos de carácter de los paraguayos, demostrar a través de la lengua la exfoliación de la sociedad: los que pertenecen a la altura de la sociedad suprime, dominan la lengua clásica (lo que nosotros consideramos como la variante peninsular, variante de España), los que pertenecen a la clase medibaja – usan el lenguaje más sencillo con la influencia enorme de guaraní. Aparte se encuentran los jóvenes (que siempre se diferencian de la gente madura y se destacan de los adultos por su manera de hablar) – ellos saben usar como español clásico, tanto el lenguaje “de la calle”, como un buen número de palabras de guaraní, dependiendo de la situación.

A través de la lengua, el autor de la novela “El invierno de Gunter” Juan Manuel Marcos nos muestra, a los lectores, la historia, las tradiciones, las costumbres y la mitología del Paraguay.

“El invierno de Gunter” describe el comportamiento de la gente de Paraguay de varios niveles en varias situaciones durante la dictadura de Stroessner y la guerra en las islas Malvinas. En las páginas de la novela los lectores se enfrentan con algo ya poco entendido o ya olvidado para los ciudadanos de América del Sur y, en su mayoría, desconocido, para los europeos. A través de la lengua de los personajes, los lectores tienen la posibilidad de descubrir el mundo en el que vivía la gente durante las últimas décadas del siglo pasado en Paraguay, entender en lo que pensaban, por qué pensaban así

y compartir (o no) con ellos sus ideas, excusar (o reprobar) sus acciones, testarudeces, proezas...

El uso de los paraguayismos y demostración del bilingüismo paraguayo (español-guaraní) subraya expresión individual de cada uno de los personajes (eso se nota sobre todo en los diálogos) y los objetos que les rodean en la vida cotidiana.

Las palabras que nombran a los representantes de la fauna, la comida, los objetos de la vida cotidiana – es decoración del escenario en el que actúan los protagonistas de la novela. Léxico mitológico revela el alma y explica los hechos de los actores del espectáculo que se llama la vida de los paraguayos durante la dictadura de Stroessner. Y el guaraní suena como la música, envolviendo toda la acción con su magia, acariciando el oído de los protagonistas y de los lectores.

El autor demostrando dichas peculiaridades nos permite disfrutar el lenguaje que incluso hoy día se oye en las aulas de las Universidades, en las calles, por la tele, por la radio, en los teatros, en el Parlamento. Así se crea el colorido propio de la vida real de Paraguay, de aquel entonces, del período de la creación de la novela, los años 70-80 del siglo XX, y de hoy.

En las investigaciones posteriores vamos a profundizar el tema del funcionamiento de los paraguayismos en este país, intentaremos explicar las procedencias de las formas gramaticales, fonética o lexicales de habla de Paraguay con la finalidad general de crear el diccionario de los paraguayismos que puede ser útil como para la gente hispanohablante (de los países de América), tanto para los nativos de otras leguas que estudian español y sus peculiaridades en varias formas.

REFERENCIAS

Baca de Espínola I., Espínola Benítez E. Glosario de paraguayismos en *Hijo de Hombre* de Augusto Roa Bastos / Isabel Baca

de Espínola, Ebelio Espínola Benítez. – Asunción: CEADUC, 2011. – 167 p.

Diccionario de americanismos de Asociación de Academias de la Lengua Española / página en Internet: <http://www.asale.org/recursos/diccionarios/damer>

Espindola A. (2003): Diccionario de Lunfardo / A. Espindola. – Buenos Aires: Planeta, 2003. – 526 p.

Krivoshein de Canese N., Acosta Alcaraz F. Ñe'ëryru. Avañe'ë karaiñe'ë. Karaiñe'ë-Avañe'ë". Diccionario guaraní-español, español-guaraní / Natalia Krivoshein de Canese, Feliciano Acosta Alcaraz. – Asunción.: Instituto Superior de Lenguas Universidad Nacional de Asunción, 2014. – 294 p.

Marcos J. M. (2013): El invierno de Gunter. Edición crítica por Tracy K. Lewis [texto] / J.M. Marcos. – Asunción: Servilibro, 2013. – 449 p.

Moliner María (2007): Diccionario de uso del español (ed. en DVD) / María Moliner. Madrid: Gredos. – 2007.

Pane L. Los Paraguayismos II / Leni Pane. Asunción: Criterio Ediciones, 2014. – 197 p.

Penner Hedy. El descubrimiento del castellano paraguayo a través del guaraní / Hedy Penner, Soledad Acosta, Malvina Segovia. – Asunción: Centro de Estudios Antropológicos de la Universidad Católica (CEADUC). – 2012. – 478 p.

Rubinsztein N. Modismos paraguayos. Glosario Natalio y vos. / Natalio Rubinsztein. – Asunción: Criterio Ediciones, 2013. – 152 p.



1. *Soy de Cerro*: como club de fútbol, Cerro naturalmente no tiene afiliación política oficial, pero la mente popular le atribuye por lo menos alguna tendencia obrera y anti-establecimentaria (Marcos, 2013: 281).

2. Después de tantos años de vivir en Nueva York, protagonista de la novela “El invierno de Gunter”, tío Atilio habla un castellano de marcada influencia de guaraní.
3. Madres de la Plaza de Mayo – organización argentina que aboga por los detenidos, y por la revelación del paradero de los desaparecidos (Tr. 310).

POSMODERNIDAD Y GÉNERO
LITERARIO EN *EL INVIERNO DE
GUNTER* DE JUAN MANUEL
MARCOS

HELENE C. WELDT-BASSON
University of North Dakota



Juan Manuel Marcos (Paraguay, 1950) fue un distinguido profesor de literatura hispanoamericana que enseñó en varias universidades de los Estados Unidos hasta su vuelta a Paraguay, después de la caída de Alfredo Stroessner (1989), en los años 90. Su aporte a la literatura paraguaya es decisiva en el desarrollo del posmodernismo paraguayo. Su novela, *El invierno de Gunter* (1987), es una de las primeras obras posmodernas de la literatura paraguaya.

A pesar de la carencia de consenso en cuanto a lo que constituye lo posmoderno, en términos generales, los críticos coinciden en atribuirle ciertas características básicas: primero, la posmodernidad presta atención a las culturas populares democratizando la producción cultural al mismo tiempo que rechaza el elitismo del modernismo y cuestiona su visión totalizadora; segundo, pone en tela de juicio la historia asumiendo un innegable carácter político; tercero, se aproxima a la dimensión auto-reflexiva y a la subjetividad de todo saber como constructos, y cuarto, reconoce (y celebra) la heterogeneidad en torno a las diferencias de clase, raza, género, y orientación sexual [Hutcheon 1988, 3-53].

Aplicada al concepto tradicional de género literario, la

heterogeneidad, según Ian Gregson en su estudio titulado *Literatura posmoderna*, puede servir para caracterizar a la literatura posmoderna:

Los escritores posmodernos han adoptado modos genéricos que pueden ser explotados por su familiaridad pero a la misma vez ser deconstruidos y extendidos en direcciones desconocidas y a veces mucho más sofisticadas, que a veces introducen preocupaciones filosóficas que son ajenas al género. (62, mi traducción)[i]

El concepto de heterogeneidad genérica, la subversión de las normas, y su alcance filosófico, resultan fundamentales para el análisis de la obra posmoderna de Juan Manuel Marcos. Su novela, *El invierno de Gunter*, destila una ambigüedad que en muchos sentidos sirve para consolidar su riqueza textual.

El invierno de Gunter mezcla cuatro géneros literarios: la novela policíaca, la novela histórica/política, la novela existencial/filosófica y la alegoría/mito. Marcos apela a cada uno con el propósito de subvertir sus propias normas, un logro que Derrida reconoce a las obras posmodernas (Gregson 62). Además, los distintos géneros sirven también de punto de partida para consolidar una red de relaciones intertextuales que terminan mostrando las influencias filosóficas y literarias del autor.

En *El invierno de Gunter*, Marcos emplea el formato de la novela policial, pero subvierte su fórmula tradicional. Según Denis Porter, la novela policíaca prefigura su desenlace desde el principio con el signo de interrogación que se formula al comienzo de la novela. En otras palabras, este “signo de interrogación” hace que el lector imite al detective e intente descubrir las causas de los efectos y resolver el crimen que ocurre al principio de la novela (citado en Scaggs, 34-35). En la novela de Marcos, la relación con la novela policíaca se da en distintas instancias: primero, una persona enmascarada de jaguar

asesina a Gumersindo Larraín. Sin embargo, todos los actores que participan en la obra de teatro estudiantil llevan máscaras de jaguar, justificando la necesidad de individualizar al criminal. Segundo, hay una serie de pistas asociadas con el jaguar que el lector debe seguir a lo largo de la novela. Tercero, se establecen coartadas para cada personaje de la novela, y cuarto, hay referencias explícitas a la novela policíaca. De esta forma, la primera parte de la novela sigue las normas de la novela policíaca y crea esta expectativa genérica en el lector.

La parte más destacada 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 da su clase y dice que, según el mito guaraní, el mundo “será destruido por el fuego y por el gran jaguar celeste, que dejará subsistir solamente a los indios guaraní . . . En esa espera escatológica del fin del mundo, los indios guaraní saben que entonces llegará su reino y que la Tierra sin males será por fin su verdadera morada” (23).

El pasaje es importante porque indica el sentido del jaguar celeste en la novela. El jaguar celeste es un símbolo de justicia; de la destrucción de un viejo orden y la creación de uno nuevo; de la llegada a un paraíso, la Tierra sin Males. Aunque todavía el crimen no ha tenido lugar en la novela, el lector tendrá que volver a esta pista para entender el significado de los eventos posteriores.

Las referencias subsiguientes al jaguar celeste se refieren, en su mayor parte, al personaje de Soledad Sanabria. Soledad es la joven activista, revolucionaria por su ideología comunista y su bisexualidad. La primera vez que se asocia con el jaguar celeste en la novela 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 la falta de la página de su Biblia que dice: “No dejarás con vida a la hechi-

cera ... Horrorizado, vio que la hoja había sido desgarrada como por colmillos del jaguar” (78-79) y luego se revela que fue Soledad quien la destruyó. De forma semejante, refiriéndose a Soledad se dice 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, hacia el final de la novela, Soledad, después de su muerte, parece convertirse físicamente en jaguar:

El hipocentauro con doble cabeza de hombre y jaguar frena de golpe ante el podio ... Melena nazarena la del Cristo-tigre. Soledad Montoya Sanabria Gunter, enterrada ahí mismo esa mañana, está allí. Cacique-hechicera-profeta de los Ka'ai-gua-gualachi. No dejarás con vida a la hechicera! Grita en un gallo afónico el gobernador (244-245).

Hasta cierto punto, este pasaje parece resolver dos enigmas. El primero es la referencia a la hechicera, porque aquí se revela que Soledad se vuelve hechicera al convertirse en Cristo-tigre y su metamorfosis después de la muerte confirma su papel justiciero en la novela. El segundo enigma que se resuelve es la relación de identidad entre el jaguar, Soledad, y la asesina. Sin embargo, otras pistas en la novela subvierten esta segunda conexión.

Para complicar aún más las pistas ofrecidas en esta dirección, 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 responsable del crimen.

Después de sembrar todas estas pistas cuidadosamente a

través de la novela y de crear coartadas elaboradas para todos los personajes sospechosos, Marcos logra subvertir esta estructura hábilmente construida de novela policíaca y al hacerlo resulta, por lo tanto, una versión paródica. El inspector Zumaya, encargado de resolver otro crimen, la muerte de los Sarría-Quiroga, nunca descubre al culpable del asesinato de Larraín, sino que funciona más bien como instrumento de tortura del gobierno, desviando la trama policíaca hacia el género de novela histórica/política. Por una parte, arresta a Soledad y la somete a varias torturas por motivos puramente políticos. Por otra, después de esta cuidadosa elaboración de pistas relacionadas con el jaguar, el autor nos ofrece una solución sorpresiva al crimen del asesinato 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 de Eliza al final, Marcos presenta una resolución inesperada y sin rastro en el texto, logrando de esta manera una subversión sutil del género. La trama policíaca se convierte entonces en trama política a causa de la tortura y la 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 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 dentro del género policíaco. Por lo

tanto, la novela de Marcos ejemplifica cómo el género policiaco desarrolla una dimensión metafísica.

Otra característica que Michel Sirvent asocia con la novela policial metafísica es su intertextualidad (Sirvent 165- 76). 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: “las piquetas de los gallos/ cavan buscando la aurora/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! ... Ay , mis camisas de hilo!/Ay mis muslos de amapola!” (25-26). Según Edward Stanton en su estudio sobre el Cante Jondo de Lorca, el escritor español personifica la pena negra en la figura de Soledad. Stanton cita a Lorca: “[La pena] se convierte en carne, toma forma humana y adquiere una línea definida. Se hace una mujer de piel oscura” (citado p. 35, mi traducción). 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” (35, mi traducción).

Esta conexión con el poema de Lorca es sumamente importante para entender al personaje de Soledad en *El invierno de Gunter*. Soledad, torturada y asesinada por el gobierno, encarna la pena negra del romance de Lorca, y por eso comparte el nombre con la protagonista del poema. Además, en la novela de Marcos, la madre de Soledad es Amapola, y como se ve en la cita de Lorca, los muslos de Soledad se describen como hechos de amapola también, reforzando la intertextualidad entre ambos textos.

Además de servir como instrumento para desarrollar una mezcla posmoderna de géneros literarios, según Irina Ráfols, la intertextualidad en *El invierno de Gunter* logra igualmente

crear un diálogo polifónico de voces distintas que constituyen un discurso posmoderno tal como lo define el crítico ruso Bajtín (Ráfols 328-29).

El paso de novela policiaca a novela política se combina además con una gradual fusión con la novela existencial. Según el *Diccionario de la literatura colombiana*, la novela existencialista encierra “un interrogante o una reflexión sobre el sentido de la vida” y a veces se convierte en “un instrumento de indagación filosófica” (n.p.). En términos generales, se puede hablar de la influencia del existencialismo en las obras de Marcos ya que en su obra se enfatiza la importancia de la acción y el compromiso del hombre en el mundo y la creencia del fuerte lazo entre literatura y acción política (pp. 147-50, 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 y al principio, ni siquiera parece ser un personaje importante. Sin embargo, a medida que va desarrollándose la novela, Gunter adquiere más relieve y comienza a cambiar.

Ella [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. Cuando Soledad está encarcelada, al principio Gunter no se preocupa de su sobrina y hace un viaje a París con Eliza. Paulatinamente, pasa de la indiferencia a la lucha activa por la libertad y salvación de Soledad. Cuando Soledad muere, Gunter decide renunciar a su trabajo en el Banco Mundial y volver al Paraguay donde “La vida en su patria fue dura, pero feliz” (251).

Este pasaje demuestra igualmente cómo se logra la transformación de Soledad, que antes encarnaba la pena negra del poema de Lorca pero ahora, por la transformación que opera en 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, *El invierno de Gunter* 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 de carácter filosófico que más se destaca es la conexión que se establece con las ideas de Antonio Machado. La relación se da a través de la protagonista, Eliza Lynch, profesora norteamericana de literatura española cuyo autor favorito es Machado y sobre quien está escribiendo un libro. Aunque no se cita directamente a Machado, la repetición de su nombre nos obliga a indagar sobre su posible conexión con el texto.

Se sabe que Machado expuso a través de poetas apócrifos como Juan de Mairena y Abel Martín, una serie de ideas filosóficas que el crítico José Luis Abellán define como subjetivismo idealista (Abellán 77). Según Abellán:

El conocimiento no es, por tanto, una captación intelectual de la realidad, sino el fenómeno de conciencia que se produce

al fracasar ese intento . . . El mundo en que vivimos los hombres es, pues, para Machado un mundo apócrifo porque la razón y la lógica se han impuesto a la realidad construyendo su propia verdad, es decir, inventándola” (78; 81).

Para Abellán, tal idea es de raíz kantiana, génesis que retoma Lita Pérez Cáceres en el artículo, “Una mirada por dentro: Los fundamentos kantianos de *El invierno de Gunter* de Juan Manuel Marcos como una crítica a la cultura” donde estudia la manera en que los personajes de la novela son “paradigmas del deber” confirmando así esta conexión filosófica kantiana introducida por la figura de Antonio Machado en la novela (Pérez Cáceres 136).

Además, esta concepción de raíz kantiana da lugar a la visión histórica posmoderna según la cual un mismo hecho admite varias versiones o interpretaciones. Abellán concluye que “lo apócrifo cumple en Machado otra función de carácter utópico como medio de cambio y transformación de lo real ... 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 se da también en la novela *El fiscal*, de otro importante escritor paraguayo, Augusto Roa Bastos. En ambos casos, los novelistas plantean el asesinato y la consecuente caída de Stroessner, simbolizado en *El invierno de Gunter* por Larraín, como una proyección de la historia futura del Paraguay.

Este mismo sentido utópico de la historia permite considerar la novela de Marcos como un ejemplo del género de novela histórica. Sin embargo, *El invierno de Gunter* no responde a los postulados clásicos definidos por Georg Lukács porque no habla 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 que nace en los últimos cuarenta o cincuenta años, “la novela histórica simbólica”, un género que utiliza los eventos históricos de un país como metáfora o símbolo de los eventos de otro.[ii] 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. Aunque la acción tiene lugar en Corrientes, Argentina, y se hace una referencia directa al último presidente del Proceso, El General Leopoldo Galtieri (183), los personajes se modelan a partir de sus homólogos paraguayos: Gumersindo Larraín comparte características con Alfredo Stroessner, como la descripción de su belfo y la asociación con los prostíbulos; son las mismas características a las que alude Roa Bastos en *El fiscal* para retratar a Stroessner. El honrado general González comparte características con el general Andrés Rodríguez, quien luego depuso a Stroessner. La tortura de Soledad y Verónica fácilmente puede interpretarse como la tortura generalizada a presos políticos paraguayos. El arzobispo Cáceres posiblemente alude al arzobispo Ismael Rolón Silvero, quien se opuso a la dictadura de Stroessner después de que el régimen destruyó la Universidad de Asunción en 1972. También es histórico el pintor Livio Abramo, quien funciona como alterego de Gunter en la novela.

A pesar de estos datos histórico-simbólicos, 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 paraguayó Francisco Solano López y expresa interés por su tocaya a través de la novela. Este personaje logra crear un diálogo posmoderno en torno a la figura de Elisa Alicia Lynch ya que contradice 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 libro *Madame Lynch and Friend: A True Account of an Irish Adventuress and the Dictator of Paraguay Who Destroyed that American Nation*, diciendo que es un libro “mbore” (54). El personaje hace referencia a un libro real de Ayn Brodsky, quien retrata a Lynch como una oportunista calculadora que vio en Solano López un “protector permanente” (26).[iii]

El arzobispo Cáceres defiende asimismo a Madama Lynch cuando Azuaga dice “Eliza quedó fascinada porque descubrió que la vieja se cree Madame Lynch, una puta irlandesa del siglo pasado que fue amante del dictador paraguayo Solano López” (74), a lo que Cáceres, quien es paraguayo, 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 se proyecta una perspectiva distinta sobre esta figura histórica.

El retrato positivo de la histórica Elisa Lynch se duplica asimismo en el retrato positivo de la protagonista del mismo nombre. En la novela de Marcos la sexualidad de la Eliza Lynch aparece como libertad femenina y no como una forma de prostitución. Eliza puede tener relaciones sexuales con Toto Azuaga y otros, haber tenido varios maridos, pero esto no la convierte en el estereotipo femenino de la mujer sexualmente asequible o prostituta. Más bien es una cuestión de perspectivas y los libros sobre Lynch imponen una perspectiva sexista y difamatoria según varios personajes de la novela. Además, la protagonista ayuda a convertir a Lynch en heroína y no en villana, al tratar de escribir sobre ella una novela, de la cual algunos fragmentos aparecen transcritos en *El invierno de Gunter*. Por ejemplo, en una escena, Lynch está en la biblioteca y el narrador dice:

Cerró los ojos, apretó los dientes y murmuró: Venceremos ... Notó a lo lejos los ojos estupefactos de ese muchacho viet-

namita que no hablaba castellano. Entonces madame le sonrió con su perfil de coraje y le dijo en el idioma de él ¿por qué me miras así? (979-80).

En este pasaje el autor yuxtapone dos épocas: la histórica de Madama Lynch y el contexto más contemporáneo de la protagonista. La expresión “Venceremos” se asocia entonces con el movimiento negro de derechos civiles en los Estados Unidos de los años sesenta y setenta, y la protagonista negra de la novela de Marcos. Por otro lado, el vietnamita que no entiende castellano, remite a la guerra de Vietnam que coincidió históricamente con el movimiento de derechos civiles en los Estados Unidos. De esta forma la Madama Lynch queda asociada con los movimientos de liberación, una lucha positiva, y no simplemente con la causa perdida de la guerra de la Triple Alianza (1864-1870), la guerra de Argentina, Brasil y Uruguay, contra Paraguay, en la que Paraguay perdió gran parte de su población masculina.

La positividad que proyecta Lynch se vincula, a su vez, con el cuarto y último género literario que explora la novela: la alegoría/el mito. Si la alegoría se define como una representación de algo abstracto a través de formas concretas, en *El invierno de Gunter*, el aspecto alegórico de la narración se canaliza a través de la concepción mítica del mundo guaraní.

La novela comienza con una clase dictada por el profesor Toto Azuaga sobre los guaraníes. Según los profetas guaraníes:

Afirman sin cesar el carácter profundamente malo del mundo, y por otra, expresan la certidumbre de que es posible la conquista del mundo bueno ... El discurso de los karaí comprobaba la muerte de esa sociedad ... Un malestar profundo agitaba a estas tribus, y los karaí tomaron conciencia de ese malestar y lo anunciaron como presencia del mal y de la fealdad y la mentira del mundo ... Acuerdo profundo, por consiguiente, entre los indios y los profetas que

les decían: “Es necesario cambiar el mundo” ... ¿qué remedio proponían los karái? Exhortaban a los indios a abandonar la tierra mala para ir a la Tierra sin Males ... territorio perfecto de donde toda alienación está ausente, territorio que fue, antes de la destrucción de la primera humanidad por el diluvio universal, el sitio común de los humanos y los dioses ... Como sus antepasados de hace cinco siglos, [los karái] saben que el mundo es malo y esperan su fin. Ese mundo será destruido por el fuego y por un gran jaguar celeste, que dejará subsistir solamente a los indios Guaraní ... En esa espera escatológica del fin del mundo, los indios Guaraní saben que entonces llegará su reino y que la Tierra sin Males será por fin su verdadera morada” (21-23).

El hecho de que la novela comience con la narración del Apocalipsis pronosticado por los guaraníes y su eventual llegada al paraíso de la Tierra sin Males, no es fortuito. Marcos establece desde un principio el valor alegórico que enmarca la acción de la novela. La mención del papel del jaguar celeste como motor de destrucción y por lo tanto, arma de justicia que se impone ante el mal, es de suma importancia para entender al personaje de Lynch y su trayectoria novelesca.

Como ya se ha visto, hacia el final de la novela, Lynch se revela como la asesina de Larraín, y la persona vestida con la máscara del jaguar. Si entendemos las acciones de Lynch dentro del marco del mito guaraní, emerge claramente la estructura alegórica de la novela. Lynch, como jaguar celeste, destruye el viejo mundo del mal encarnado por el general Larraín quien representa a su vez la dictadura de Stroessner, abriendo camino para un nuevo mundo bueno, cuya contraparte es la Tierra sin Males de los guaraníes.

A pesar de su carácter justiciero y positivo, Eliza Lynch resulta ser al final un personaje ambiguo en la novela. Es infiel a su esposo y carece de la valentía para confesar su crimen y

salvar a Soledad, quien fue acusada del asesinato de Larraín. En muchos sentidos, Eliza es el personaje posmoderno por excelencia porque no siendo ni buena ni mala, está más allá de las dicotomías tradicionales y esquemáticas.

La proyección alegórica de la novela se ve también reforzada por el aura mágica que rodea a Soledad Sanabria al final de la novela cuando, víctima de la tortura política, muere para renacer en forma de hombre/jaguar:

El hipocentauro con doble cabeza de hombre y jaguar frena de golpe ante el podio ... melena nazarena la de Cristotigre. Soledad Montoya Sanabria Gunter, enterrada ahí mismo esa mañana, está allí. Cacique-hechicera-profeta de los Ka'ai-gua-gualachi ... El arzobispo de Corrientes se ha hincado de rodilla reverenciando la deslumbrante aparición y apuntando su cruz pectoral hacia el cuerpo llagado y resplandeciente se Soledad, en el que se ha borrado el ombligo ... El tigre se eleva de un salto por encima del podio estremecido de pánico. Convertido ahora sí en meteoro, en cometa. Traspone el río y se pierde en el cielo hacia las cordilleras del Naciente. (244)

Soledad es simultáneamente Cristo, figura de amor y justicia cristiana y también el jaguar/profeta, encarnación de la justicia guaraní. De ahí que, desde esta lectura, el género policial que enmarca la novela pueda entenderse también como una alegoría de la cosmovisión guaraní por la búsqueda de un mundo más justo.

Cabe señalar asimismo la presencia de *Yo el Supremo* que en este pasaje funciona como intertexto. En la novela de Roa Bastos, un indio toma forma de un hombre/jaguar en la época del gobernador Lázaro de Ribera para vengarse de la injusticia contra los guaraníes por parte del gobernador de la colonia. Tanto en la novela de Marcos, como en la de Roa Bastos, el jaguar se asocia con la idea de justicia, y esta conexión refuerza el carácter alegórico de *El invierno de Gunter*. [iv]

A pesar de la complejidad del juego de géneros literarios

que estructura la novela, *El invierno de Gunter* alcanza una gran consistencia interna. Cada uno de los géneros adoptados--novela policíaca, novela histórica, novela existencial, y novela alegórica--apunta a señalar el mismo propósito: la necesidad de fundar un mundo más justo. Las pistas dadas en el caso del asesinato de Larraín se relacionan con el jaguar azul, que a su vez, remite a la novela alegórica y al papel mítico del jaguar como figura justiciera de la mitología guaraní. De modo semejante, la novela histórica- simbólica alude a la caída de Stroessner mientras que la novela existencial que se pone de manifiesto a través de Gunter, demuestra cómo de la indiferencia se puede pasar a la lucha por la justicia después del encarcelamiento y tortura de su sobrina, Soledad. Los cuatro géneros que sucesiva y simultáneamente estructuran la novela ratifican desde distintos ángulos el mismo propósito de luchar por un mundo más justo. La figura redentora es un justiciero enmascarado de jaguar. Al asociar disfraz y justicia, Marcos vuelve a explorar así un locus recurrente en la literatura hispanoamericana contemporánea. Y, de forma magistral, logra combinar el mito guaraní, la historia paraguaya, el símbolo y los géneros literarios, para crear una novela posmoderna que marca un hito en la literatura paraguaya.

OBRAS CITADAS

Abellán, José Luis. "La filosofía de Antonio Machado y su teoría de lo apócrifo." *El Basílico* 7 (1979): 77-83. Impreso.

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. Impreso.

Cawthorne, Nigel. *The Empress of South America*. London: William Heinemann, 2003. Impreso.

Cohen, Ralph. "Do Postmodern Genres Exist"? en *Postmo-*

dern Genres. Ed. Marjorie Perloff. Norman: University of Oklahoma Press, 1988. 11-27. Impreso.

Diccionario electrónico de la literatura colombiana. <http://ihlc.udea.edu.co/delc/index.php?tema=516&/> Existencialismo. Red.

García Lorca, Federico. "Romance de la pena negra" en *Romancero gitano*. New York: Penguin, 1996. 25-27. Impreso.

Gregson, Ian. *Postmodern Literature*. New York: Oxford University Press, 2004. Impreso.

Henderson, Helene and Jay P. Pederson, Eds. *Twentieth Century Literary Movements Dictionary*. Detroit: Omnigraphics, Inc. 2000. Impreso.

Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Fiction, Theory*. New York: Routledge, 1988. Impreso.

Lewis, Tracy K. "Karai omombe'u: mito y originalidad en las novelas de Augusto Roa Bastos y Juan Manuel Marcos" en *El invierno de Gunter* de Juan Manuel Marcos. 3ra edición. Asunción: Criterio Ediciones, 2012. 259-74. Impreso.

Lukács, Georg. *The Historical Novel*. Trans. Hannah y Stanley Mitchell. Lincoln: University of Nebraska Press, 1962. Impreso.

Marcos, Juan Manuel. *El invierno de Gunter*. 3ra. Ed. Asunción: Criterio Ediciones, 2012. Impreso.

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. Impreso.

Pérez Cáceres, Lita. "Una mirada por dentro: Los fundamentos kantianos de *El invierno de Gunter* de Juan Manuel Marcos como una crítica de la cultura. *Discurso Literario*, nueva época, 1 (2012): 129-44. Impreso.

Ráfols, Irina. "Rasgos del posboom en la novela *El invierno*

de Gunter de Juan Manuel Marcos.” *El invierno de Gunter de Juan Manuel Marcos*, tercera edición. Asunción: Criterio Ediciones, 2012. 317-46. Impreso.

Rees, Sian. *The Shadows of Elisa Lynch*. London: Headline Book Publishing, 2003. Impreso.

Scaggs, John. *Crime Fiction*. London: Routledge, 2005. Impreso.

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. 157-98. Impreso.

Stanton, Edward. *The Tragic Myth: Lorca and Cante Jondo. Studies in Romance Languages* 20. The University Press of Kentucky, 1978. Impreso.

Weldt-Basson, Helene Carol. “Introduction: Feminism and Postcolonialism: New Directions in Latin American Historical Fiction.” *Redefining Latin American Historical Fiction: The Impact of Feminism and Postcolonialism*. New York: Palgrave/Macmillan, 2013. 1-63. Impreso.

NOTAS

[1] En su artículo “¿Existen los géneros posmodernos?” Ralph Cohen sugiere la utilidad del concepto de género para analizar la literatura posmoderna, a pesar de la constante ruptura con las normas genéricas que tiene lugar en la ficción posmoderna (Cohen 11-25).

[1] Esta técnica se define y se estudia en detalle en la introducción a *Redefining Latin American Historical Fiction: The Impact of Feminism and Postcolonialism*. Mario Vargas Llosa la utiliza 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 (Weldt-Basson 37).

[I] Así retratada, Madama Lynch no difiere mucho de la línea seguida por otros libros escritos por autores norteamericanos o ingleses como *The Empress of South America por Nigel Cawthorne* (2003) o *The Shadows of Eliza Lynch por Sian Rees* (2003).

[I] Tracy K. Lewis estudia en detalle la conexión intertextual entre Marcos y Roa Bastos en su artículo “Karai omombe’u: mito y originalidad en las novelas de Augusto Roa Bastos y Juan Manuel Marcos.”

[i] En su artículo “¿Existen los géneros posmodernos?” Ralph Cohen sugiere la utilidad del concepto de género para analizar la literatura posmoderna, a pesar de la constante ruptura con las normas genéricas que tiene lugar en la ficción posmoderna (Cohen 11-25).

[ii] Esta técnica se define y se estudia en detalle en la introducción a *Redefining Latin American Historical Fiction: The Impact of Feminism and Postcolonialism*. Mario Vargas Llosa la utiliza 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 (Weldt-Basson 37).

[iii] Así retratada, Madama Lynch no difiere mucho de la línea seguida por otros libros escritos por autores norteamericanos o ingleses como *The Empress of South America por Nigel Cawthorne* (2003) o *The Shadows of Eliza Lynch por Sian Rees* (2003).

[iv] Tracy K. Lewis estudia en detalle la conexión intertextual entre Marcos y Roa Bastos en su artículo “Karai omom-

be'u: mito y originalidad en las novelas de Augusto Roa Bastos y Juan Manuel Marcos.”

[1] En su artículo “¿Existen los géneros posmodernos?” Ralph Cohen sugiere la utilidad del concepto de género para analizar la literatura posmoderna, a pesar de la constante ruptura con las normas genéricas que tiene lugar en la ficción posmoderna (Cohen 11-25).

[1] Esta técnica se define y se estudia en detalle en la introducción a *Redefining Latin American Historical Fiction: The Impact of Feminism and Postcolonialism*. Mario Vargas Llosa la utiliza 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 (Weldt-Basson 37).

[1] Así retratada, Madama Lynch no difiere mucho de la línea seguida por otros libros escritos por autores norteamericanos o ingleses como *The Empress of South America* por Nigel Cawthorne (2003) o *The Shadows of Eliza Lynch* por Sian Rees (2003).

[1] Tracy K. Lewis estudia en detalle la conexión intertextual entre Marcos y Roa Bastos en su artículo “Karai omombe'u: mito y originalidad en las novelas de Augusto Roa Bastos y Juan Manuel Marcos”.