

DISCURSO LITERARIO

Número 8 (2019)



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



© 2019 — 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

DIRECTOR Y FUNDADOR

Juan Manuel Marcos

Universidad del Norte

CONSEJO EDITORIAL

José Antonio Alonso Navarro, *Universidad del Norte*

Francesca Juana Bellucci, *Florenxia, Italia*

Rafael Blatter, *Universidad de Ginebra, Suiza*

Beatriz Bosio, *Universidad del Norte*

Riccardo Campa, *Universidad de Siena, Italia*

Guho Cho, *Universidad Hankuk de*

Estudios Extranjeros, Seúl, Corea del Sur

Mária Dornbach, *Universidad de Szeged, Hungría*

Mempo Giardinelli, *Resistencia, Chaco, Argentina*

Oriol Gil Sanchis, *Universidad Pompeu Fabra, Barcelona, España*

Ilinca Ilian, *Universidad de Timisoara Occidental, Rumania*

Ludmila Ilieva, *Universidad de Sofía, Bulgaria*

Natalia Karpóvskaia, *Universidad Federal del*

Sur de Rusia en Rostov del Don

Nadezhda Kudéyárova, *Academia de Ciencias de Rusia, Moscú*

Jaya Choudhury, *Calcuta, India*

Tracy K. Lewis, *Universidad Estatal de Nueva York en Oswego, Estados Unidos*

Teresa Méndez-Faith, *Universidad de Saint Anselm, New Hampshire, Estados Unidos*

Prabhathi Nautiyal, *Universidad Jawaharlal Nehru, Nueva Delhi, India*

Nguyen Loan, *Universidad de Hanoi*

Anthi Papageorgiou, *Universidad Nacional y Kapodistriaca de Atenas*

Slobodan Pájovic, *Universidad Megatrend, Belgrado*

Nery Peña, *Universidad del Norte*

Lita Pérez Cáceres, *Universidad del Norte*

Krystyna Pisera, *Universidad del Norte*

Alla Placinska, *Universidad de Letonia, Riga*

Ígor Protsenko, *Universidad del Norte*

Teresa del Pilar Rios, *Universidad del Norte*

Emmanuel Tornés, *Universidad de La Habana, Cuba*

Helene Weldt-Basson, *Universidad de Dakota del Norte, Grand Forks, Estados Unidos*

Yin Chengdong, *Universidad de Dalian, República Popular China*

ÍNDICE

HELENE WELDT-BASSON: UN LIBRO QUE HACE HISTORIA José Antonio Alonso Navarro	1
A PROPÓSITO DE LA VÍSPERA ENCENDIDA Beatriz González Oddone de Bosio	7
RICARDO PIGLIA: ÉTICA Y LITERATURA Mónica Bueno	13
UNA INTERPRETACIÓN POSTMODERNA SOBRE EL MITO Y LA HISTORIA DEL PARAGUAY: JUAN MANUEL MARCOS Y EL INVIERNO DE GUNTER Guho Cho	35
EL INVIERNO DE GUNTER DE JUAN MANUEL MARCOS: UNA ÉPICA MODERNA Jaha Choudhury	51
MITO Y REALIDAD EN LA NOVELA EL INVIERNO DE GUNTER DE JUAN MANUEL MARCOS Mária Dornbach	56
JUAN MANUEL MARCOS: EL INVIERNO DE GUNTER, UNA NOVELA QUE SUPERAR LA FRONTERA DEL POSMODERNISMO Katalin Kulin	67
POSTALES DEL ALMA DE BEA BOSIO: UNA ODISEA LLAMADA EXISTENCIA Gabriel Ojeda	74
EL INVIERNO DE GUNTER Y LA TRANSGRESIÓN DEL MITO MODERNO EN EL POSBOOM Emmanuel Tornés Reyes	77

HELENE WELDT-BASSON: UN LIBRO QUE HACE HISTORIA

JOSÉ ANTONIO ALONSO NAVARRO
Universidad del Norte



El libro de la profesora Helene Weldt-Basson titulado *El invierno de Gunter de Juan Manuel Marcos y la posmodernidad en Paraguay* es de esos libros que podríamos denominar, ensayísticos o de crítica literaria que hacen historia, en especial, por esa capacidad de análisis y vivisección que hace posible abordar la obra literaria con una mirada prístina y clara que previene y anticipa al lector acerca de lo que va a leer en su tripa y, además, lo pone en guardia ante sus dificultades textuales, paratextuales, metatextuales, intertextuales, intratextuales, dialógicas o polifónicas, propias del texto literario, y aquellas que se derivan de la demarcación y delimitación de su género literario, que es, humanamente subjetivo y multidimensional a nivel de polisignificación y posmodernidad.

La profesora Weldt-Basson ha construido en este libro un macrocosmos crítico unitario que aporta claridad y erudición desde distintas vertientes a la novela *El invierno de Gunter*, de Juan Manuel Marcos, en el marco de la posmodernidad. La eminente crítica norteamericana ha escogido centrarse en esta novela de gran relevancia para la narrativa latinoamericana moderna y en la figura de su autor. *El invierno de Gunter* ha

sido y es, tras unos 30 años de existencia en el panorama literario nacional e internacional, una compleja novela enmarcada en el denominado posboom literario de los años 80, y, por consiguiente, al día de hoy, la máxima representación de este movimiento en Paraguay. El libro de Helene Weldt-Basson, graduada en Harvard y Columbia, y experta en Bajtín, Roa Bastos y el posboom, es sumamente esclarecedor, y se articula fundamentalmente en torno a seis ejes esenciales. En primer lugar, sitúa al lector, haya leído la novela o no, en el contexto de aparición de la novela de Marcos mediante una introducción a ella desde la posmodernidad, la tradición literaria paraguaya, sus aspectos literarios, históricos y políticos, y la posmodernidad deconstruccionista iniciada por Augusto Roa Bastos en 1974.

En segundo lugar, puede leerse en este libro con el objeto de complementarlo una entrevista realizada por la propia autora a Juan Manuel Marcos en Paraguay y publicada originalmente en la prestigiosa revista *Confluencia* en 2014. La entrevista está muy bien organizada, y contiene las preguntas justas y adecuadas para que el autor realice un esbozo bastante completo de muchas cuestiones de importancia para la literatura paraguaya en relación con su origen, evolución, y situación actual, y acerca de la gestación y producción de *El invierno de Gunter* a lo largo de varios años. La entrevista ilumina sobradamente lo que ha sido la literatura paraguaya en aproximadamente los últimos veinte años, y a lo largo de ella se hace un repaso de los escritores paraguayos y no paraguayos que tuvieron un impacto decisivo en el desarrollo de la literatura paraguaya a partir de los años 40. En la entrevista se mencionan nombres clave dentro de “la generación del 40” como Augusto Roa Bastos, u otros que iniciaron la vanguardia y la novela realista en el Paraguay como Gabriel Casaccia Bibolini. Otros nombres mencionados son los del español Rafael Barret, que vivió en el Paraguay entre 1904 y 1910, o los

de Hérib Campos Cervera, Josefina Plá o Elvio Romero. Siguiendo a esta primera generación de importancia, se citan otros nombres de un grupo posterior encabezado por el profesor y religioso español padre César Alonso de las Heras como, por ejemplo, José María Gómez Sanjurjo, José Luis Appleyard, Rubén Bareiro Saguier, o Carlos Villagra Marsal. Juan Manuel Marcos se sitúa en “la generación de los 70”, generación que posee un lugar especial en la entrevista y que aglutina a otros escritores como Emilio Pérez Chaves, René Dávalos o Guido Rodríguez Alcalá, todos ellos, por cierto, vinculados a la revista *Criterio*. Y así se llega a las generaciones de autores más jóvenes, como los vinculados al taller Manuel Ortiz Guerrero, que publican en español y guaraní, y a una generación muy fecunda poblada de voces femeninas que surge a finales de los años 80 y principios de los años 90: la formada por Maybell Lebrón, Renée Ferrer, Lita Pérez Cáceres, Chiquita Barreto y Maribel Barreto. Otro aspecto muy interesante que hallamos en la entrevista de Weldt-Basson a Marcos es el que está directamente relacionado con el inicio de *El invierno de Gunter*, novela que tuvo su primera incursión en 1974, y que, durante muchos años, en palabras del autor, fue gestándose, hasta llegar a convertirse en lo que puede leerse actualmente. En medio de muchas vicisitudes y situaciones políticas coyunturales de gran complejidad, añade la entrevista, Marcos fue escribiendo una novela que no ha perdido vigencia hasta el día de hoy. La entrevista contiene muchos datos que ayudan a entender y a disfrutar mejor la novela en una segunda o tercera lectura, y está presentada de una manera amena y hasta anecdótica, gracias, sobre todo, al magistral tono informal con que la lleva a cabo Juan Manuel Marcos. Algunos de estos datos anecdóticos están vinculados al periodo en el que el novelista fue encarcelado, y a las constantes vejaciones que padeció por parte de la policía del gobierno de Stroessner.

En tercer lugar, se aborda *El invierno de Gunter* a partir de la cuestión del género literario y de su categorización a partir de la etiqueta terminológica de la posmodernidad. Uno de los aportes más importantes de este artículo es la aclaración que la profesora Weldt-Basson lleva a cabo en lo que respecta a lo que constituye lo posmoderno, aclaración que resulta muy útil sobre todo para los estudiantes. La profesora de la Universidad de Dakota del Norte vincula el término con la noción de democratización de lo cultural, que da más importancia a lo popular frente al “elitismo del modernismo”, al tiempo que explica como lo posmoderno cuestiona la historia oficial y permite, sobre todo, la heterogeneidad en torno a temas tan fundamentales como las diferencias de clase, género, y orientación sexual. Posteriormente, analiza la novela de Juan Manuel Marcos teniendo en cuenta las características intrínsecas de lo que es posmoderno y desde el punto de vista del género literario. La profesora Weldt-Basson reconoce la existencia de al menos cuatro géneros literarios diferentes en la novela de Marcos: el policíaco, el histórico, el filosófico, y el alegórico-mitológico.

El cuarto eje dentro del libro de Helene Weldt-Basson lo constituye el artículo titulado “La intertextualidad en *El invierno de Gunter*” en el que aborda dos cuestiones esenciales: la intertextualidad y el dialogismo, sin las cuales resulta difícil entender todo el entramado de la novela y en palabras de la hispanista norteamericana “la rica textura compleja” de la novela. En este artículo la profesora Weldt-Basson explica con gran rigor ambos conceptos antes de aplicarlos a la novela, a la par que sustenta su análisis con referencias puntuales a Bajtín y frondosos ejemplos tomados de la novela de Juan Manuel Marcos, autor que, en ocasiones, relaciona con Dostoievski. La conclusión de este artículo es sintomática y reveladora por cuanto presenta la novela como una obra rica y

compleja apoyada con textos clásicos fundamentales propios de la literatura mundial.

En quinto lugar, se discuten en el presente libro de ensayo las innovaciones en la narrativa hispanoamericana y, en particular, los aportes de *El invierno de Gunter* a este respecto. Lo más notable es la premisa que la profesora Weldt-Basson establece al principio de su artículo: “*El invierno de Gunter* de Juan Manuel Marcos es una obra innovadora, precursora de muchas nuevas corrientes literarias en América Latina”. A partir de dicha premisa, Weldt-Basson señala dos de las corrientes dominantes que han permeado en la literatura hispanoamericana de los años 90: “el feminismo y la novela detectivesca posmoderna”. Y para aquellos que no estén familiarizados con el concepto de novela detectivesca posmoderna o metafísica, la profesora Weldt-Basson lo explica directamente citando a Elizabeth Sweeney y a Patricia Merivale, que ofrecen una definición del concepto y desglosan sus características principales en términos de ontología y epistemología. Como una de las muchas contribuciones de la novela de Marcos, Weldt-Basson apunta de manera particular al personaje de Soledad, quien parece ser el principal símbolo o imagen de la voz femenina y feminista de la novela. Ella es como una mártir cristiana que lleva en su hombro varias cruces: la de ser “comunista, pobre, mujer y lesbiana”. Y en palabras de la profesora Weldt-Basson: “Soledad es una mujer fuerte, políticamente comprometida, cuya vertiente lesbiana en sí se puede entender como una forma de protesta feminista contra la violencia sexual impuesta por la sociedad patriarcal”.

El último eje en torno al cual se articula el libro de la profesora Weldt-Basson presenta al lector información muy interesante sobre la película *El invierno de Gunter*, de la directora paraguaya Galia Giménez, película realizada en el año 2012. En el artículo la profesora Weldt-Basson resalta funda-

mentalmente las diferencias más notables que existen entre la novela como texto literario y la película como versión cinematográfica. Y lo hace desde dos enfoques: (a) por un lado, desde la cuestión de la falta de fidelidad al original; y (b), por otro, a cuestiones referentes a la interpretación del argumento de la novela.

Para concluir, solo me queda decir que recomiendo este libro de la muy respetada crítica Weldt-Basson, tanto a profesores como a estudiantes, por el aporte crítico que ofrece con relación a la novela de Juan Manuel Marcos y la visión global que dilucida aspectos complejos relacionados con ella.

A PROPÓSITO DE *LA VÍSPERA
ENCENDIDA*

BEATRIZ GONZÁLEZ ODDONE DE BOSIO
Universidad Católica de Asunción



Algunas gestas militares trascienden el mero fragor de las batallas y se convierten en hitos culturales que vienen luego a reflejar y describir la identidad nacional. Curupapyty fue la venganza por la masacre de Tuyutí en 1865; Boquerón fue el soldado guaraní volviendo a experimentar una costosa victoria luego de un descomunal esfuerzo, pero la batalla de Yrendagüé librada entre el 5 y 8 de diciembre de 1934 combinó elementos mágicos y esotéricos, con una sobrehumana energía, en un medio hostil con arena, espinas, calor y ausencia de agua, para culminar con la inesperada victoria en la madrugada del día de la Virgen de Caacupé. Para completar el marco mítico de la hazaña, el victorioso comandante se había destacado también en las letras como periodista, y hasta fungiendo de espía inglés en vísperas de la guerra. Estos elementos desafiaron y entusiasmaron al autor de la obra presentada al intentar describirla en *La víspera encendida* (Criterio, 2017).

Juan Manuel Marcos no necesita presentación, pues sabemos que le avala una larga trayectoria de fecunda labor intelectual y de profundo compromiso con la patria. De sólida formación en filosofía y letras en renombradas universidades.

Como todo joven idealista en un ambiente dictatorial sofocante conoció el activismo contestatario más o menos en la época en que se inspiró para esta creación. Tuvo una pasantía por las mazmorras del régimen y conoció el exilio en la sangrienta década del 70 y 80. Fue profesor en el exterior en universidades de prestigio internacional. Regresó a la patria con una clara visión de nuestra realidad nacional a través del devenir de nuestra historia. Rector en la actualidad de la Universidad del Norte (UniNorte), que poco a poco se ha ido forjando como bastión de animación cultural.

La víspera encendida, presentada en 1979, fue íntegramente reescrita según se manifiesta en la última edición. En ella se señala, al mismo tiempo, que se trata de una experimentación del lenguaje literario que explora las fronteras de la poesía y la narración. El protagonista es una emblemática figura de nuestra historia, el Coronel Eugenio Alejandrino Garay, a quien le fue encomendada la misión de recuperar los únicos pozos de agua dulce en un árido desierto cerca de Bolivia. Las fuerzas paraguayas no habían logrado desalojar a los bolivianos en el mes de noviembre, por ello el Gral. Estigarribia se puso en contacto directo con Garay para discernir si el desafío era alcanzable y si él se animaría a comandar la 8va. División de Infantería.

Era el momento que Garay había estado esperando toda su vida, una misión casi imposible, pero de vital importancia, como el mismo hiciera saber a sus hombres: “Nuestro General Comandante en Jefe del Ejército ha ordenado una operación importantísima, cuyo éxito es capaz de producir la terminación de la Guerra”. A mi madre, Beatriz Rodríguez Alcalá, le tocó publicar la biografía más completa de Eugenio Alejandrino Garay. Hoy somos tres Beatrices en estas lides, lo cual fue un aliciente para explorar la exquisita poética narrativa de Marcos. Se nota que mi madre, por los capítulos de la obra, quedó claramente impresionada por la doble condición del

coronel héroe como guerrero y ‘escribidor’. Al describir las peripecias de Yrendagüé, Beatriz Rodríguez Alcalá hace una síntesis elocuente: “Garay no será defraudado por los suyos. Con extraordinaria eficacia, la 8va. División irá abriendo silenciosamente piques por la noche para evitar la observación aérea del enemigo y el agobio del calor. El día 6 se produjeron inconvenientes en el aprovisionamiento de agua, y la columna tuvo que esperar la llegada de los aguadores. La orden había sido marchar sin parar y esto pareció una insubordinación. Pero la espera resultó fortuita y casi enviada por el cielo”, pues, según Efraín Cardozo: “De haber seguido la marcha la columna hubiera tropezado con la 7ª. División Boliviana, hubiera desaparecido el factor sorpresa y nuestras tropas hubieran sido dispersadas en el bosque”. Garay exigió el inmediato envío del agua y la respuesta fue negativa. “No habría provisión de agua”. Por esto la 8va. División Paraguaya quedó librada a su suerte y aquí la batalla pasó a ser leyenda. Se siguió la marcha sigilosa mientras muchos jóvenes soldados caían fulminados por la sed.

El comandante Garay cumplió con la misión de elevar la moral de sus soldados con la famosa frase en guaraní: “No mueran todavía, hijos míos, lleguemos a Yrendagüé para beber agua a nuestro gusto o morir todos juntos en ese lugar”. “Anira é na pe mano che rai kuera ñanguahena la Yrendagüé pe. Ya hú hangua ñande gusto pe osino y ramo ña mano mba oñondivé upepe”. El día 7 de diciembre, en la penosa avanzada, a las 2 de la tarde, el Batallón 40 salió del monte a un cañadón sucio hasta llegar a un camino transitable por donde acababa de pasar la División Boliviana y siempre con la ayuda de la suerte pudieron capturar con sigilo 4 camiones con agua, leche condensada y carne enlatada. Lo que sirvió para posibilitar la continuidad del operativo. Repuestas las fuerzas, siempre marchando en la oscuridad a la una de la madrugada del día 8, se tomó un puesto sanitario y apenas una hora

después se tuvo contacto con las escasas defensas de Yrendagüé en mano de los bolivianos. Y a pesar de los pocos soldados disponibles, el Comandante dispuso el ataque pues ya se hacía necesario el aprovisionamiento de agua. Así se hizo, y los soldados, sacando fuerzas a puro coraje luego de 22 horas de marcha, entraron en el fragor de un combate que duró varias horas hasta que, alrededor de medio día, los bolivianos abandonaron sus fortificaciones, pues estaban temerosos de ser totalmente rodeados, dándose a la fuga. Así, la odisea culminó en total éxito y todos los episodios parecían salidos más bien de la literatura de ficción que de un hecho real.

Los bolivianos, seguros de que nadie podría atravesar el desierto, salieron en busca del enemigo en el sitio convencional pero errado, dejando una escasa guarnición para defender los valiosos pozos. Creyéndose superados por una multitud de soldados, abandonaron las armas y las posiciones inexpugnables dejando el terreno libre a los exhaustos combatientes compatriotas que ya estaban usufructuando sus últimas energías. La primera creencia entre los soldados fue la del milagro de la Virgen de Caacupé. No había otra manera de explicar. Estos 50 kms de desierto a lo largo de tres días con su feliz final selló prácticamente el desenlace de la contienda, pues cortada la provisión de agua a las numerosas tropas bolivianas, ellas tuvieron que replegarse al noroeste, hacia las estribaciones andinas. Muchos murieron de sed en una marcha conocida como de la muerte.

Los paraguayos llegaron a proveer de agua a los moribundos bolivianos donde todavía pudieron hacerlo. El agua en el desierto marcó la diferencia entre la victoria y la derrota. Marcos le da a la hazaña unas características altamente creativas al comparar las peripecias de la marcha hacia el objetivo, y se retrotrae metafóricamente a la sala de redacción, escuela de combate, de valor y abnegación en una época dura de

nuestra historia: “..... en la vigilia repetida de la Redacción. Recuerda sus secretos desafíos (asaltado de voces). Las zancadillas de la gramática. La humildad del diccionario. La paciencia del borrón” p.33. Rara vez se ha descrito, se ha comparado el esfuerzo bélico con la publicación de un periódico, y hay que admitir que es novedosa e impactante. Marcos, conocedor de nuestra historia, aprovecha estas líneas para rendir también un homenaje a otros héroes de otras épocas al decir:

“- ¡Que venga Rivarola (Valois) montado en el relámpago!
¡Y Fariña, (Tte. José María) por el río secreto de la sangre!
Que traiga Talavera (Natalicio) su alfabeto de espinas,
su código perpetuo su aguijón implacable
su poesía o su muerte (que son maneras de
ser o inescrutable fábula).
¡Que vengan a morir de nuevo los eternos!
¡Que remonten el tiempo lanchones de
Coímbra, el fuego de Humaitá,
Los sablazos de Bado!” (Capitán Matías)

Pero un escritor como Marcos sabe que la guerra no se hace solo con espadas ni fusiles:

“ Que asuman la defensa de nuevo, los andrajos, los callos, el machete, el yatagán, el pora, las llagas, el verano, la rabia, la tifoidea, el alacrán, la sífilis, el beso, los recuerdos, los magos, los cantores, el arpa, la Guaranía, Correa, la palabra”. (Julio el dramaturgo)

A través de Marcos se pregunta el Comandante enfrentado a la titánica responsabilidad al depender de él el éxito o la tumba:

“¿Cómo despertar en aquellos hombres,
sin fuerza para la muerte
y el amanecer, una sed nueva?
¡Tenía que levantarse, levantarlos con su palabra!”

La guerra del Chaco afectó a toda la nación. Y la Batalla de Yrendagüé le permitió al Coronel Eugenio A. Garay ingresar al Panteón de los inmarcesibles. Su figura decoraba el desaparecido billete de 10 guaraníes devorado por la inflación, pero quizás la mejor descripción se debe a la poesía y no a la crónica histórica como Hugo Rodríguez Alcalá dijera en un poema:

.....”Y este dios, este anciano de anchos hombros,
de blanca greña y azulados ojos
que ignora la fatiga, las distancias
la sed, el hambre, el sueño, les repite:
¡Un poco más de esfuerzo, compañeros,
para juntos morir en Yrendagüé
o para revivir con la victoria!
(«El Coronel Garay llega a Yrendagüé»).

Hugo Rodríguez Alcalá

Y hoy Juan Manuel Marcos agrega la creación propia para seguir admirando en la distancia aquella gesta heroica que nos marcara a todos tan profundamente al punto de haberse convertido en la última contienda entre hermanos, a partir de la cual el campo de batalla fue suplantado por la mesa de negociaciones y la hostilidad mutua por la integración fraterna.

RICARDO PIGLIA: ÉTICA Y LITERATURA

MÓNICA BUENO
Universidad Nacional de Mar del Plata



RESUMEN

La poética de un escritor está marcada por la forma del universo de objetos, por los atributos que el escritor elige para su literatura y por su propia figura. Ricardo Piglia siempre fue definido como un escritor de izquierda. ¿Qué significa eso hoy en la Argentina? ¿Cómo una vida puede revelar esa decisión? La poética de Ricardo Piglia tiene una ingeniería precisa de revisión de la tradición propia y ajena, pero también construye un tono (mejor dicho, muchos tonos) en la relación entre el narrador y la historia que cuenta. Es una música disonante, a veces apasionada, a veces irónica, también elegíaca.

Palabras clave: escritor, tradición, ética, marxismo, vida.

*Nuestra ética y nuestra estética se derivan de las necesidades de
nuestra lucha.*

Bertolt Brecht

Le pedimos al lector que recuerde el epígrafe porque

volveremos a él. Ahora nos interesa una afirmación de Carlos Marx: “Si los sentimientos, pasiones, etc. del hombre no son solo determinaciones antropológicas en sentido estricto sino afirmaciones esenciales (naturales) verdaderamente ontológicas, y si solo se afirman realmente por el hecho de que su objeto es verdaderamente sensorial para ellas, se entiende así que la forma de su afirmación no es en absoluto una y la misma, sino más bien la forma diferenciada de la afirmación construye la particularidad de su existencia, de su vida”. Más adelante agrega: se trata de “la existencia de objetos esenciales para el hombre, tanto en cuanto objeto del goce como de la actividad”(MARX, 2003,77). Es en el tercero de los Manuscritos económico-filosóficos de 1844 donde Marx sostiene esta idea de “los objetos esenciales” para los hombres y es un disparador para hablar del dinero, la propiedad y Shakespeare. Nos quedamos con esta idea de “objetos esenciales” y la trasladamos a la figura de un hombre que se pone a escribir literatura. ¿Cuáles son los objetos esenciales de un escritor?

“El escritor pertenece a la obra”, declara Roland Barthes y revela en la figura el acto de escribir. (BARTHES, 1984,31) Subjetividad definida en el acto decisivo, apremiante de hacer escritura de la experiencia. Escribir es un verbo que impugna, al mismo tiempo, la transitividad de su acción -esto es el objeto sobre el que se escribe- y su intransitividad, es decir, el propio escritor. Cuanto de su época, de su lugar elige un escritor en la construcción de esa voz media, ese espacio que la sintaxis nos muestra entre la actividad del sujeto y su pasividad, epifanía de la literatura. La mónada de la “vida literaria” que se diseña en ese trazo, transfigura esos “objetos esenciales” de los que hablara Marx y les hace decir algo, lo que no quieren hablar. Al mismo tiempo, la literatura describe la forma de otros objetos, elididos u olvidados.

Se podría pensar que la poética de un escritor está

marcada por la forma de este universo de objetos, por los atributos que el escritor le asigna y por la colocación de su propia figura. Ricardo Piglia siempre se ha definido como un escritor de izquierda. ¿Qué significa eso hoy en la Argentina? ¿Cómo una vida revela esa decisión?

1. LOS LIBROS. EL LECTOR RICARDO PIGLIA.

Hace dos años, en un suplemento literario, leía una entrevista a un escritor noruego llamado Karl Ove Knausgård que escribió una obra descomunal y autobiográfica con el polémico título de “Mi lucha”. Su primer tomo se presentaba en Buenos Aires. El escritor cuenta que el libro iba a titularse Argentina. Dice: “yo siempre tuve un sueño sobre la Argentina. Toda mi vida. Aunque nunca estuve ahí, para mí la Argentina es la literatura”.

Más allá del exotismo del noruego, la analogía me pareció disparadora. Si la Argentina es la literatura, la literatura argentina es un territorio construido por sobre otro territorio. Nuestros grandes escritores son entonces extraordinarios arquitectos o ingenieros.

La poética de Ricardo Piglia tiene una ingeniería precisa de intervención, relectura y colocación de la tradición propia y ajena. Pero además construye un tono, o mejor dicho muchos tonos en esa relación del narrador con la historia que narra. Es una música disonante, a veces apasionada, otras irónica, también elegíaca.

Nuestro colega Edgardo Berg lo ha definido con claridad: “En la novela de Piglia nada parece casual y el libro no podrá pasar de mano en mano como un objeto cómodo. Siempre habrá un relato valija que nos lleve a otro lugar, una palabra llave que nos permita abrir alguna puerta” (BERG, 2003, 35).

Ricardo Piglia diseña su figura de escritor en el medio de

esa alianza que Barthes ha marcado con los términos *écrivain-écrivant*. El *écrivain* es “un hombre que absorbe radicalmente el porqué del mundo en un cómo escribir”. “Los *écrivants*, por su parte, son “hombres transitivos”, plantean un fin (dar testimonio, explicar, enseñar) cuya palabra no es más que un medio; para ellos la palabra soporta un hacer, no lo constituye. (BARTHES, 1987,177) El *écrivain/écrivant* es una figura bifronte, paradójica que hace de su experiencia algo singular y, al mismo tiempo, profundamente humana. Podemos pensar que esa experiencia hecha puro lenguaje es una especie de negociación con un estado de la lengua. La experiencia social con el lenguaje –el estado presente de la lengua- resulta el punto de inflexión de la constitución del estilo de un escritor.

La colocación de Piglia como escritor tiene dos indicaciones precisas: su huella de lector de la que ha hecho ejercicio preciso de su escritura, laboratorio de su literatura y, por otra parte, su ética de las acciones que define su posición de izquierda. Planteamos aquí una mirada genealógica y encontramos un punto nodal en esta arquitectura literaria. Nos referimos a la revista *Los Libros*. Desde sus inicios en los meses de 1969 que siguieron al Cordobazo, Ricardo Piglia perteneció al Comité Editor, junto con Carlos Altamirano, Beatriz Sarlo, Héctor Schmucler su fundador, entre otros, hasta 1975. La revista deja de publicarse poco después del golpe de estado de 1976. Es posible ver en las intervenciones de Piglia ciertas marcas que indican su particular poética y la definición de literatura que esgrime en su poética. Coincidimos con Jorge Wolff “Específicamente en *Los Libros* –solo uno de los diferentes periódicos en los que entonces publicaba– sus intervenciones son cuantitativamente escasas pero ideológicamente decisivas para el diseño del perfil de la revista, de etapa en etapa, en exactos diez textos” (WOLFF, 2009, 152).

Elegimos algunos de sus artículos que indican su política de “*écrivant*”. Su mirada crítica tanto sobre la tradición argen-

tina cuanto sobre la tradición norteamericana definen esa posición. En “Una lectura de Las cosas concretas” analiza la novela de David Viñas y en el análisis de la novela ajena, deja ver su propia perspectiva sobre la literatura y el mercado. “La literatura que actúa en la legalidad del mercado es el reverso del discurso clandestino silencioso de la práctica revolucionaria”, concluye. (PIGLIA, 1969,3) De esta manera lee la tradición literaria como un doble circuito, un anillo de Moebius que se reconoce y se rechaza. Su trabajo sobre la narrativa norteamericana, en este sentido, es complemento de esa doble implicancia ya que reconoce en esa tradición “zonas de aislamiento en el interior de la estructura, espacios de resistencia y de oposición a la voracidad del sistema. Piglia lo ha señalado en varias entrevistas: lee la literatura como un modo de pensar lo social y no al revés. Juega con la irreverencia que Borges reclamaba en su célebre ensayo “El escritor argentino y la tradición”. El margen, pedía Borges, debe ser un lugar productivo por transgresor de los modelos centrales. Las dos frases que marcamos en estos dos artículos de *Los libros* resultan, entonces, fundamento de su poética.

Ricardo Piglia relee las marcas del pasado propio y resignifica las huellas del relato nacional en función de esa postulación borgeana. En la relectura de la tradición cultural argentina, señala Piglia, a partir de Lugones, está enmarcada la crisis del modelo de Sarmiento y la inversión de la dicotomía: donde antes estaba la civilización, la ciudad, se encuentran ahora los inmigrantes, los bárbaros. La civilización hay que ir a buscarla al campo, nos dice. Según Piglia, podríamos incorporar en esta zona otro polo, la vanguardia, que forma parte del mismo contexto de crisis de las grandes líneas del pensamiento liberal que define la tradición cultural en el siglo XIX. Macedonio Fernández y Roberto Arlt funcionan como un reverso de Lugones, en polémica al mismo tiempo con Lugones y con la tradición liberal. Esta conjetura de Ricardo

Piglia supone un tipo de noción nueva de lo que es la historia de la cultura, la historia de la literatura. Piglia elige un legado. Sarmiento, Arlt, Macedonio Fernández Witold Gombrowicz son algunos de los nombres del elenco que elige. No solo son los nombres propios los que señalan su particular uso de la tradición sino la perspectiva y la colocación de esas figuras. Por ejemplo, para Piglia, Macedonio Fernández constituye “una nueva enunciación” de “una manera distinta de ver las relaciones entre política y literatura”.(PIGLIA, 1993, 178) “Quiero decir que Macedonio definió las condiciones para una poética de la novela en la Argentina y estableció en el Museo de la Novela de la Eterna las bases para una historia del género”, concluye. (PIGLIA, 24,1997)

El número de Los libros de septiembre de 1972 comienza con un editorial titulado “Hacia la crítica” que formula la posición del Comité de la revista al respecto: Los Libros se inscribe en una zona que se define por la producción de ideologías (en la que se ubica el campo de “lo cultural”) para diseñar una propuesta: la crítica a la forma de producción de la cultura dominante. Y esto significa articularse en el contexto de la lucha de clases en la Argentina. (LOS LIBROS, 1972,3)

Ricardo Piglia en el inicio de su intervención afirma: “Parfraseando a Gramsci podríamos decir: “todos los que saben escribir son ‘escritores’, ‘ya que alguna vez en su vida han practicado la escritura. Lo que no hacen es cumplir en la sociedad la función de escritores” y agrega “a mi juicio, preguntarse por esta “función” es (aparte de tener en cuenta sus efectos ideológicos) analizar los códigos de clase que decretan la propiedad de lo literario a partir de un recorte, que en el conjunto de los textos escritos, señala como “literatura” a un cierto uso privado del lenguaje”. (PIGLIA, 1972, 6-7)La cita de Gramsci y la definición propia de literatura son hitos del recorrido de su vida literaria y son procedencias claras de su colocación con respecto al Estado pero también en relación

con la vida académica, los circuitos y las exhibiciones y las intervenciones. Piglia ha diseñado un movimiento tanto de su figura como de su literatura que es siempre imprevisible, inasible y que destruye cualquier fijación. Sorprende, incommoda y genera polémicas.

“Notas sobre Brecht” en el número 40 de la revista es otro hito de esta cartografía que intentamos diseñar “La aparición de los trabajos inéditos de Bertolt Brecht, sobre la literatura y el arte, es sin duda uno de los acontecimientos más importantes en la crítica marxista desde la publicación de los cuadernos de la cárcel de Antonio Gramsci”. (PIGLIA, 40, 1972) Así comienza Piglia el artículo. La marca brechtiana de su poética tiene en su lectura del escritor alemán dos huellas indelebiles: la contradicción entre capitalismo y arte, por un lado, y la definición revulsiva del realismo entendido como aquel capaz de producir otra realidad, por otro. Ahí creemos ver la forma de la ficción que es, para Piglia, un dispositivo político. El concepto de utopía de Ernst Bloch será otro elemento fundamental y complementario para entender su concepto de ficción. Para Piglia, la novela no solo narra la tensión entre lo real y lo ficcional sino que es un procedimiento básico de construcción de lo no-real, de lo que todavía no es. La huella blochiana de lo aún no acontecido se muestra en esta idea del acontecimiento que la literatura puede mostrar como “conciencia anticipadora”. En varias entrevistas se ha referido a esta posibilidad de la ficción literaria, en sus ensayos ha desarrollado esta premisa pero también en sus novelas y cuentos ha puesto a funcionar las formas del “espíritu utópico” de Ernst Bloch. (Basta recordar *Respiración artificial*).

El artículo de Piglia publicado en el número 25 de Los libros “Mao Tsé Tung, práctica estética y lucha de clases” tiene un epígrafe de Brecht que resulta una suerte de condensación de su análisis (PIGLIA, 1972, 22-26). Piglia lee en las reflexiones

de Mao las respuestas a las preguntas fundamentales del escritor: “¿Para quién escribir? ¿Desde dónde? ¿Quién nos puede leer?”.

Podemos ver, cuarenta años después, que sus preguntas son clave para entender las acciones de su política de escritor. En sus conclusiones aparece con claridad la marca de su poética: “Una práctica revolucionaria “en el arte y la literatura” debe tener en cuenta este momento productivo, experimental, de trabajo contra el verosímil”, declara al final del artículo. (PIGLIA, 1972,26) Esa decisión del experimento como dispositivo fundamental es su ejercicio de la literatura y explica la variedad de sus tonos, del uso de los géneros y las formas.

Su lectura del marxismo, sus cuestionamientos, su interés en el debate marcan esa productividad de los conceptos que definen siempre su mecanismo descolocación-colocación de las cosas del mundo, muy parecido al de Borges. La diferencia entre uno y otro está en las constelaciones de análisis que implican la mirada ideológica de cada uno. La voluntad de debatir es también en Piglia una práctica constante. Transcribimos la cita del final del artículo.

Sofocada por el monolitismo administrativo y burocrático de estética stalinista, esta corriente alcanzó, sin embargo, a crear una nueva alternativa: desde allí tenemos que leer, no solo a Mao Tse-tung, sino también a Marx, a Lenin, a Trotski, a Gramsci, porque este ejercicio de relectura de los clásicos quizás ayude a sacar el debate marxista sobre “arte y literatura” del lugar ciego en el que lo anclaron a la vez el stalinismo y el liberalismo (momentos internos de un mismo pensamiento revisionista que puede mostrar su paradigma en las opiniones de Krutchev sobre arte que el PC argentino diera a conocer en 1963). (PIGLIA, 1972, 22-26)

De esta manera, la literatura de Piglia y sus ejercicios de pensamiento y debate han sabido construir y ampliar su “comunidad de lectores”. Su relación con los críticos, sus

intervenciones en la cultura popular y en los medios de comunicación, sus conferencias, su actividad como editor son acciones claras que definen esa comunidad pero también indican su vocación ética. Hay en él un sentido del deber de intelectual. Piglia cierra el artículo con la cita de Brecht que utilizamos como epígrafe de nuestro trabajo.

En este sentido, si las intervenciones públicas de Piglia son fundamentales, sus omisiones y renunciaciones son indicativas de su política de escritor. Los libros también exhibe ese gesto siempre autónomo de su figura de *crivain-crivain*. En el número 40, el mismo donde sale su artículo sobre Brecht, Piglia renuncia al Comité de Dirección de la revista por divergencias políticas con Sarlo y Altamirano: “apoyar a Isabel Perón y pensar que la presidenta resiste la ofensiva golpista es no tener en cuenta que la política represiva, reaccionaria y antipopular de Isabel Perón, en verdad favorece el golpe de estado y alienta a los personeros de ‘imperialismo yanqui que trabajan por la restauración’”, señala en forma contundente. La respuesta de Sarlo y Altamirano aparece a continuación.

2. CRÍTICA Y FICCIÓN

La posición de lector crítico que Piglia diseña para sí, en los años setenta (podríamos agregar Punto de vista y otras intervenciones de Piglia en un periodo político particular de la Argentina) exhibe procedencias insoslayables de su poética. Ficción, teoría y crítica encuentran en el espacio de su escritura alianzas peculiares. Desde su primera novela *Respiración artificial*, Piglia define esa marca de lo real que reconocía en Brecht. Desde Tinanianov a Wittgenstein, los traslados se hacen evidentes; la estrategia de la erudición encierra estas postulaciones teóricas ficcionales que llevan indefectiblemente el estigma borgeano.

Como decíamos más arriba, en diferentes entrevistas, en

sus trabajos críticos, Piglia ha sostenido una política de la literatura frente al Estado. Esta política para Piglia implica definitivamente una política de la lengua. Lo ha dicho hasta el cansancio y lo ha llevado a la práctica: no es solo su preferencia por personajes ubicados en el margen, no es solo su reiterada fascinación por las locas pitonisas, se trata de un ejercicio que se hace militancia. Interrogado sobre la especificidad de la ficción, Piglia responde “me interesa trabajar esa zona indeterminada donde se cruzan la ficción con la verdad” (PIGLIA, 1993, 12) y agrega en los noventa “la Argentina de estos años es un buen lugar para ver hasta qué punto el discurso del poder adquiere a menudo la forma de una ficción criminal”. (PIGLIA, 1993, 13) Frente a este lenguaje que enmascara la verdad con la forma de una ficción que nos torna paranoicos, la literatura resulta para el escritor un lugar revulsivo, contraideológico que en las construcciones ficcionales encierra las formas de lo posible. Para Piglia, la literatura es Scherezade: resiste las leyes del poder. Pensar mundos alternativos es privilegio de la Filosofía, llevarlos a la práctica, obligación de la Política, relatar sus extravagancias y diferencias, fundamento de la literatura. *La ciudad ausente* es una novela-máquina y formula, en esa paradoja, a la modernidad. Dónde empieza el relato de la ficción y dónde están sus límites son preguntas impertinentes en la sintaxis del mundo creado en la paranoia de una ciudad que no está pero que se muestra en los relatos.

En *La ciudad ausente* muchos relatos se pierden, se fragmentan, se esfuman porque la máquina no puede parar (la máquina es una mujer: Elena la Eterna de Macedonio, Eva (Perón), en definitiva, la Sherezade que habla e interpela al poder). *El relato de la isla* es uno de los últimos. (Piglia publica este relato como uno de los Cuentos morales en 1997). Si en “Tlön UqbarOrbisTertius”, el famoso cuento borgeano, la metafísica es una rama de la literatura fantástica, en la isla de

Finnegans, la lingüística es la religión ominosa, la ciencia omnipresente. Una teoría del lenguaje encierra una teoría sobre la formas de vida. Desde Wittgenstein lo sabemos. En esa isla, la multiplicidad de formas vida se da en la superposición de lenguajes. Si un hombre y una mujer se aman en una lengua, se odian en otra, nos cuenta la máquina. La ficción de la isla anula la brecha entre lo posible y lo imposible porque todas las posibilidades coexisten por la simple efectuación de la lengua. Utopía de la anulación de la univocidad de lo real, política de la ficción frente al lenguaje del Estado. Las coordenadas del tiempo y el espacio se anulan mutuamente por la superposición de lenguajes. Los lenguajes siempre están aunque sean restos o vestigios del pasado. En las lenguas exiliadas, cifradas o perdidas se encuentran, para Piglia, las fisuras del discurso que acota lo real.

La isla de Finnegans ingresa en el terreno de la imposibilidad lógica. “El hombre posee una capacidad innata para crear símbolos”, dice Wittgenstein “sin tener la mínima idea de lo que significa cada palabra” en la isla la proliferación de esta posibilidad se exagera. De esta manera la imagen de la realidad como un edificio sólido se desvanece. “Dicen lo que quieren y lo vuelven a decir, pero ni sueñan que a lo largo de los años han usado cerca de siete lenguas para reírse del mismo chiste”. (PIGLIA, 1992, 121-122) La realidad de la isla, decíamos es difusa e inestable porque inestable es el lenguaje que la nombra. La distorsión de las lenguas es la distorsión del tiempo y del espacio y la irregularidad de una ciudad que muta y siempre se define por lo que ha dejado de ser. En la isla, esta ciudad ausente es casi como un secreto. Los ritos de los hombres quieren recuperarla y con ella el sentido primero, el sentido de patria. Es en este punto cuando el texto deja ver su dimensión utópica: despierta detrás del desideratum la anticipación de lo que todavía no ha llegado a ser. La imposibilidad lógica se vuelve posibilidad utópica porque muestra

los contenidos no aparecidos y también los no decididos. Magia de la literatura de Piglia que diseña ficciones que revelan lo aún no acontecido. Volvamos a Ernst Bloch:

No hay realismo que merezca tal nombre si prescinde de este, el más intenso elemento de la realidad en tanto que inacabada. Solo la utopía socialmente lograda puede dar precisión a aquella pre-apariencia en el arte. (BLOCH. 1977, 122)

Esta pre-apariencia en el arte a la que se refiere Bloch es la que sustenta la política de la ficción que Piglia esgrime. Política de los lenguajes que agrietan, exploran y continuamente redefinen lo real, trabajando el complot dentro de la institución literaria. Un compromiso político es para Piglia un compromiso con la ficción. Si la literatura es un no lugar productivo de todas las posibilidades -las deseadas y las necesarias- el escritor exaspera las formas de buscarlas. “El mejor de los mundos posibles” debe tener un lenguaje; todos los mundos posibles pueden tener todos los lenguajes.

La figura de la isla nos parece una condensación de su ingeniera, un efecto de su poética, un diseño perfecto del tono polifónico de su literatura argentina. Ahí vemos también las resonancias de sus lecturas de Brecht, Gramsci y Mao, su posición frente al marxismo y su mirada siempre peculiar y corrosiva de la forma de una tradición.

Esta ficción que nos propone la isla trabaja con el presupuesto, como decíamos antes, de la imposibilidad lógica. Si una de las marcas características de la utopía es la diferencia y esa diferencia se pone en evidencia en la formulación de un lenguaje, la isla de Piglia establece la diferencia por exasperación del absurdo de la mutación existente en todo lenguaje. Por otra parte, Piglia ha puesto a prueba la relación de la utopía con la ficción en *Respiración Artificial* y, por supuesto, ha elaborado una teoría. La diferencia se muestra sobre todo en la construcción de un lenguaje que anula la lógica de la

retórica del poder. En la serie utópica Gabriel de Foigny es el que llega más lejos en la descripción de ese lenguaje. Como Borges en *Tlön*, como Foigny en su utopía, Piglia describe un sistema lingüístico que se basa en la simultaneidad, la pérdida y la memoria. En la descripción de ese complejo sistema está la clave de la crítica política que toda utopía despliega, está el complot que desde la literatura las ficciones organizan para desenmascarar las otras ficciones que desde el poder, desde el Estado, se cuentan como verdaderas. Los nudos blancos de la ficción existen en ese entramado lingüístico que Piglia ensaya con la metáfora de la isla; esos nudos apretados se instalan en la estrecha marca de sus lazos para trabajar el libro del mundo desde el lenguaje que lo nombra y que siempre es una lengua cifrada. Pavel nos propone una distinción interesante entre los mundos de ficción que la literatura nos ofrece: aquellos que se postulan como bases de ida y vuelta al mundo existente, por un lado y los que apuestan quemar las naves e instan a la investigación y la aventura. Esa isla que encierra todos los lenguajes pertenece a la segunda de las opciones: uno puede decidir ser un naufrago que se lanza a la aventura de desbordar una homogeneidad apócrifa, inventada por el discurso de la globalización. Entonces surge esa posibilidad utópica de la que nos habla Bloch, como el ángel de Klee, da vuelta la cabeza hacia el pasado y tiende la mano hacia el futuro. Buscar en el lenguaje lo que no está y alguna vez estuvo es también construir la posibilidad ontológica de lo real y desechar la absolutización ideológica del presente como un tiempo homogéneo y sólido.

El final de la novela es indicativo: para Piglia, la literatura es una máquina- mujer eterna, infinita y contestataria. (“Estoy llena de historias, no puedo parar”). La insistencia es privilegio de la literatura:

Las formas están ahí, las formas de la vida, las he visto y ahora salen de mí, extraigo los acontecimientos de la memoria

viva, la luz de lo real titila, débil, soy la cantora, la que canta, estoy en la bahía; en el filo del agua puedo aún recordar las viejas voces perdidas, estoy sola al sol, nadie se acerca, nadie viene, pero voy a seguir.

3. LA TERCERA PERSONA EN EL PRÓXIMO MILENIO: EL LUGAR DE LA LITERATURA

“Su obra –como la de T. Bernhard o la de Samuel Beckett– está situada del otro lado de las fronteras, en esa tierra de nadie que es el lugar mismo de la literatura...”, dice Ricardo Piglia sobre Juan José Saer. Si plagiamos su frase y la pensamos para él, podemos decir que esa tierra es una isla proliferante, múltiple donde un viajero puede arribar en cualquier momento, es también la marca de “la vida literaria”. En esa siempre nueva relación entre la vida y la literatura, Piglia dibuja en “una magna ópera” sobre el relato de la experiencia que encuentra sentido en la escritura y que tiene algunos movimientos constitutivos: la tradición, el secreto, el complot, la máquina. En su relato, la imagen del tiempo que se expande o se reduce, que destella como una epifanía o desaparece está la inexorable huella de su poética.

En Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades) Piglia define su utopía literaria pero también determina su búsqueda. Como vimos, para este escritor, “crítica”, “ficción” y “teoría” son zonas de su universo que se reclaman y se corresponden; delinean, de esta manera, la relación entre política y literatura. Las tres propuestas: la búsqueda de la verdad como horizonte político, la distancia de la palabra propia y el desplazamiento a la ajena y, finalmente, la lengua privada de la literatura frente a los usos oficiales del lenguaje, son evidentes dispositivos de su poética y dibujan el perfil del “escritor de izquierda”. Sus “objetos esenciales” (aquellos que Marx reconoce en la vida de los hombres) son aquellos que lo

instalan en el mundo y definen la forma de su vida literaria. Es por eso que vuelve a Brecht una y otra vez porque las dificultades, para Piglia, para Brecht, implican la marca política: En “Cinco dificultades para escribir la verdad”, Brecht define algunos de los problemas que yo he tratado de discutir con ustedes. Y los resume en cinco tesis referidas a las posibilidades de transmitir la verdad. Hay que tener, decía Brecht, el valor de escribirla, la perspicacia de descubrirla, el arte de hacerla manejable, la inteligencia de saber elegir a los destinatarios. Y sobre todo la astucia de saber difundirla (PIGLIA, 2001,17). Volvamos a las propuestas de Piglia. Roberto Espósito ha historiado en diversos trabajos el dispositivo de la persona como una construcción filosófica y cultural. En su libro *Tercera persona. Política de la vida y filosofía de lo impersonal* Espósito concluye: “trabajar conceptualmente sobre la tercera persona significa abrir paso a un conjunto de fuerzas que, en vez de aniquilar a la persona, la empujan hacia afuera de sus confines lógicos e incluso gramaticales” (ESPÓSITO, 2007,204). La tercera persona es el ejercicio de la lengua más extremo y, como bien señalara Benveniste, más complejo. Si la primera persona implica la configuración del ego, la subjetividad manifiesta, la tercera, en cambio, señala Benveniste “representa de hecho el miembro no marcado de la correlación de persona” (BENVENISTE, 1976,175).

A la literatura siempre le ha interesado la ficción de un sujeto que da la voz al otro. (Nuestra literatura gauchesca, por ejemplo, hace de este procedimiento un estilo colectivo que tiene en el Martín Fierro su forma más dramática). Se trata del experimento que deja la experiencia personal de lo vivido para mostrar lo humano: el yo y se hace otro. Piglia lo propone como forma utópica que es deseo de vida literaria y homenaje a otros escritores como Rodolfo Walsh y Bertold Brecht. Dice Piglia al respecto: Me parece que la segunda de las propuestas que estamos discutiendo podría ser esta idea de desplazamiento y de

distancia, el estilo es ese movimiento hacia otra enunciación, es una toma de distancia respecto a la palabra propia. Hay otro que dice eso que, quizás, de otro modo no se puede decir. Un lugar de cruce, una escena única que permite condensar el sentido en una imagen. Walsh hace ver de qué manera podemos mostrar lo que parece casi imposible de decir. Más adelante, concluye:

La verdad tiene la estructura de una ficción donde otro habla. Hay que hacer en el lenguaje un lugar para que el otro pueda hablar. La literatura sería el lugar en el que siempre es otro el que habla. Me parece entonces que podríamos imaginar que hay una segunda propuesta. La propuesta que yo llamaría el desplazamiento, la distancia. Salir del centro, dejar que el lenguaje hable también en el borde, en lo que se oye, en lo que llega de otro.(PIGLIA, 2001,17)

Ricardo Piglia siempre ha diseñado una voz que es propia y ajena al mismo tiempo. Siguiendo ciertas tradiciones literarias ha inventado a Emilio Renzi que es el joven *alter ego* del escritor pero, al mismo tiempo, no lo es; en *Blanco nocturno* aparece por primera vez el comisario Croce. Piglia parece mostrarnos en él un funcionamiento particular de ese desplazamiento que la literatura debe intentar según su propuesta. Croce es un viejo detective que busca la verdad desde un lugar particular, nombra el mundo con su propio lenguaje, sin ataduras, mucho más libre que el joven Renzi y es capaz de dejar su propia voz para escuchar los tonos ajenos. Croce sale de la novela y aparece en varios cuentos posteriores, “La música” es uno de ellos. Piglia lo publica primero en el diario Página 12 (en diciembre de 2013) y luego, forma parte de su Antología personal que acaba de aparecer.

Dice Croce: “Suerte que ya no soy más policía”, pensó Croce mientras se alejaba. No podía dejar de pensar en el joven encerrado en la celda. “No tiene a nadie con quién hablar”, pensó mientras salía del presidio y subía al auto y lo

ponía en marcha. La ruta estaba medio vacía. “¿Qué podía hacer por el chico?”, pensaba mientras conducía y caía la tarde; la luz de los ranchos ardía, a lo lejos, en el campo abierto, y en el horizonte se oía ladrar los perros, uno y más lejos otro, y después otro. “Los que no salen nunca de la cárcel son los cristianos como este”, pensaba Croce mientras entraba en el pueblo. Cruzó la calle principal y saludó a los que lo saludaron desde las mesas en la vereda del Hotel Plaza. (PIGLIA, 2014).

Pensamiento y acción en la voz de un personaje que desplaza su yo hacia el pensamiento y el dolor de otro. Eso nos muestra el cuento y nos revela también otro “objeto esencial” del universo pigliano: la ética. El cuento (podríamos haber elegido cualquier otro. Se nos ocurre “La película”) define un modo de lo humano que funciona siempre en relación con la propuesta de Piglia. Recordemos la frase de Walsh que Piglia elige para explicar su propuestas: “Y después escribe: “Hoy en el tren un hombre decía sufro mucho, quisiera acostarme a dormir y despertarme dentro de un año”. Y concluye Walsh: “Hablabo por él pero también por mí”. En esa escena de Walsh, Piglia ve el desplazamiento de uno a otro y lo llama “la experiencia del límite” que se trata, en definitiva, de “una toma de distancia de la palabra propia”. (PIGLIA, 2001, 16). Croce piensa el dolor y la soledad del muchacho extranjero encerrado en la cárcel, desplaza su propio dolor y su propia soledad y logra el punto de encuentro de lo humano. La acción de Croce es consecuencia de ese modo del pensamiento.

Como sabemos, la constitución del personaje literario implica no solo una cuestión estética sino también filosófica acerca de lo humano. Se trata de ficcionalizar lo que Hanna Arendt ha reconocido como el rango milagroso del “acontecimiento” frente al automatismo de los hechos. “Lo infinita-

mente improbable” es lo que efectúa una acción y define “lo real”, nos muestra Arendt. (ARENDR, 1991,3).

Jacques Ranciére en “El viraje ético de la estética y la política” propone: Si queremos salir de la configuración ética de hoy, lo que precisamos es devolver a su diferencia las invenciones de la política y del arte, eso también quiere decir, justamente, recusar el fantasma de sus purezas, quiere decir devolver a esas invenciones de la política y del arte su carácter de cortes siempre ambiguos, precarios y litigiosos. Este trabajo supone en todo caso una condición esencial, que es sustraer las invenciones de la política y del arte toda teología del tiempo, a todo pensamiento de trauma original o de la salvación por venir. (RANCIÉRE, 2005, 23)

Política y arte pertenecen a la esfera de lo posible y la ética es, entonces, un ejercicio de invención en esos territorios. Piglia nos muestra en Croce esa pureza de las acciones como si fuera el reverso de las cosas, la huella indeleble de lo imperceptible, que nadie sabe, secreto y epifánico, al mismo tiempo. El cuento se cierra con una consecuencia magnífica donde el acontecimiento tiene más relevancia que el autor de la acción que lo provoca. Desplazamiento y límite, recordamos. Volvemos al epígrafe de nuestro trabajo. La cita de Brecht tiene un nuevo resplandor que las ficciones que Piglia iluminan en esta época de virajes y replanteos. (“Nuestra ética y nuestra estética se derivan de las necesidades de nuestra lucha”). Como vimos, Piglia ya lo pedía en los años setentas: debatir es generar pensamiento y acción. Su trabajo se cierra con la cita de Brecht. Michel Löwy en una entrevista en Página 12, en noviembre del año pasado, parece continuar la reflexión de Piglia en Los libros. Para Löwy :“El marxismo es el único método, el único instrumento de teoría crítica capaz de inspirar una resistencia crítica contra esta ola de políticas neoliberales desastrosas”.

Cuando Martínez Estrada escribe su ensayo sobre Martín

Fierro, al referirse a José Hernández elige dos figuras. “Retrato de frente” (ahí cuenta los datos de la vida de Hernández). “Retrato de espaldas” parte de una anécdota. Parece que Hernández, enamorado de una señorita, se hizo sacar una foto de frente y otra de espaldas, las puso en un portarretrato y se lo regaló a su enamorada. Dice Martínez Estrada que dicen que la señorita, horrorizada, rompió el doble retrato. Fin del romance. Más allá de la misoginia interpretativa de Martínez Estrada sobre la anécdota (Hernández no quería a las mujeres). No parecen confirmar esta hipótesis los siete hijos que tuvo más algunos no reconocidos, “naturales” como se decía en la época, que le adjudican algunos biógrafos. Al ensayista le sirve la figura del autor retratado de espaldas para preguntarse por esa dimensión del “otro”, por ese secreto que permite su gesto literario (el de Hernández), más contundente: darle la voz al otro.

En junio del año 2011, la fotógrafa Alejandra López puso en el Teatro San Martín una muestra titulada “Algunos escritores”. La fotógrafa, en una entrevista, explica que intentó una representación de cada uno de los retratados, una suerte de interpretación, dice, “en algún aspecto más inasible que el de la mera apariencia”.

Por supuesto, Ricardo Piglia está en esa muestra. Pero tiene dos retratos: uno de frente donde está el escritor, crítico y profesor. El otro retrato es de espaldas. (según nos cuenta la autora, ocurrencia del escritor). Si seguimos la línea de análisis de Martínez Estrada respecto a José Hernández, podríamos ver en el retrato de espaldas de Ricardo Piglia algo del orden de lo inasible, profundamente humano, secreto y visible, al mismo tiempo, que el escritor quiere mostrarnos cuando exhibe su figura. Huellas de una ética que vislumbra otra figura: la del poeta, experimentando el mundo. Su ingeniería literaria nos da pistas para pensar esta figura. En *Respiración artificial* (dice Marconi):

“Vinieron unos amigos a comer a casa, trajeron un vino chileno increíble y nos bajamos como seis botellas; después me fui a dormir y a la madrugada me desperté con el poema en la cabeza. Lo anoté tal cual lo había soñado; ahí va, dijo.

“Soy
el equilibrista que
en el aire camina
descalzo
sobre un alambre
de púas.”

BIBLIOGRAFÍA

Arendt, H. ¿“Qué es la Libertad?”, Zona Erógena. N° 8.1991.
http://www.educ.ar/educar/servlet/Downloads/S_BD_ZONAEROGENAo8/ZEO8I3.PDF

Barthes, Roland: Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces. Barcelona-Buenos Aires- México: Paidós, 1980.

----- Ensayos críticos, Barcelona: Seix Barral, 1987.

Barthes, R. El susurro del lenguaje, Barcelona- Buenos Aires- México, 1984, 31-32.

Berg, Edgardo · “La novela que vendrá: apuntes sobre Ricardo Piglia” en Mesa Gancedo, Daniel. (coord.) Ricardo Piglia. La escritura y el arte nuevo de la sospecha. Sevilla: Secretariado de Publicaciones, Universidad de Sevilla, 2006, 35.

BLOCH, E., “El Principio esperanza”, I-II-III, Aguilar, Madrid 1977-1979-1980, (Traducción de Felipe González).

Borges, Jorge Luis. Obras completas. Tomo I. 1974. Buenos Aires: Emecé, 1989.

Marx, Karl, “Sobre Shakespeare” en Engels, Friedrich y Marx, Karl, Escritos sobre literatura, Buenos Aires: Colihue, 2003, 77.

Piglia, R. “Una lectura de Cosas concretas”. Los Libros no 6, Buenos Aires, diciembre de 1969.

----- “Nueva narrativa norteamericana”. Los Libros no 11, Buenos Aires, septiembre de 1970.

----- . “Mao Tse-Tung. Práctica estética y lucha de clases”. Los Libros no 25, Buenos Aires, marzo de 1972.

----- “Hacia la crítica” (Encuesta). Los Libros no 28, Buenos Aires, septiembre de 1972.

----- . “A mis compañeros Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano”. Los Libros no 40, Buenos Aires, marzo-abril de 1975.

----- “Notas sobre Brecht”. Los Libros no 40, Buenos Aires, marzo-abril de 1975.

----- Crítica y ficción. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1993.

----- Cuentos morales. Buenos Aires: Espasa Clape, 1994.

----- La ciudad ausente. Buenos Aires: Sudamericana, 1992.

----- Nombre falso. 1975. Buenos Aires: Seix Barral, 1994.

----- Prisión perpetua. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.

----- Respiración artificial. 1980. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.

----- “Poéticas de la novela en América Latina” en Comprar(a)ison, Macedonio Fernández, Ed. Juan Rígoli, Berlín: Meter Lang, 1997.

Piglia, R y Rozitchner, L Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)-MiBuenos Aires querida. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica Colección popular Breves 200.

----- Blanco nocturno, Barcelona: Anagrama, 2010.

----- El camino de Ida, Barcelona: Anagrama, 2013.

----- Antología Personal, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014 Ranciére, Jacques . “El viraje ético de la estética y la política” en Fractal , Revista trimestral. Santiago de Chile, 11 de abril de 2005 file:///C:/Users/User/Desktop/diciembre/%C3%A9tica%20Jacques%20Ranciere.html

Stewart, Susan. On Longing. Narratives of the Miniature,

the Gigantic, the Souvenir, the Collection. Durham: Duke University Press, 1993.

Wolff, Jorge “Ricardo Piglia: entre Mao y Las Panteras Negras. BOLETIM DE PESQUISA NELIC V° 9 N° 14 Decálogo Piglia – Los libros, 2009.

UNA INTERPRETACIÓN
POSTMODERNA SOBRE EL MITO Y
LA HISTORIA DEL PARAGUAY:
JUAN MANUEL MARCOS Y *EL
INVIERNO DE GUNTER*

GUHO CHO

Universidad Hankuk de Estudios Extranjeros, Seúl



La mayoría de las obras literarias latinoamericanas introducidas en Corea son de los países considerados ‘poderosos’ en cuanto a la literatura tales como México, Colombia, Perú, Chile, Argentina y Brasil. En ello, tal vez habrá algunas razones. Primeramente la razón puede ser que la capacidad básica de la economía y la cultura de dichos países en comparación con la de otros sea más grande. También puede ser que haya una clase de barrera por la que no es fácil presentar las obras maestras de los países menos poderosos en el campo de literatura traducida de Corea. La realidad misma del campo editorial de Corea, en la que son preferidas las obras de los autores reconocidos mundialmente, las de los autores específicos preferidos por los lectores coreanos y las que tienen comercialidad más que la literariedad puede constituir dicha barrera.

Hay una novela fascinante producida en Paraguay, un país ‘pequeño’ en cuanto a la literatura. Es *El invierno de Gunter* (1987), de Juan Manuel Marcos (n. 1950, uno de los escritores de la última generación de narradores paraguayos de espíritu democrático que se opuso más activa y comprometidamente a

la dictadura fascista de Alfredo Stroessner). Después de estudiar Filosofía en la Universidad Nacional de Asunción, la capital de Paraguay, enfrentó con decisión, ejercitando su propia sinceridad intelectual y sensibilidad, la represión política, el encarcelamiento y la tortura del gobierno en situaciones opresivas de Paraguay, lugar donde por ese tiempo no se garantizaban los derechos humanos ni la libertad. Así fue arrojado al exilio en España en 1978. Después de recibir el título de doctor en Filosofía por la Universidad Complutense de Madrid, se trasladó a Estados Unidos. Allí también recibió el título de doctor, esta vez en letras, por la Universidad de Pittsburgh, Pensilvania. Llegó a ser profesor en la Universidad de California, Los Ángeles. En 1989, cuando se enteró de que la dictadura de Stroessner fue derribada por un golpe militar volvió a Paraguay, renunciando a su cátedra, a su seguridad académica y a su bienestar económico y profesional. Aunque en Paraguay se abrió un ambiente de libertades restringidas después del golpe de estado, todavía continuaba la ignorancia, la corrupción, la violencia, la degradación humana y las mentiras oficiales. Por lo tanto dedicarse a luchar por la verdad, la dignidad y la libertad cultural podía ser una aventura de alto riesgo. Sin embargo, Juan Manuel Marcos como diputado, senador, consejero del Ministerio de Educación, ha trabajado enérgicamente para que no se extendiera la vileza generalizada en la sociedad paraguaya, el comportamiento vergonzoso de los políticos y la mediocridad intelectual, la cual muchas veces les sirve de apologista y apoyo. Marcos, como figura principal de la generación de la revista *Criterio* y el Nuevo Cancionero Paraguayo, ha estado transformando la poesía contemporánea y el género del montaje teatral de Paraguay desde los años 1970 (fue amigo de Mercedes Sosa, la conocida cantante argentina, quien es adorada como 'la Voz de América Latina'). En 1991 fundó la Universidad del Norte, que ha producido gran parte de los profesionales, emprende-

dores, comunicadores e investigadores científicos más calificados e innovadores, e impulsado un vasto renacimiento de la música, la ópera, el ballet y las artes en general en Paraguay. Marcos ocupa un lugar destacado dentro de los estudios hispanísticos internacionales, ganando premios académicos y literarios, presentando innumerables ponencias y conferencias, publicando libros y artículos, y fundando revistas y simposios.

El argumento de *El invierno de Gunter* se nutre de las dramáticas peripecias vividas por su autor en los arduos tiempos de la dictadura militar en Paraguay, y en los agudos destinos que le proporcionó su exilio político en España y Estados Unidos. La novela experimentó muchos cambios desde su creación. El autor escribió diez versiones de la misma antes de publicarla definitivamente. La primera, de 1974, con el título 'Querida Verónica', quedó incompleta cuando el autor fue encarcelado por sus actividades contra el régimen de Stroessner. Después de su liberación, mientras estuvo beneficiándose del asilo político en la Embajada de México en Paraguay en agosto de 1977, leyó las obras de Agatha Christie, lo que influyó en el canon policíaco del argumento final. En 1978, ya en Madrid, terminó una nueva versión que presentó a un concurso en España. La novela no ganó el premio, pero recibió una oferta para adaptarla al cine. El autor se dio cuenta oportunamente de que el argumento iba a convertirse en una versión semipornográfica y rechazó la oferta, poco antes de leer su tesis doctoral en la Universidad Complutense.

En 1980, al instalarse en Pittsburgh, modificó los personajes y el argumento, puliendo el estilo de lo ya escrito. Cuando pasó unos días en la casa de su colega Charles Eichard Carlisle y su esposa, la poetisa paraguaya Lourdes Espínola, en San Marcos, Texas, pensó en combinar la trama principal con sus nuevas vivencias en los Estados Unidos. Después de leer la novela *The Dean's December* de Saul Bellow

introdujo los personajes de Francisco Javier ‘Pancho’ Gunter y Eliza Lynch. En esa transformación de la novela también añadió los episodios que experimentó Gunter como embaajador norteamericano en el régimen del dictador Ceaucescu de Rumania. También recreó el personaje de Soledad Sana-bria Gunter. Finalmente, agregó al título de la novela la palabra ‘invierno’ como una metáfora de la época severa en que vivían las gentes de un país del Cono Sur durante los años en que se desarrolla la acción. La novela por fin se publicó en Asunción en 1987 y obtuvo el premio *Libro del Año*. Juan Manuel Marcos en persona presentó la novela en Asunción, y quizá por su condición de profesor en los Estados Unidos no tuvo problemas con la censura.

La obra ha sido traducida al albanés, alemán, árabe, bengalí, bielorruso, búlgaro, catalán, checo, chino, coreano, croata, estonio, finlandés, francés, gallego, griego, guaraní, hebreo, hindi, holandés, inglés, italiano, japonés, letón, lituano, malayalam, maratí, noruego, polaco, portugués, rumano, ruso, serbio, , sueco, tamil, turco, ucraniano, urdu, vasco, vietnamita, y en español, ha sido publicada en Asunción, Bilbao, Buenos Aires, La Habana, Madrid y Montevideo.

El invierno de Gunter es un hito en el proceso de la evolución de la narrativa latinoamericana y se la considera como la principal novela paraguaya de las últimas cuatro décadas, tanto así que fue seleccionada por un amplio sondeo de expertos como uno de los diez libros más importantes de la historia de Paraguay. Además, en 2008, la película basada en el argumento de la novela y con el mismo título, se presentó con éxito en el Festival de Cine Latinoamericano de Sao Paulo, Brasil, y otras exhibiciones.

En *El invierno de Gunter* están entretrejididos la mitología guaraní, la crítica social, los elementos históricos y políticos de América Latina incluido Paraguay, episodios amorosos y eróticos, las referencias literarias intertextuales y metatextuales de

reflexión sobre la literatura. Por las páginas de la novela donde se perciben vívidas miradas sobre las paradojas de nuestro tiempo, desfilan los escenarios reales o imaginarios de Corrientes, Asunción, Buenos Aires, México, Pittsburgh, Nueva York, Oklahoma, Madrid, París y Bucarest.

La acción se sitúa en la ciudad argentina de Corrientes, próxima a la frontera paraguaya, durante la guerra de las Malvinas (Falkland Islands). En la novela están yuxtapuestas las historias de dos familias de la ciudad. La primera de ellas es la del abogado oportunista Evaristo Sarriá Quiroga, personaje que ha prosperado a la sombra de la última dictadura militar argentina. Evaristo no comprende a su mujer, una rica estanciera víctima de una extraña locura. Igualmente ignora a su padre, un coronel retirado del ejército paraguayo, antiguo héroe de la Guerra del Chaco entre Bolivia y Paraguay. Domina con severidad a sus hijos, el tímido Alberto y la valiente Verónica, quienes tienen sus primeras experiencias sexuales y comienzan a participar de la rebeldía juvenil. La segunda es la familia de Francisco Javier “Pancho” Gunter. Este, de origen paraguayo, presidente del Banco Mundial, llega de Washington a Corrientes para socorrer a su sobrina Soledad, quien es la hija única de su hermana Amapola, una viuda pobre de un peluquero anarquista. Soledad es amiga íntima de Verónica y mantiene relaciones con Alberto, hermano de esta. En un momento dado aparece la tragedia en la vida de estas dos familias: después de la misteriosa muerte de los padres de Alberto y Verónica, ocurre el asesinato del brigadier centroamericano Gumersindo Larraín, tutor de ambos hermanos, y se le acusa del crimen a Soledad. También a ella le acusan de aberraciones sexuales, políticas y literarias. Las desdichas de ambas familias se extienden a la mulata hispanista Eliza Lynch, la esposa de Gunter, a Simón Cáceres, el arzobispo de Corrientes, y a Toto Azuaga, un viejo colega y amante de Eliza, enfermo de cáncer terminal. Gunter trata de

salvar a Soledad, pero esta finalmente muere víctima de la tortura del ejército. Al final, Gunter renuncia a todos sus cargos y se reintegra al Paraguay hasta su muerte.

El argumento brevemente presentado aquí se puede ver simple, pero su mosaico novelesco tejido de hilos multicolores es realmente variado, complicado y deslumbrante.

EL POSMODERNISMO Y MIJAIL BAJTÍN

Se considera que *El invierno de Gunter* es una novela donde el autor, que a su vez es un crítico literario, pone en práctica las teorías de Mijail Bajtín y del posmodernismo, así que es necesario tocar brevemente el posmodernismo y su relación con Bajtín.

Por lo general los autores del posmodernismo no toman la unidad o la coherencia sino la arbitrariedad o la contingencia en la obra como principios artísticos valiosos. Desde el punto de vista del fenómeno llamado 'el retorno de los oprimidos', los que eran antes menospreciados y desdeñados en 'las afueras' comienzan, con nuevo sentido y valor, a ascender al rango alto en la época posmoderna. Se tratan de la anti-cultura de los jóvenes que se rebela contra la cultura ya existente, la cultura popular que se declara en rebeldía contra la cultura de élite de carácter trascendental, la literatura del llamado tercer mundo que desafía a la literatura del mundo dominante y la literatura feminista que se opone al androcentrismo paternalista. Los elementos esenciales del posmodernismo son la intertextualidad, la deconstrucción o la diversificación del género, la autorreflexión, el interés por la cultura popular. En *El invierno de Gunter* dichos elementos están entremezclados armoniosamente creando nuevos sentidos múltiples.

En cuanto a la preferencia teórica de Juan Manuel Marcos por Bajtín, en *El invierno de Gunter*, los diálogos y discursos polifónicos de los personajes y el narrador tratan de temas

muy diversos, entre ellos metafísicos, religiosos, literarios, artísticos, políticos y existenciales. Las relaciones dialógicas formadas entre estos temas adquieren la función de mantener la heterogeneidad de las voces que existen en el mundo y la indagan. En la novela se ensamblan diversos discursos coloquiales, cultos, íntimos, políticos, externos y académicos, y aparecen entremezcladas frases en guaraní, inglés y francés como collage. El pensamiento de los personajes no es lineal porque cada uno de ellos tiene una personalidad propia, sin embargo forman una microsociedad con problemas semejantes en el fondo y distintos en la forma. No formulan verdades absolutas sino parciales para privilegiar una verdad impersonal. Por ejemplo, nunca se aclara el motivo directo como tampoco el autor del asesinato del brigadier Larraín, sino que se plantean varias conjeturas. Quizás porque los personajes posmodernos de la novela adoptan posturas de nihilismo, anarquía, silencio interior, esquizofrenia e inercia, y muestran su ‘modus vivendi’ a través de discursos confusos y ambiguos, como su propio mundo interior.

EL ÉXITO ESTÉTICO LOGRADO POR MEDIO DE LA ARMONÍA DE LOS ELEMENTOS HETEROGÉNEOS

Una rescatable característica esencial de *El invierno de Gunter* en la que están entretnejidos varios elementos heterogéneos es que la novela deconstruye las barreras que existen entre diversos géneros literarios. Sin duda esta es la originalidad de dicha novela, que muestra una irreverencia ante la novela tradicional y una mayor complejidad estructural, creando una riqueza proveniente de tal complejidad.

LA INTERTEXTUALIDAD: URDIMBRE Y TRAMA DE LA NOVELA

Juan Manuel Marcos, profesor de literatura y novelista al mismo tiempo, introduce en *El invierno de Gunter* una narratología de la experimentación formal como dispositivo estético. En la novela aparecen dos tipos de citas de otros autores. Primero, las citas que indican el autor: versos de Verlaine, José Hernández, Cernuda y Rimbaud, entre otros muchos autores. Las citas anónimas que el autor transcribe sin aclarar su procedencia, al modo ensayístico, creando nuevos sentidos: por ejemplo, transforma los célebres versos de Federico García Lorca, el poeta y dramaturgo español. Aparte de los dos tipos mencionados, el autor cita numerosas obras y autores, entre ellos Juan Ramón Jiménez,

George Orwell, Walt Whitman, Ernest Hemingway, Henrik Ibsen, Mariano José de Larra, Jean-Jacques Rousseau, San Agustín, René Char, Saul Bellow o Cesare Pavese. Por otra parte presenta pensamientos filosóficos de Hegel, de Marx o de Borges. También reflexiona sobre el carácter poético de la Biblia y el sentido de la tragedia griega transformada en la vida y en la literatura contemporáneas. La inclusión del asesinato y la intriga policíaca están influidas por sus lecturas de Agatha Christie. Estos elementos de la metaficción significaron toda una revolución literaria en Paraguay, donde hasta entonces se podían encontrar apenas unas pocas obras literarias con visos de experimentalismo.

Dentro del discurso de la novela se incluyen poemas, preguntas de exámenes, frases encadenadas sin puntuación, discursos con reticencia, discursos periodísticos, científicos y publicitarios. Aparece el monólogo interior para mostrar el mundo mental de los personajes. Por ejemplo, mientras Toto Azuaga explica el sentido del mito guaraní de la tierra sin mal, el discurso se halla interferido por paréntesis que incluyen

pensamientos que ocurren en la mente del profesor, como lo es el recuerdo de Eliza. En los capítulos se alterna además el discurso del diario de Soledad, que Verónica ha encontrado. Es un ejemplo que muestra el sufrimiento y la insignificancia de la vida de aquella mujer y también muestra cómo se han tejido los elementos poéticos de la novela. En el libro igualmente aparece la trilogía *A Electra le sienta el luto*, de Eugene O'Neill, que es *La Orestíada* de Esquilo, parodiada al estilo norteamericano.

Juan Manuel Marcos incluye en *El invierno de Gunter* por medio de la transición poética los sucesos que se inspiran en sus vivencias, lo que se puede observar en las descripciones sobre las ciudades que ha vivido. La razón por la cual el argumento principal de la novela se localiza en Corrientes tiene la finalidad de mostrar la realidad de Paraguay-Argentina, países que estaban dominados por el retraso y la opresión de la dictadura.

Las coincidencias son una de las claves de *El invierno de Gunter*. El autor cree que las coincidencias del destino determinan la vida de las personas y este aspecto es uno de los rasgos de Jorge Luis Borges. Aunque cualquier referencia de los personajes de la novela es ficcional, es coincidente con la de las personas reales. Los generales de la novela hacen recordar a los lectores los generales protagonistas de la dictadura de Paraguay. El nombre de Eliza Lynch, la mujer de Gunter, es tomado de madame Lynch, la concubina irlandesa de Francisco Solano López, expresidente de Paraguay. Sin embargo, Elisa Lynch no tiene los puntos negativos de madame Lynch, a quien siempre se la presentó como una mujer ambiciosa que manipulaba a Solano López. Lo que experimentó y pensó Juan Manuel Marcos como profesor en los Estados Unidos y su visión literaria están transcritos en el personaje de Eliza Lynch, quien es de Pittsburgh, enseña en Maryland y vive en Washington.

Así en *El invierno de Gunter*, se ve claramente la influencia de Augusto Roa Bastos, el autor más representativo de Paraguay, a quien ha investigado profundamente Juan Manuel Marcos. En particular la estructura compleja, el tejido polifónico de varias voces y la rebeldía contra la narrativa tradicional en *El invierno de Gunter* nos hace recordar *Yo el supremo*, de Roa Bastos.

EL MITO DEL JAGUAR

Otro de los componentes de la novela de Marcos tiene que ver con la reflexión sobre las raíces históricas y míticas de la comunidad hispano-guaraní. Al comienzo del libro el profesor Toto Azuaga explica el mito guaraní así: en el fin del mundo el gran jaguar celeste acabará con él y dejará vivir solo a los guaraníes, quienes llegarán por fin a su reino y la ‘Tierra sin Males’ se convertirá en su verdadera morada. El jaguar celeste, un símbolo de la destrucción del viejo orden y la creación de uno nuevo y de la justicia, es un elemento que cimienta las características policíacas de la obra.

En la novela, algunas referencias al jaguar celeste aluden al personaje de Soledad Sanabria, una joven activista bisexual. La primera vez que se la asocia con el jaguar celeste es cuando Alberto dice literalmente: “[...] mi novia es un jaguar celeste”. Después de que el padre Cáceres, el arzobispo de Corrientes, “Horrorizado, vio que la hoja había sido desgarrada como por los colmillos del jaguar, que habían dejado un rastro verduoso de sangre y sarna”, se revela que fue Soledad quien destruyó esta página de la Biblia. De forma semejante, se dice refiriéndose a Soledad: “La radio oficialista la acusó de ejercer ilegalmente el chamanismo con el objeto de metamorfosearse en jaguar sin pagar impuestos”. Esta declaración parece un chiste, una acusación absurda por parte del gobierno. Sin embargo, podemos dilucidar la relación entre Soledad y el

jaguar cuando vemos al final de la novela que ella, después de su muerte, parece convertirse en dicho animal. Además, su resurrección después de la muerte confirma su ‘papel justiciero’. El padre Cáceres también tiene una relación con el jaguar. El padre que, está descrito como “aquel jaguar barbudo” solitario, “se agita como un jaguar enjaulado”. Esto alude a que el padre, quien es un personaje de ‘doble cara’ y de carácter misterioso, tiene la posibilidad de estar relacionado con un asesinato. El mito del tigre justiciero, unido a la misteriosa máscara del teatro, del asesino del brigadier, es el reflejo del mito colectivo de Paraguay.

Así, la visión del mundo del mito guaraní reflejada en *El invierno de Gunter* por medio de varios dispositivos literarios está ligada con la visión utópica en donde se destruye el viejo orden y se crea uno nuevo.

LA NOVELA POLICÍACA

En *El invierno de Gunter*, Juan Manuel Marcos extiende el horizonte de la novela policíaca empleando un formato ingenioso que subvierte su forma tradicional. Los elementos de la novela policíaca establecidos en *El invierno de Gunter* son los siguientes: primero, una persona enmascarada de jaguar asesina al brigadier Gumersindo Larraín. Segundo, hay una serie de pistas asociadas con el jaguar que el lector tiene que captar a través de la lectura. Tercero, se establecen coartadas para cada personaje relacionado con el crimen, y cuarto, hay referencias específicas a la novela policíaca.

En la novela se nota el conflicto entre criminal y víctima, entre criminal e inspector. Después de elaborar cuidadosamente las 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". Toda la investigación se encamina al descubrimiento del autor del crimen pero nunca se verifica el resultado de la investigación. Se comete el asesinato, pero la novela no presenta las suficientes características de la novela policíaca. A pesar de que no hay personajes interesados en verificar al criminal, el crimen cometido influye en el desarrollo del resto de las tramas y las actitudes de los personajes. El inspector Zumaya no intenta descubrir activamente el autor del asesinato de Larraín, sino que funciona como instrumento político del gobierno, arrojando y torturando a Soledad, y desviando la trama policíaca hacia el género de novela histórica-política. Gunter tampoco tiene el propósito de averiguar el suceso sino de liberar de la prisión a su sobrina Soledad, lo que hace a la novela tener un carácter político.

En el libro no hay pistas suficientes con las que el lector pueda resolver el misterio del crimen. La novela omite intencionalmente la forma convencional de explicarlo y resulta que el asesinato se convierte en un enigma y los fines de la novela resultan ambiguos e infinitos. Por lo tanto, el lector tiene que completar la estructura incompleta buscando una solución para este tipo de ambigüedad.

LA CULTURA POPULAR Y EL EROTISMO

En los elementos de la cultura popular de *El invierno de Gunter* se vislumbra la influencia de la paraliteratura en el autor. Es un fenómeno natural que en la novela esté reflejado el mundo de los jóvenes, ya que el autor empezó a escribirla cuando tenía apenas veinticuatro años.

Los hijos de Evaristo Sarriá Quiroga simbolizan el espíritu de la rebeldía juvenil contra lo tradicional y la figura del padre severo. Estos jóvenes consumen droga, beben cerveza, leen

poesía, tocan guitarra, ojean revistas pornográficas, adoran ídolos como Marlon Brando y escuchan música pop. Sus habitaciones están llenas de carteles pornográficos y banderines deportivos. *El invierno de Gunter* está ambientado por personajes del cómic y del dibujo animado televisivo, hamburgueserías como Burger's King, referencias cinematográficas de películas como *Lo que el viento se llevó*, *Los diez mandamientos*, locales como el World Trade Center, pubs, marcas comerciales como Volvo y Parker, y música de jazz de Charlie Parker. La cultura popular y la vida juvenil contenidas en la novela son pruebas de que la misma rompe los esquemas de una novela centrada en el tema local para extenderse hacia el del mundo moderno actual.

En la libertad sexual de la que los jóvenes de la novela gozan, se encuentra el núcleo de la rebeldía. El narrador de *El invierno de Gunter* no describe simplemente la relación sexual entre un hombre y una mujer, sino situaciones sexuales transgresoras que conexionan deseos de los personajes por violar el orden moral social imperante, como lo son masturbaciones femeninas, adulterio, relaciones lésbicas y un trío de un hombre y dos mujeres. Verónica, la hermana de Alberto, se masturba y disfruta sus aventuras sexuales con un amigo llamado Chipi, pero también mantiene relaciones lésbicas con Soledad, su amiga íntima. Alberto, Verónica y Soledad practican varios tríos sexuales. Ellos mantienen relaciones sexuales que no se admiten fácilmente en la sociedad y es una forma de rebelión contra el concepto de familia tradicional que les imponen sus padres. En el caso de Elisa Lynch, el

autor no moldea su personalidad como el estereotipo femenino de la mujer sexualmente accesible sino como una famosa profesora de literatura, en la que su sexualidad se puede interpretar como libertad sexual femenina contemporánea. Varias escenas y referencias eróticas de la novela son diferentes cualitativamente de las simples pornográficas. El

autor trata de perfeccionar la estética de la novela centrándose en las descripciones eróticas y en el lirismo de las sensaciones de los personajes.

EL EXISTENCIALISMO

En *El invierno de Gunter* se vislumbran también elementos de existencialismo filosófico. La tortura de Soledad induce la transformación existencial de Gunter. Gunter, quien se presenta al principio de la novela como un paraguayo de padres fascistas de origen alemán se vende al capitalismo norteamericano y llega a ser presidente del Banco Mundial, no es un personaje que inspire mucha simpatía en los lectores o que parezca importante al principio. Sin embargo, a medida que va desarrollándose la novela, comienza a transformarse y adquiere más importancia su razón de existir. La tortura y muerte de Soledad, la sobrina de Gunter, es el motivo de su transformación en una mejor persona. Gunter, quien ha sido indiferente frente al encarcelamiento de su sobrina, empieza a luchar activamente por su libertad y salvación. Cuando Soledad muere, este renuncia a su cargo de presidente del Banco Mundial y regresa al Paraguay, su patria, donde la vida es dura pero feliz. Soledad es una víctima de una sociedad oprimida, pero se convierte en una mujer feliz por medio de la buena voluntad de Gunter. La descripción que acentúa el sacrificio positivo y el valor ético de Soledad revela cómo la trama policíaca tiene ingeniosamente un aspecto filosófico.

La razón por la cual esta novela da muestras de trazos existencialistas es que su autor enfatiza la importancia de la acción y el compromiso del hombre en el mundo, y la creencia en un vínculo fuerte entre la literatura y la acción política.

LA HISTORIA Y LA POLÍTICA

Generalmente el subjetivismo idealista se reúne con el carácter utópico de la historia. Puesto que una de las principales funciones del historiador es poner en marcha el sentido utópico de la historia, su oficio mismo puede tener un carácter utópico.

El invierno de Gunter contiene el sentido utópico de la historia. La novela utiliza los eventos históricos de un país como metáfora o símbolo. No solamente menciona las dictaduras de América Latina, el régimen de Franco de España, la dictadura de Ceaucescu de Rumania y el poder capitalista de los Estados Unidos, que influye en los países latinoamericanos, sino también exhibe la corrupción institucionalizada de Paraguay, la violencia de la dictadura de Stroessner, el contrabando generalizado, el poder corrupto del ejército, la labor histórica de los jesuitas y el obispo de esta orden que se aparta de la ortodoxia vaticana. El autor critica severamente el pasado paraguayo manchado por la violencia de sus dirigentes políticos. En la novela la acción y la descripción políticas tienen lugar en Corrientes, Argentina, y se refiere directamente al último presidente del proceso, el general Leopoldo Galtieri. Aunque la novela menciona la tiranía de régimen militar argentino y la 'guerra sucia' con la que la dictadura oprimió a su pueblo, estas aluden naturalmente a la dictadura de Alfredo Stroessner en Paraguay. Porque casi todos los personajes de la novela están moldeados sobre personas reales paraguayos. Gumersindo Larraín comparte características con el dictador nicaragüense Anastasio Somoza, refugiado en el país; el general González con el general Andrés Rodríguez, quien derrocó mediante un golpe de estado al dictador Stroessner, su consuegro y cómplice; el arzobispo Cáceres evoca al arzobispo paraguayo Ismael Rolón Silvero, quien tomó una actitud de crítica contra Stroessner; y

la tortura que sufrieron Soledad y Verónica puede interpretarse como la tortura general de los presos políticos paraguayos.

Juan Manuel Marcos, por medio de *El invierno de Gunter*, nos narra una historia en la que ha tratado de contribuir a una verdadera democracia, en una sociedad donde los cuerpos están torturados y las palabras están mutiladas, es decir, la historia oscura de un poder desconocido para los pueblos de otros países, y nos revela, por medio del lenguaje carnavalesco y dialógico de Bajtín, que se necesita romper con la historia heredada porque es falsa y está contaminada de revisionismo.

UNA RENOVACIÓN ESTÉTICA QUE CAMBIÓ EL PARADIGMA DE LA NOVELA

El invierno de Gunter, que trata de hacer una revalorización del mito y la historia de Paraguay, es una ‘novela total’ y compleja en donde están entremezclados varios géneros que contienen características narrativas de la experimentación formal del posboom que comenzó en América Latina a finales del siglo XX y revela una riqueza temática y estilística que había sido difícil de encontrar en Paraguay hasta su publicación en 1987, así como una universalidad que es totalmente válida en el campo literario del mundo entero.

Entretejida con las técnicas más depuradas del arte narrativo de vanguardia, y estremecida por un profundo lirismo, aclamada por el público lector y la crítica internacional más erudita, *El invierno de Gunter* se estima como una obra revolucionaria y de renovación estética del paradigma, no solo de la narrativa paraguaya sino también de la mundial. El hecho de que esta novela, producida en eso que muchos llaman un ‘pobre’ país ‘escondido’ entre las potencias de la parte sureña de América Latina, haya sido traducida a más de cuarenta idiomas, certifica su importancia definitiva e incontrovertible.

*EL INVIERNO DE GUNTER DE
JUAN MANUEL MARCOS: UNA
ÉPICA MODERNA*

JAHA CHOUDHURY
Calcuta, India



Aquel día la llamada había venido de la Embajada de Paraguay en la India: “El Embajador le invita a usted a traducir una novela paraguaya. Su autor se llama Juan Manuel Marcos, y quisiéramos presentarla en la Feria del Libro de Calcuta”. Me quedaban solo 18 semanas como máximo. Y el libro tenía 250 páginas. No tenía ninguna computadora en casa. Para trabajar, debía acudir al cibercafé. Era fines de septiembre o comienzos de octubre. El Durgapuja, el gran festival bengalí, estaba a las puertas. Empecé a traducir la novela pero con gran temor. ¿Por qué? Tenía una larga experiencia de traducir del castellano al bengalí poemas y relatos breves, pero no novelas. Además, en aquel tiempo no tenía la capacidad de escribir en un teclado en bengalí. Entonces mi batalla fue contra dos cosas: una, contra mi incapacidad de escribir el alfabeto bengalí sobre el teclado, y otra, contra la traducción de tan gran volumen literario al mismo tiempo.

Como me encanta tomar el desafío siempre, fui al café para empezar mi trabajo. Ante todo necesitaba saber sobre el autor.

Juan Maniel Marcos había nacido en Asunción del Paraguay en 1950. Había estudiado allí, en España y los Estados Unidos. Más tarde, dio clases en universidades de Oklahoma y California. También es autor de muchos libros de ensayo, artículos y conferencias. Tiene un gran conocimiento de la literatura en lengua española. Pero es, sobre todo, un poeta, y el autor de esta novela.

Aquí le doy al lector alguna información sobre su obra. *Poemas*, una recopilación de poemas, se publicó en 1970. Ganó el premio René Dávalos. Su montaje teatral *López* se estrenó en 1973. Los libros de ensayo *Roa Bastos, precursor del posboom* (Premio Internacional *Plural* de Ensayo) y *De García Márquez al posboom* aparecieron respectivamente en México en 1983 y Madrid en 1986. Sus poemarios *La víspera encendida* y *Poemas y canciones* fueron publicados en 1979 y 1987. Ese mismo año vino la gran novela *El invierno de Gunter*, hoy famosa. Este era el libro que la embajada quería que yo la tradujera al bengalí. Digo “famosa” porque ya se la ha traducido a más de 40 idiomas en todo el mundo, se la ha trasladado al cine en una película, y se la ha estudiado en más de un centenar de libros, tesis, artículos y ponencias hasta hoy.

El *Nuevo cancionero* es un movimiento de poetas y músicos. En la literatura hispánica surgió después de mediados del siglo pasado. Podemos definirlo en bengalí como “el movimiento del Notun Gayak”. Su origen fue la búsqueda de un camino: ¿cómo se podía cambiar la lengua del poema con la música? Comenzó en la década de 70. Uno puede saber, al leer la historia de Paraguay, que es un país con mucha conflictividad política. En 1967, cuando Gabo publicaba *Cien años de soledad*, este movimiento no estaba tan lejano en el tiempo. Había grandes manifestaciones contra la dictadura paraguaya de Alfredo Stroessner entre los jóvenes de Paraguay, y con ellas, empezaba este movimiento del Nuevo Cancionero. La

época de posboom en la literatura hispánica comenzaba de la mano de Roa Bastos y otros autores latinoamericanos, y nuestro Juan Manuel Marcos era uno de ellos. Pero lamentablemente, como consecuencia de ese compromiso, él fue forzado a la cárcel, y luego, a 12 años de exilio.

Después de algunos días, recibí en mi casa un regalo de parte de mi hermano: ¡una computadora!

Me adentré en la novela y a traducirla en seguida. El estilo de esta obra es como el de una película. Un incontable número de *cuts*. La jornada es como el rodaje de una película. Y después de montar todos esos fragmentos, se aprecia esta novela grandísima, *El invierno de Gunter*.

El *karai* pertenecía al pueblo indígena de Paraguay como médico, cuya cura tenía poderes sobrenaturales, pero también proféticos. Por la grave agresión europea, las culturas indígenas estaban al borde de la extinción. El náhuatl de Méjico, el quechua de Perú, el xinca y el garífuna de Guatemala, el maleku de Costa Rica, el quechua y el aimara de Bolivia, el guaraní de Paraguay son algunos nombres de los idiomas que estaban luchando contra la extinción. Y entre todos, el guaraní en Paraguay hizo un milagro allí. Al lado del castellano, este idioma se está usando en cada sección de la sociedad paraguaya. La pasión que la gente tiene por este idioma es tan fuerte, que la ha consagrado ahora como una de las dos lenguas oficiales del Paraguay. Esto me recuerda la historia de la lengua hebrea de Israel. El *karai* de los tupí guaraníes, como en otras civilizaciones antiguas del mundo, actuaba sobre la comunidad con una proyección profética y de liderazgo, para alentarla a buscar la Tierra sin Males.

La novela mueve su cámara para abarcar un gran panorama de la política, la cultura, la literatura paraguaya y también latinoamericana. Viaja su pluma desde la guerra fría, el ámbito político de la última mitad del siglo pasado, los filó-

sofos franceses, los poetas clásicos del aquel periodo, de la época antigua de Cervantes hasta la época moderna de Cortázar. Y su sabiduría enorme sobre la música occidental, le ayuda mucho al autor para tejer el papel de la música como fondo en esta novela. Es lógico llamarla como un épica. El autor mismo se manifestaba contra la dictadura del Stroessner, lo que lo forzó a la cárcel y el exilio. Esto era mucho antes de la guerra de Irak. El resto del mundo había desahuciado las dictaduras, pero Paraguay la seguía sufriendo en aquel tiempo todavía. Mientras Juan Manuel Marcos dejaba su país para marchar al exilio, la sociedad juvenil empezaba a reaccionar. Los jóvenes negaban los dogmas

tradicionales y reclamaban la libertad sexual. Las reglas se les habían impuesto como una cadena, y era necesario negarlas para construir un mundo nuevo. Esta inundación invade a la sociedad, pero también hace a la tierra más fértil. De los movimientos hippies a las rutas guaraníes, todo está mezclado en *El invierno de Gunter* con un impulso utópico.

Paraguay, un pequeño país en el centro del sur de América, se proyecta universal mediante esta novela, del norte hasta el sur de América, Europa, e inevitablemente desde nuestro Mahatma Gandhi hasta la primer ministro Indira Gandhi. Por encima de la filosofía y la política, un tono melancólico baña toda la novela, donde el amor, el engaño, la sexualidad, el placer y la tristeza del adolescente y la ruta de la civilización occidental moderna están atados. Durante la lectura nunca se siente decaer la novela. Lo que fue desde siempre será eterno. Es como el antiguo árbol de la Higuera o el agua azul del mar, tenue pero fuerte, poderoso pero triste en el invierno. No hay límites para la esperanza. Esta novela me emocionó desde la primera lectura. No puedo recordar ninguna otra novela bengalí que me haya conmovido tanto últimamente. Le ruego al lector bengalí, quien apenas conoce a unos pocos autores latinoamericanos como García Márquez,

pero que no tiene ninguna idea de la gran literatura que se está creando en estos días, que disfrute *El invierno de Gunter*, para descubrir la belleza y la nueva realidad latinoamericana. Y antes de completar, le doy una confesión...

Todavía estoy sumergida en esta novela.

MITO Y REALIDAD EN LA NOVELA
EL INVIERNO DE GUNTER DE
JUAN MANUEL MARCOS

MÁRIA DORNBACH
Universidad de Szeged, Hungría



La mayoría del público húngaro se familiarizó con la literatura latinoamericana por medio de obras hasta entonces ya clásicas en el extranjero de escritores como Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar y Alejo Carpentier. Casi todas sus obras fueron traducidas al húngaro, y, hasta hoy son asequibles en las librerías. Eso no quiere decir que no se hayan publicado unas obras de otros escritores del siglo XX (por ejemplo, novelas de José María Arguedas, Ricardo Güiraldes, Mariano Azuela, José Eustasio Rivera, José Hernández, Rómulo Gallegos, Miguel Ángel Asturias, Augusto Roa Bastos); asimismo, actualmente siguen saliendo obras de escritores contemporáneos latinoamericanos, pero su número no refleja la importancia de este continente dentro de la literatura mundial.

Hasta el año 1975, año de la publicación húngara de la novela *Hijo de hombre*, del escritor paraguayo Augusto Roa Bastos, el público húngaro ni siquiera pudo colocar a Paraguay en el mapa literario universal. Esta novela sirvió de precursora, acondicionando al lector ajeno para la recepción

de una colección de mitos guaraníes, publicada en 1977, bajo el título *El*

Pa'i de cuerpo de Sol. Con ayuda de los textos míticos y el epílogo del tomo, los lectores llegaron a conocer la cultura guaraní. Al final de los años 70, el grupo de músicos paraguayos, Los Pachungos, bajo la dirección de José Arzamendía, residentes en aquel entonces en Hungría, pusieron música al mito guaraní de la creación, traducido al húngaro, incluyéndolo en su repertorio. El destacado etnólogo húngaro, Lajos Boglár, investigador de varios pueblos indígenas de América Latina, entre 1979 y 1997 dirigió varias expediciones a comunidades guaraníes localizadas en territorios brasileños, y siguió publicando sus experiencias en varios estudios y libros.

Después pasaron unos veinte años, hasta la próxima aparición de los guaraníes en un texto literario: en 2017 salió publicado la excelente novela del escritor paraguayo Juan Manuel Marcos, *El invierno de Gunter*, cuyo motivo estructurador es la mitología, la creencia guaraní.

La original novela se publicó en 1987 en Paraguay. Faltaban menos de dos años para derrocar a la dictadura de Alfredo Stroessner, dictador desde 1954. Roa Bastos se sirve de un déspota del siglo XIX para trazar a la figura de su famosa novela de dictador *Yo el supremo* (1974), mientras tanto, detrás de la acción de la novela de Juan Manuel Marcos se perfila el régimen de un tirano del siglo XX. En esta última, igual a la de Asturias, el dictador no aparece físicamente en el escenario – a diferencia de la novela guatemalteca ni siquiera en forma de alusiones –, pero la acción está determinada por el clima y el mecanismo político creados por él.

Los acontecimientos, no se desarrollan explícitamente en Paraguay, sino transcurren en apariencia en una ciudad argentina fronteriza, que sirve de máscara del lugar original. Corrientes es una provincia nordeste de Argentina, con la capital del mismo nombre, cuya población, en mayor parte, es

guaraní. Las relaciones históricas entre Argentina y Paraguay sirven de buen pretexto para

transponer geográficamente el escenario. Este enlace lo evidencian varias referencias de la novela. Varias veces aparece la figura de Francisco Solano López, el histórico presidente paraguayo, líder de la guerra paraguaya contra la Triple Alianza, cuyas tropas ocuparon Corrientes en 1865. Más tarde, en los años 80, la historia de los dos países muestra muchas similitudes: a partir de 1976 Argentina también fue dirigida por juntas militares; no cesaron las protestas, estalló la guerra sucia llevada por la dictadura contra la oposición, la guerra de las Malvinas en 1982 que fortaleció el sentimiento nacional desviando así la atención pública sobre la grave declinación económica.

Casi todas las figuras de la novela tienen un vago correlato real: el general centroamericano Gumersindo Larraín recuerda al exiliado general nicaragüense Anastasio Somoza; el general González al general Andrés Rodríguez Pedotti, quien derrocó a Stroessner **dos años después**; monseñor Cáceres, al arzobispo paraguayo Ismael Rolón Silvero. Eliza Lynch representa, coincidiendo hasta en el nombre, a la compañera de origen irlandés de Francisco Solano López.

La acción tiene lugar en los años 80, cuando la dictadura paraguaya está en decadencia. A través de unos actantes, se nos evoca un episodio importante de la historia del país: la guerra del Chaco (1932-1935), símbolo del orgullo nacional de Paraguay; el abuelo de la joven estudiante Verónica Sarriá-Quiroga es el distinguido veterano, el héroe de esta guerra, y como tal una persona sacrosanta, por eso las autoridades le perdonan la vida a su nieta rebelde. El dictador invisible, la fuerza motora de los acontecimientos de la novela, es Alfredo Stroessner que desempeñó el cargo del presidente durante 35 años empleando sin escrúpulos todas las técnicas clásicas de mantener el poder: con el apoyo del ejército suprimió cruel-

mente la oposición, mantuvo en terror al pueblo, cometió toda clase de asesinatos políticos, los secuestros, la corrupción, las torturas. No cultivó buenas relaciones con la iglesia católica. Durante la temporada de la guerra fría guardó amistad alineada con los Estados Unidos. Fue amigo de los nazis, ofreció refugio para dictadores latinoamericanos derrotados y criminales de guerra nazis. Pero en los años 80, las protestas organizadas por los opositores eran más frecuentes y desembocaban en masacres y represalias sangrientas. No obstante, el aire iba agotándose alrededor del dictador, sus antiguos aliados lo abandonaron y la economía iba decayendo. Al final, el 3 de febrero de 1989, con el apoyo del ejército, la iglesia católica y los Estados Unidos fue realizado un golpe victorioso contra el dictador.

Este es el contexto histórico que escenifica la acción de la novela.

Podríamos encajar la obra en las novelas posmodernas, que borran libremente los contornos de géneros, de idiomas mezclándolos para prestarle a cada motivo un sentido poliséptico y crear un metalenguaje literario. La sucesión de acontecimientos reales será interrumpida por un río de frases culebreándose surrealística y mágicamente, mientras tanto, en otras partes, la orgía de imágenes y los epítetos poéticos amontonados convierte la prosa en lírica. Las elegíacas y solemnes metáforas intertextuales de Soledad evocan las canciones heroicas guaraníes que sirven para recordar a las figuras y las hazañas de los guerreros valientes y los dioses. La acumulación de imágenes surrealistas, las oraciones elípticas sin predicado verbal, son características del estilo nominal. Merecería un análisis del código intertextual de las citas filosóficas, históricas, antropológicas que le prestan un nivel subtextual a la novela enriqueciendo su mensaje ideológico y, al mismo tiempo, contribuyen al estilo modernista de la obra. Los destinos individuales de los protagonistas, investidos con

paralelismos intertextuales, adquieren un contexto histórico, y como tal, se transponen en un cósmico espacio temporal entrañando un sentido cronotópico.

La estructura de la novela no es lineal: la serie de los acontecimientos de la acción que nos lleva hasta la catarsis destella en chispas de recuerdos. Este fraccionamiento le otorga al discurso un dinamismo extraordinario, que será intensificado por la alternación de los narradores en los diferentes niveles narrativos. Este cambio de la focalización será más intensa en la segunda parte de la obra, después de la detención de Soledad; el nivel extradiegético o homodiegético de repente se convierte en nivel hipodiegético, la historia del narrador heterodiegético, el narrador omnisciente o la del narrador autodiegético a veces aparece intercalada en los diálogos como subtexto. Las narraciones autodiegéticas de Soledad se convierten en fragmentados textos surrealistas y líricos.

La obra se caracteriza por una heterogeneidad de géneros: es a la vez una novela policíaca, historia de amor y novela histórica. El misterioso asesinato del general corrupto, perverso y poderoso Gumersindo Larraín, representante del régimen endiablado corresponde al género de las policiales; Larraín, antes de su muerte enigmática, mata a tiros a Alberto Sarriá- Quiroga que acaba de atacarle, y eso les da pretexto a las autoridades para arrestar, torturar y finalmente asesinar a Soledad Sanabria, participante de los movimientos de la oposición. Pero la muerte de los padres de Verónica Sarriá- Quiroga, representantes de la clase privilegiada igualmente queda oculta, no se sabe si la casa fue incendiada por la madre loca o por un desconocido supuestamente encargado por Larraín, o por el mismo Larraín codicioso de los bienes de la familia. Esta última suposición coincide con la caracterización de la figura de Larraín que acentúa su capacidad y su motivación para cometer tal crimen: Alberto, sentado silencioso al otro lado de la ostentosa mesa de ébano, observó esa

ramplona barriga inflada, ese espeso cuero sombrío... ese belfo infecto y vesánico cuyas viciosas comisuras ampolladas aterrorizaban leporinas, ese fétido morro pervertido y acerbo como carroñoso sepulcro arrinconado o pestilente albañal sofocado de flotantes ratas destripadas y heces sanguinolentas en aquel atroz rictus inhumano donde hedían y babeaban la estupidez, la fealdad, la brutalidad, la lascivia y la codicia". También Verónica sospecha de Larraín, pues él tenía motivo para liquidar a la familia acomodada. La muerte enigmática del padre Marcelin ofrece el tercer hilo policíaco, que acaba con una clara resolución: el padre sádico, pederasta fue matado por Alberto de una manera muy insidiosa.

En la historia de amor se desenvuelven el amor lésbico entre las dos protagonistas, Verónica y Soledad, y el amor heterosexual entre Soledad y Alberto, el hermano de Verónica. En el fondo, los acontecimientos políticos, las luchas de la oposición contra el régimen dictatorial crean un contrapunto sentimental y ambiental, se reflejan en los diálogos de los personajes creando un discurso conflictivo.

El paralelismo histórico entre el héroe nacional, el Mariscal presidente Francisco Solano López y los jóvenes rebeldes, está acentuado por las frecuentes citas de los textos de López dentro de la narración produciendo subtextos y un metalenguaje que colocan la acción del presente en contexto histórico. La similitud del libertador del siglo XIX y sus seguidores del siglo XX se refleja también en la figura del jaguar místico cuyas reencarnaciones evidentes son los héroes de la novela de Marcos, por otro lado, en el ejército de Solano López también hubo mujeres vestidas de tigre" personificando las entidades míticas guaraníes. Pero Marcos se abstiene de crear héroes. No se le escapa que en el altar del afán por el mito del héroe nacional puede desangrarse la autenticidad histórica: en los años 70 del siglo pasado, un arqueólogo catalán destacó que los restos exhumados del Mariscal y colo-

cados en 1936 en el Panteón Nacional de Asunción le pertenecen a una muchacha indígena. A pesar de haber encontrado más tarde los auténticos huesos, a pesar de resultar falso en su realidad física, el mito del héroe nacional investido con contenido ideológico es santo e intocable. La caracterización trazada por Marcos sobre Solano López igualmente parece destruir tabúes: lo llama “jaguar barbudo” quien “había dejado una leyenda fascinante de ángel y demonio, dulce y violento, católico y revolucionario, cosmopolita y salvaje, castizo y francófilo... una especie de héroe y antihéroe latinoamericano que los historiadores del norte no pueden clasificar sin equivocarse porque rompe sus criterios de biblioteca y sus supersticiones al pie de la página en pos de ungir a los buenos y a los malos, a los civilizados y a los bárbaros”.

El invierno de Gunter es a la vez novela de contradicciones y paralelismos. La estructuración se basa en contrapuntos: el amor descrito en escenas líricas está en desacuerdo con el terror y el sufrimiento físico; la posición privilegiada contradice a la posición indefensa de unas figuras. Así mismo, el carácter de las dos protagonistas, Soledad y Verónica refleja esta dualidad. Soledad es un nombre hablante: significa abandono, aislamiento que determina el destino trágico de la protagonista. Según varias alusiones en los diálogos, su figura coincide en muchos rasgos con la gitana andaluza Soledad Montoya, protagonista del poema de Federico García Lorca: “Romance de la pena negra”, encarnación de toda la pena del pueblo andaluz, aunque Marcos usa Montoya como nombre y no como apellido. Con esta coincidencia el autor quiere presagiar el destino trágico de Soledad Montoya Sanabria Gunter destacando al mismo tiempo su afición poética, pues la muchacha procedida de una familia pobre no resulta solo una luchadora decidida, víctima y testigo auténtico del terror, sino, al mismo tiempo, es una poetisa de espíritu romántico. Mientras tanto, Verónica viene de una familia privilegiada, ella

podría salvarse de la cárcel, pero siendo un opositor consciente, quiere compartir el destino de su compañera. No es su mérito que las autoridades la dejen salir, lo debe a ser nieta de un héroe nacional de la guerra del Chaco, por eso no pueden aniquilarla sin rastro alguno.

Marcos, a través de la figura de Eliza Lynch, crea una vinculación indirecta de Soledad Montoya y el emblemático poeta genio de la generación del 98, Antonio Machado. Pues Eliza en su tesis doctoral analiza el primer poemario de Machado, titulado *Soledades*. El clima afectivo de los poemas está determinado por la soledad, la tristeza, la melancolía, la angustia, rasgos característicos de Soledad Montoya. Los temas centrales de *Soledades* son el tiempo, la fugacidad de la vida, la muerte, la niñez perdida, el paisaje, el amor. Este mismo ánimo sentimental y la pena existencial se reflejan en los últimos versos de Soledad Montoya, escritos en la cárcel poco antes de su muerte. El final de la carrera de Machado también se parece al destino de la muchacha: en 1939, después de la guerra civil, el poeta gravemente enfermo se constriñe al exilio. La muerte le arrebató fuera de su patria. Antes de su muerte, Soledad Montoya esperaba ser deportada, pero ni siquiera en eso tuvo suerte.

El paralelismo más evidente lo descubrimos en las primeras páginas: la descripción de los profetas tupi-guaraníes y su búsqueda corresponde a la de sus descendientes ideológicos, los jóvenes que luchan contra la dictadura. La descripción inicial sirve de *incipit* determinando el código ideológico de la novela. Los karaí son profetas del cambio y ocupan un lugar especial en la jerarquía de la sociedad guaraní, son seres míticos que incitan a buscar la Tierra sin Males, son los motores de la sociedad. Su figura se une a la de la guerrillera Soledad. La intemporalidad de la obra se manifiesta en este paralelismo de lo real y lo mítico. Soledad se convierte en figura mítica, simbólica, esta función suya será

apoyada por la imagen final cuando aparece con máscara del jaguar. Según la creencia guaraní, el mundo malvado será destruido, excepto los indios guaraníes, por un gran incendio y un jaguar celeste. Soledad Montoya Sanabria Gunter, al ponerse la máscara de jaguar, se enfrenta con los opresores, los representantes emblemáticos del régimen. En las páginas anteriores destacamos dos alusiones referentes a la coincidencia de Soledad y la figura mítica: primero el padre Cáceres, a quien sus enemigos le caracterizan también como jaguar, vio que la hoja de su biblia “había sido desgarrada como por colmillos de jaguar”, más adelante Alberto llama a su novia “un jaguar celeste”. La metamorfosis mítica se repite en el asesinato de Larraín, encarnación del Mal, del Maligno, del terror estatal. Solo al final de la novela llegamos a saber que esta vez su ejecutor no fue Soledad, sino Eliza Lynch, otra figura jaguaresca, quien, igual a sus antecesores, actúa conforme al mensaje filosófico del mito guaraní. La muerte de

Larraín preanuncia la futura caída del dictador. Pero el camino hasta allí está bordeado por muchas víctimas simbolizadas por la muerte de Alberto y Soledad.

El desarrollo de carácter más catártico se efectúa en la figura de Francisco Javier Gunter, al parecer un personaje secundario, que no ejerce mucha influencia sobre los acontecimientos. A lo largo de la acción, se convierte de figura pasiva en figura activa, planteando ideas existencialistas. Quizás por eso aparece su nombre en el título de la novela. Al principio, él es el producto característico del régimen: es un hombre tradicionalista, hijo de padres alemanes tiesos; como presidente del Banco Mundial es el soldado del capital norteamericano, y solo son sus lazos familiares los que le impulsan a comprometerse con la liberación de Soledad. Pero poco a poco detecta las infamias de la dictadura, y por eso ya no es capaz de identificarse con su papel anterior. Aunque no se convierte en opositor luchador, deja el Banco Mundial y el

resto de su vida lo pasa retirado en Paraguay. “La vida en su patria fue dura, pero feliz” – dice una de las últimas frases de la novela.

De los jaguares resalta la figura de Soledad, ella muere como una verdadera heroína identificándose con su misión. Azuaga tampoco traiciona sus ideas, pero le limita su enfermedad que lo mata. El general Francisco Javier González se mete un tiro al enterarse del fracaso de su intención de poner en libertad a Soledad. Eliza Lynch es una verdadera heroína trágica porque no tiene coraje para confesar que en la noche del espectáculo fue ella quien, con máscara de jaguar, mató a Larraín, así que no salva a Soledad.

Los protagonistas, en muchas escenas, se mueven en espacios cerrados (casas, avión, cárcel, cafés) que da la impresión de que son incapaces de salir de su situación, no pueden resolver sus conflictos, igual al cronotopo de las novelas griegas de Bakhtin, donde el mundo y el hombre están absolutamente hechos y son inmóviles”. La cárcel es uno de los cronotopos típicos del hilo policíaco de la novela griega, donde se une el tiempo histórico con el privado.

En la escena del asesinato del general Gumersindo Larraín, que se desarrolla en el interior de su casa, aparece el cronotopo del umbral impulsando los acontecimientos inmóviles y anunciando con su mensaje metafórico el auge de la crisis y la cercanía del desenlace en la acción. La redención será transmitida por la metamorfosis mitológica de la heroína en la escena del entierro al campo libre del cementerio. El episodio es como un flash, cargado de sentido mágico, donde el tiempo espacial se comprime. Con la aparición del ser mitológico, igual a la escena en la casa de Larraín, el tiempo espacial biográfico se diluye en el tiempo espacial universal prestándole al argumento un sentido metafísico.

El cronotopo del camino está representado por el avión que mueve en el espacio y el tiempo a los tres compañeros

solidarios con Soledad, luchadora por el cambio político: a Eliza, Gunter y Toto Azuaga, acercándolos al desenlace y, como tal, se convierte en el elemento organizador del argumento.

La novela, si la sacamos del contexto latinoamericano, transmite un mensaje universal: muestra el mecanismo, la fuerza diabólica de las dictaduras y el camino muy cruel de la oposición que actúa, interviene inevitablemente en el escenario de la historia. Por eso resulta una lectura actual en nuestro siglo también. Para moldear nuestro futuro es imprescindible conocer nuestro pasado. La tarea de la posteridad es rememorar. En la obra de Juan Manuel Marcos, la coherencia interna de esta novela se debe precisamente a la ética urgente y solidaria de traducir la memoria del trauma a la narrativa del trauma.

JUAN MANUEL MARCOS: *EL
INVIERNO DE GUNTER*, UNA
NOVELA QUE SUPERAR LA
FRONTERA DEL POSMODERNISMO

KATALIN KULIN

Universidad Eötvös Lóránd de Budapest



Las historias bastante breves de la novela moderna no se desarrollan de continuo, en ellas el tiempo ora retrocede ora se adelanta por décadas. No es el narrador el que descubre los acontecimientos, actitud de la que también podemos desprender que su significado cuenta solo en la medida en que surgen en la conciencia de determinados personajes. Pero ni aun así llevan en todos los casos el énfasis debido y no nos parece justificada su interpolación en el texto. El resultado es una sensación de contingencia, las historias no avanzan hacia ningún objetivo, no son ordenadas por el narrador, tampoco por los personajes y mucho menos por algún poder superior. Estas constataciones – si admitimos su vigencia – pueden atribuirse al estancamiento de la trayectoria vital del individuo y de la comunidad, a su extravío por senderos errados, a la percepción vital característica de nuestro tiempo, a lo fragmentario de la realidad vivida. Y todo esto podemos encontrarlo también en *El invierno de Gunter*. La diferencia estriba en que ello no hace sufrir a los personajes de la novela porque no es en los acontecimientos donde se realizan.

Estos yoes aparecen en los múltiples aspectos de su exis-

tencia: en las profundidades más insospechadas de su cuerpo, en las relaciones con los demás y con el entorno que las apoya o paraliza, en sus puntos de vista social y político, en sus conocimientos culturales, en su sensibilidad. Y se manifiestan en los diferentes niveles del cuerpo, del espíritu y del alma sin que pudiéramos percibir en ello intentos dirigidos a fundir en unidad tales niveles. Pero que aun así queden todavía expectativas adicionales lo adivinamos por los fragmentos especialmente destacados, con letras en cursiva. Tampoco es casual que estas líneas, por su peculiar tono poético, se eleven a las alturas del alma en una palabra dada, en una imagen o una representación que no conectan con los trozos de texto que las rodean.

En las páginas introductorias del primer capítulo de esta novela dividida en tres partes, Eliza escucha la conferencia de Roberto (Toto) Azuaga sobre el mesianismo tupi-guaraní. Los *karáis* que se presentan en las tribus postulan que el mundo es indeciblemente cruel, pero que podemos conquistar el mundo bueno. Con respecto a este planteamiento, esperamos que la obra pase a exponernos los problemas substanciales del mundo. Pero esta conferencia de contenido serio será interrumpida, de un modo que sugiere ironía, por las palabras vulgares que Eliza dirige a Toto sobre sus deseos sexuales, con texto en cursiva.

Los personajes representan a generaciones diferentes. Los jóvenes: Verónica y Alberto, hijos de Evaristo Sarriá- Quiroga, además la amiga de Verónica, Soledad, cuyo padre era barbero, y después de cuya muerte ella y su madre quedaron tan pobres que la joven adopta el nombre de Malena y se pone a trabajar en un burdel. Allí la conoce Alberto y se enamora de ella.

Los miembros de la generación mayor son dos profesores universitarios: Eliza y Toto Azuaga. Eliza es la esposa de Gunter. Toto morirá de cáncer. Gunter se presenta como el

hombre de la carrera lograda. Apenas hay unos años de diferencia entre ellos, aunque probablemente sea mayor en el caso del obispo Cáceres, quien había tomado parte en la guerra del Chaco igual que Alejandro Sarriá-Quiroga, un héroe nacional, u otras grandes figuras de la historia, a los que el autor solo menciona y mediante los cuales apunta asimismo a una imagen más amplia y abarcadora.

En el caso de los jóvenes se tiene la impresión de como si el acontecimiento abarcara solo tres meses, puesto que la representación del drama escogido tendrá lugar en la escuela (donde vemos a Verónica como quinceañera y Soledad tal vez un año o dos mayor, pero al momento de la función ambos ya están concluyendo sus estudios). No es fácil identificar el presente con un año. Algunos años dados en la vida de los mayores pueden servir de orientación solo si calculamos con cuidado, pero evidentemente el lector generalmente lo atribuirá a la intención del creador y aceptará la confusión. No se excluye que el estudio también deba así concebir el tiempo, que se desplaza de aquí para allá, el tiempo errante. Su rasgo característico, la continuidad, ha desaparecido, privando así aparentemente a los hechos de las consecuencias con ellos relacionadas o esperadas.

El relato tiene la peculiaridad de que junto al modo de impresión acostumbrado eventualmente aparece un texto en cursivas. Muchas veces los pensamientos de algunos de los interlocutores que intervienen en una conversación intrascendente nos permiten conocer hechos y sentimientos. A veces después de la primera oración de los textos así destacados el nombre entre paréntesis de un gran poeta latinoamericano, norteamericano o europeo alude a su procedencia o puede ser un resumen de su poesía. Lo que entonces sigue son los sentimientos de Soledad, ya que ella también es poeta, quien moldea en palabras el amor profundo que siente por Verónica. En vez de las imágenes elevadas y artísticas de la poesía,

Marcos se dirige al mundo concreto demostrando con su incuestionable realidad la fuerza de la vivencia experimentada.

Aunque no se declare, en general es evidente que el portador del entendimiento, del corazón, es el escenario de la concepción. Muchas veces la amargura trae consigo las infamias cometidas por una sociedad o la muerte cercana e ineludible. Tanto Verónica como Soledad ansían un nuevo orden social. Por eso las detienen a ellas las autoridades. En estas pequeñas historias aparentemente breves pueden figurar las grandes personalidades históricas: el coronel Alejandro Sarriá-Quiroga, héroe nacional, Francisco Solano López, presidente de Paraguay caído en la guerra contra la Triple Alianza. Precisamente en él piensa Eliza cuando está en el mausoleo de los héroes: “En su nombre la patria”. Y sus escritos son muchas veces mencionados también por el autor, cuando recuerda, por ejemplo, que murió en el campo de batalla clamando: “¡Muero con mi patria!”.

Sociedad, política, finanzas, cultura, patria, historia, todos son temas que apenas se perfilan de manera perceptible durante el relato. Un desfile fugaz de diversas generaciones y clases sociales. Solo al profundizar bien en la obra captaremos su significado.

No todo fragmento en cursiva es poesía, su uso puede marcar igualmente un tema sublime como irónico. Pero la diferencia de todos modos se da, el doble formato está en armonía con la duplicidad entre lo bueno y lo malo, entre el sí y el no que caracterizan a toda la obra. Esto lo vemos también en los personajes. La primera vez que nos encontramos con el general de brigada Larraín él parece ser hombre de pensamientos nobles, pero cuando mata a Alberto sabemos que es propietario del burdel y que intentaba satisfacer sus apetitos sexuales con el cadáver de Alberto. Su contraparte es el general González, quien se suicida al saber

que no ha podido salvar a Soledad, a pesar de haberlo prometido. La misma duplicidad está representada por el obispo Cáceres y el cura profesor, que abusa sexualmente de los discípulos a su cargo, al que Alberto, entonces como joven estudiante, matará escondiéndole una víbora en su lecho.

Eliza lleva en sí misma la duplicidad. Ni siente la necesidad de decidir entre sus aventuras sexuales y el amor que siente por Gunter. Es cobarde para impedir que Larraín mate a Alberto, finalmente acabará con Larraín, pero luego no se atreverá a confesarlo para salvar así a Soledad. Si tuviéramos que hacer una caracterización de ella, no sabríamos qué postura adoptar ya que la obra moderna no trabaja con caracteres.

El núcleo de la acción es el drama por representar, la aplicación de la Antígona griega a nuestro tiempo. Aunque el autor menciona solamente su título, la obra sigue el ejemplo de Antígona y de su conformista hermana, Ismene, aludiendo a la angustia de debatirse entre el sí y el no. Soledad/Antígona muere. Verónica asume su destino finalmente como Ismene, pero a ella la dejan con vida por respeto a su abuelo muerto. Antígona en realidad actúa movida por el amor y la obligación. El amor es la fuerza de Soledad, en Verónica la obligación. Verónica en vano ha sufrido horribles torturas en la cárcel, no permitió que su abuelo la sacara de allí. El abuelo se supedita al deseo de su nieta, aunque eso le costará dos infartos y morirá tras el segundo. Ambos se mantienen fieles a sí mismos.

Si admitimos que ello no se basa en el carácter, hay que examinar cómo responde el individuo a los retos que afronta su cuerpo, su espíritu y su alma. Entre estos tres, en el curso de su vida los yoes inconscientemente dan preferencia a uno o a dos de ellos, y escogen un modo de vida que impide la formación armónica de su personalidad. El reconocimiento de la trayectoria vital que mejor les convenga en sí mismo no

basta para encajar en el lugar correcto. El hombre que ha encontrado su lugar será finalmente idéntico a sí mismo.

Eliza siempre cede a su cuerpo, con mucho esfuerzo responde al llamado del espíritu – el conocimiento, la cultura -, pero no satisface a su alma, no asume la muerte inevitable si hubiera confesado ante las autoridades. No sabemos nada sobre las eventuales tentaciones carnales del presidente del colegio de abogados, de su nivel intelectual, pero lo vemos humillarse ante el poder del dictador. Atilio, por su parte, no asume su retorno a la patria por el riesgo de perder su buena posición económica.

En Alberto el amor unifica los deseos de su cuerpo, de su corazón y de su alma. A su verdad incuestionable se debe que nos confiese su amor a lo largo de muchas páginas y sin cursivas (señal de recuerdos): Su muerte, como la muerte en general, nos trae su identidad, igual como lo hace también con el canceroso Toto Azuaga. En el caso del general González, la grandeza del alma garantiza su identidad, mientras que priva de su condición humana a Larraín, hundido en el nivel más abyecto de la sensualidad.

A Soledad ya la hemos comparado con Antígona, pero se justifica que además de su amor, que hace olvidar todos los tormentos, veamos su profundo amor a la patria, su alma enriquecida por su respeto a la cultura, como lo demuestran sus confesiones formuladas con una belleza digna de un poeta. Ya cerca del desenlace surge el nombre de Cristo/Eva como Soledad. Acaso el propio Marcos tampoco sepa si puede compartir o no la sugerencia de este nombre, si el amor puede salvar o no al país. Verdad que el ser que aparece con cara de hombre y de jaguar (la difunta Soledad), y que le lanza una víbora al gobernador, es igualmente culpable como la primera mujer en la Tierra. Y la comparación con Cristo se justifica porque el amor convirtió en gozo el horrible sufrimiento. Postrado de rodillas, el obispo Cáceres celebra la deslumbrante aparición

del espíritu de Soledad y levanta su cruz hacia el cuerpo brillante y herido de Soledad.

La carnalidad de Gunter se realiza en su amor a Eliza, en la unión natural del matrimonio. Seguramente en ello tenga lugar el corazón, pero a eso no se alude. La defensa del muchacho judío es positiva. Su contrario lo experimentamos en el caso de su sobrina, en cuyo interés no se apresura a actuar. De quien menos esperamos amor a la patria es de parte de Gunter, hombre que concibe la vida en cifras. Sin embargo él es quien acepta el sentimiento en él formado y renuncia a su cargo por el que luchó y logró conseguir. Regresa a su país y allí quiere ayudar. Gunter, que hasta aquí se había desviado de su trayectoria vital, alcanza la plenitud de su identidad. Marcos titula a su obra con el nombre de Gunter y su último invierno, buscando que el lector disponga alrededor de esa identidad la vivencia experimentada en la novela. Me permito añadir que afianza la identidad de Paraguay ese rico panorama que condensa las actividades del mundo y sus múltiples tendencias. De modo que no en vano se lo mencionó al comienzo de la novela el país perfecto de los karaí: Gunter se va a trabajar a su país para crear un mundo mejor.

*POSTALES DEL ALMA DE BEA
BOSIO: UNA ODISEA LLAMADA
EXISTENCIA*

GABRIEL OJEDA
Universidad del Norte



Las redes sociales son hoy en día un arma de doble filo. Pueden extraer lo mejor del ser humano y también, lo peor.

1. En este caso Bea Bosio incursionó desde una etapa difícil de su vida, en el Instagram; esto es lo que el mundo conoce como movimiento influencer, pero sin quererlo, Beatriz, va más allá de lo que esta herramienta aparentemente ofrece.

Con su afición a la fotografía, esa cálida acción de envolver el tiempo en una imagen asequible a los demás, que refleja los estados de ánimo de las personas, o simplemente la contemplación de nuestro entorno natural o la artificialidad de las grandes urbes, ha plasmado a través de esta importante red social, lo que las masas consideran la transformación de las imágenes en poesía y así, una marcada reflexión que sustrae del ruido cibernético, para preservar lo poco que aún tenemos de humanos.

La poesía entonces, sustraída de este murmullo virtual, entronca con las emociones y la mirada entrañable, aquella

que extrae de nosotros lo mejor, pero que también puede transmitir los miedos y frustraciones de la humanidad, la angustia, el perdón,

la alegría esquiva, ese auto-exilio que patentamos con las nuevas tecnologías al alcance de un solo click.

¿Qué implican los pensamientos publicados en las redes sociales por la autora de Postales del Alma?

Aquí un extracto:

«A mí me gustaba perderme en los charcos y pensar que eran como secuelas. Heridas de lluvia marcando las calles después de la tormenta. No solo hacían la magia de reflejar al mundo dado vuelta, sino que también eran como una suerte de buen augurio. Una promesa. Porque no había charcos eternos. El sol siempre cicatrizaba esas huellas, al fin de cuentas».

Pues que, ante la impregnada ilusión de la que somos objeto en las distintas plataformas virtuales, la autora, cierra un círculo que emerge desde estas tinieblas cibernéticas contemporáneas en las cuales estamos prácticamente esclavizados.

Obligados por esta transparencia que se posiciona como el error más grande de estos tiempos, que tirado por el suelo el misterio, transparentar nuestras vidas a los ojos de extraños, no puede ser el objeto y fin último de nuestra voluntad; autores modernos se han preguntado lo mismo en estos años.

De esta forma la poesía de Bea Bosio, el saberse pensar, a través de la virtualidad, como una voz significativa que logre afianzar el cielo aún vigente que algunos tenemos por la búsqueda de la belleza y lo sublime, que se sustrae de las tormentas de mierda como diría Byung-Chul Han, de inútiles contemplaciones e irrisorias formas de perder el tiempo, todo sea, por formar parte de este panóptico virtual, que se salda con repeticiones recurrentes e inconsecuentes para aterrizar en el corazón de los internautas no puede pasar desapercibida.

«Dicen que con el tiempo ciertos seres en convivencia se mimetizan».

Evidentemente, el carácter mimético entre el autor y el lector, debe ser una y solo una experiencia a partes iguales, donde el sentir y la ebullición de las almas consolide esa energía co-participativa.

Por ello, este libro debe ser atendido no solo como una parte de la experiencia de la autora con los vaivenes y golpes que nos ofrece la vida, sino también como el bálsamo que curará las heridas del alma para aquellas personas que se sientan dolidas o angustiadas, o quizás, por qué no decirlo así, con el sentir agradecido por vivir segundo a segundo, esta gran odisea llamada Existencia.

EL INVIERNO DE GUNTER Y LA
TRANSGRESIÓN DEL MITO
MODERNO EN EL POSBOOM

EMMANUEL TORNÉS REYES

Universidad de La Habana



Entre los latinoamericanos del siglo XIX, la inserción en la modernidad fue tardía y la pobreza de la novelística alarmante, a pesar de que existieran destellos parciales. Esto lo vio con meridiana claridad José Martí (él ya había leído a Flaubert), de ahí que en una de las cartas dirigidas a su hermana Amelia le aconsejara poner suma atención en las ficciones que leía. Martí, ustedes lo saben, fue un lector voraz, penetrante, y no se le escapó la indigencia cualitativa y decadente de lo que llegaba de España y se publicaba en nuestra América. Además, había observado algo esencial: seguían repitiéndose los paradigmas retardatarios fijados desde el romanticismo. De ahí su arrojo cuando escribe *Amistad funesta* (o *Lucía Jerez*). En ella introduce ideas sediciosas relativas al estatus social de la mujer, a su educación, la ética y la política imperantes en las sociedades de aquel tiempo, aparte de llevar a cabo tal osadía mediante el reciclaje del folletín, un medio literario considerado “menor” en esa fecha. Tal intrepidez, justo sea decirlo, la vio lúcidamente antes que nadie Juan Manuel Marcos, cuando en su libro *De García Márquez al posboom* (1986) apuntó que nuestro Apóstol era precursor de esta tendencia de la narrativa contemporá-

nea. No obstante, los mitos erróneos y los venidos a menos de la modernidad continuaron perpetuándose en el modernismo, la vanguardia y el boom.

Uno de los mitos que más ensalzaron esos procesos literarios fue el de la divinización del texto artístico como objeto único, irrepetible, autosuficiente, sin conexión con la historia del género, ajeno a lo que Iuri Lotman denominó semiosfera. Para ellos la obra constituía una totalidad. Recordemos que Vargas Llosa teorizó bastante sobre esto.

Naturalmente, la excepcionalidad no excluía la presencia de lo intertextual, la parodia ni la metaficción. Pero la modernidad los utilizó para acrecentar la distinción e ideología del texto de las clases dominantes, y no pocas veces de los paradigmas de la época; así, cuando el editor ficticio o el autor implicado de *Amalia* hacen comentarios históricos a nivel diegético o a pie de página, su objetivo real era respaldar el discurso historiográfico y la ideología vigentes, aunque los datos de estos fuesen falsos o escamoteados.

Si saltamos al siglo XX y nos detenemos en un autor del linaje de Alejo Carpentier, veremos cómo las innumerables citas, alusiones y parodias sobre literatura, música, teatro, arquitectura, pintura, etnología, religión, historia o filosofía puestas en juego en *El reino de este mundo*, *Los pasos perdidos* o *El siglo de las luces* corresponden a intertextos cultísimos, provenientes de la llamada “cultura aristocrática” o “alta cultura”. Desde luego, semejante actitud respondió a condiciones históricas concretas: superar el colonialismo cultural eurocentrista, la visión epidérmica o “turística” que Occidente tenía de la periferia y tratar de terminar con la balcanización de las letras hemisféricas.

En lo tocante a las imágenes sociales de estas ficciones, debemos señalar que a pesar de las memorables aportaciones estéticas y conceptuales del boom, ciertos códigos de lo social resultaron “tradicionales”, particularmente respecto a la

visión que ofrecieron de los personajes femeninos y de las identidades sexuales, algo al parecer increíble porque desde hacía años venían ocurriendo cambios positivos a escala internacional en lo tocante al reconocimiento de los valores de la mujer y de su importancia en la sociedad. De igual modo se formaban movimientos que buscaban la dignificación y el respeto de quienes desde hacía siglos eran estigmatizados por sus posturas no heterosexuales.

En este sentido, vale la pena recordar los esfuerzos de Cuba después de 1959 y la visita a nuestro país de importantes personalidades del mundo que contribuyeron a fomentar esas nuevas ideas, como Jean Paul Sartre y Simone de Beauvoir, quienes ofrecieron entrevistas, encuentros y conferencias sobre temas diversos, incluidos los relativos a la liberación de la mujer de los amarres patriarcales y el reconocimiento de sus virtudes intelectuales y decisivo papel en todas las esferas de nuestros países. Que tales novedades no apareciesen en las narraciones del boom, hoy solo podemos explicárnoslo – aunque resulte paradójico-- por el hecho de que los novelistas de los años 60 no estaban aún cabalmente preparados para asimilar tales cambios.

Unos más, otros menos, todos ellos entregaron imágenes estereotipadas y machistas de la mujer y de las identidades sexuales. Cuando en esta línea semántica repasamos las páginas de *La muerte de Artemio Cruz*, *El siglo de las luces*, *La ciudad y los perros*, *Rayuela*, *La casa verde*, *Paradiso*, *Cien años de soledad* y *El obsceno pájaro de la noche*, notamos enseguida que ninguno de estos títulos escapa a enfoques canijos acerca de las afirmaciones realizadas (salvo *Paradiso* en su tratamiento de la homosexualidad, lo que, como he dicho en un ensayo sobre la novela, la aproxima en esto al posboom); a la larga reconstruyen comportamientos subalternos, afines a los vistos en las décadas iniciales del siglo XX en *Los de abajo* o *Doña Bárbara*.

Correspondería a los autores del posboom superar definitivamente esa injusticia de la mitología moderna. Siempre he dicho que si el posboom hubiese aportado solo los nuevos conceptos sobre la independencia de la mujer y la superación de los tabúes y prejuicios en torno a las identidades homosexuales y de otras especies, al otorgarles a estas figuras personalidad propia y mostrarlas en posesión de cualidades tan meritorias como las de los heterosexuales, bastaría para inscribir la tendencia en un lugar cimero de la historia literaria de América Latina y Occidente. Nunca antes esto había sucedido en la narrativa del continente ni habían surgido a la vez tantas narradoras y de tan alta calidad, si bien vale la pena señalar que esta ideología la comparten de igual modo la mayoría de los novelistas de la tendencia.

En efecto, sin las estridencias iconoclastas de antaño, el posboom borró la obsolescencia de los mitos de la modernidad. En los años 80, cuando los novelistas renovadores alcanzaron plena visibilidad internacional, la publicación de *El invierno de Gunter* en 1987 vino a enriquecer a alturas insospechadas las letras paraguayas y latinoamericanas, porque alcanzó a condensar en sus páginas las esencias de la poética posboomista y a echar por tierra muchos de los ideogemas perniciosos antes descritos. Como he insinuado en otros momentos, la ficción de Marcos vino a completar, actualizar y rejuvenecer lo que *Yo el supremo* hiciera en 1974. Y para orgullo de los lectores paraguayos y de América (y de otras latitudes del planeta), lo logró con una creatividad y perfección envidiables.

Evidencia lo anterior el finísimo diseño creativo de las mujeres, en particular de Soledad, Verónica y Eliza, ya que Marcos las configuró como heroínas de nuevo tipo, dentro de una pluralidad actancial (formas, por cierto, no previstas por Ana María Barrenechea en su valioso ensayo “La crisis del contrato mimético en los textos contemporáneos” (Revista

Iberoamericana, Pittsburgh, 1982), pues todas ellas –jóvenes o menos jóvenes–, son trazadas sin poses melifluas, con sus luces y sombras, dando fe de su talento, soberanía, irreverencia y falta de prejuicios, dueñas del poder de la palabra aun a través de la poesía como su máxima expresión (la poesía de Soledad), destinada a cantar al amor y denunciar la política de represión impuesta a los ciudadanos de Corrientes; osadas al conducir autos, partícipes activas en las protestas contra la intromisión de un general norteño en Argentina, desinhibidas al aceptar cigarrillos prohibidos del profesor Toto Azuaga – amén de tratarlo de tú a tú–, capaces de ejercer la prostitución por imperativos económicos, de contribuir a la ejecución de un perverso militar centroamericano, de emplear palabras prohibidas a la mujer por la falsa moral al uso; incluso, emprender acciones valerosas que rebasan la pasividad de ciertos personajes masculinos, algo impensable en la narrativa del pasado; o llegar a amarse con intensidad entre ellas y defender su vínculo sentimental contra viento y marea (Verónica en especial); soportan humillaciones y torturas del régimen de facto y, por último, Soledad entrega la vida sin claudicar, buscando poner fin a la dictadura para obtener la libertad y la democracia.

Vale enfatizar que la verosimilitud de Verónica y Soledad nace de la excelencia de sus respectivas formulaciones estéticas; Marcos potenció en ellas (y en toda la novela) su fineza poética, de manera que estas muchachas no se le volviesen sujetos insustanciales. La persuasión de sus papeles en la historia las hizo impecederas (Borges, disculpe, lo inolvidable existe). Soledad y Verónica perdurarán en las letras paraguayas e hispanoamericanas como imágenes de auténtico primor, modeladas a la altura de los mejores logros de esta clase de personaje en el posboom. Si alguien duda acerca de por qué hablo de la superación del mito moderno de la mujer en las letras de esta tendencia ficcional, compare sus desem-

peños con el de las criaturas femeninas del boom, la vanguardia, el regionalismo y la novela de la Revolución mexicana.

En *El invierno de Gunter*, otras mujeres cumplen papeles significativos en grados diversos. No podemos abarcarlas a todas, pero sería injusto olvidar a Eliza de Gunter, profesora norteamericana de alta profesionalidad, mestiza, casada con Gunter, presidente del Banco Mundial, y amiga del no menos irreverente Toto Azuaga. Eliza lleva a cabo innumerables transgresiones a nivel intelectual, familiar, social y de toda índole. Se aprecia con claridad en los diálogos con Toto o con el Arzobispo. Tal vez sea ella la que mejor ilustra el papel de la toma de iniciativas de la mujer en el posboom, en especial con su esposo Gunter, a quien zarandea para que viese las duras circunstancias de Corrientes, la crisis de su familia (era el tío de Soledad, la cual vivía en la pobreza), y para que tomase carta definitiva en la salvación de su sobrina. Con mucho esfuerzo, consigue su paulatina toma de conciencia, pero la reacción de este es lamentablemente tardía a los efectos del desenlace de la heroína de la novela, de ahí la connotación del lexema “invierno” en la metáfora del título. Eliza, sin duda, deviene figura clave de *El invierno de Gunter*, hasta en el plano lingüístico.

Otro elemento clave de *El invierno* para el tema en marcha, consiste en el empleo exclusivo que esta nos ofrece de la intertextualidad, la metaficción, el dialogismo y la polifonía. Releo y releo la obra y aún me asombra la increíble imaginación y habilidad de Marcos para integrar en sus páginas una ecuménica gama de intertextos de la más diversa especie, en perfecta armonía, sin fisuras discursivas e interconectados de forma sutil de manera que no comprometiesen la fluidez de la historia ni su apasionante suceder, dos elementos capitales en todo buen relato del posboom, y, sin embargo, de escasa frecuencia en la poética del boom, pues la práctica de la entropía es opuesta de uno a otro. Por el contrario, lo intertex-

tual, la polifonía, lo metafictivo y lo dialógico, enriquecen la narración, así ni los lectores comunes ni los más avezados pierden el encanto de las peripecias de la novela.

Sin duda, quienes cargan siglos de lecturas sobre sus hombros y están al tanto de las sutilezas del narrar posmoderno, descubrirán capas arcanas de informaciones, conocimientos y sentidos multiplicadores de la funcionalidad estética, cognoscitiva, ideológica y filosófica de la novela. La edición crítica de Tracy Lewis es excelente, contribuye a entrever lo que digo; pero le era imposible al distinguido profesor e investigador abarcar una galaxia tan inconmensurable de saberes; hubiera necesitado décadas y quizás miles de páginas para esclarecernos un universo tan insondable en su interior.

Si no me equivoco, comparecen en *El invierno* casi todas las representaciones de la intertextualidad, pero utilizadas de forma distinta a las de las novelas modernas. Si estas mitificaban el procedimiento en aras de consagrar el texto literario (recuerden lo dicho sobre Carpentier), Marcos democratiza el texto y lo convierte en un espacio intertextual, porque les imprime a los intertextos en su esencia relacional una perspectiva popular (lo hace, v.gr., con las citas, autocitas, cuasimetatextos, alusiones, parodias, reciclajes, signos subliminales – por ejemplo, los observo en su irónico juego con hipálages de estilo borgiano–, etc.). Y si apela a textos consagrados por la literatura, los desacraliza mediante la ironía, la parodia y el más franco humor. Rememoremos cuando Eliza le dice irreverentemente a su marido, jugando con los conocidos versos de Lorca: “Y yo que me lo llevé al río, creyendo que era mozuelo, pero tenía ponencia”. U otro pasaje donde se parodia los versos neorrománticos de Neruda: “la noche está estrellada y tiritan esos mariscos grasos del Amadís”.

La presencia de la autocita me resultó especialmente grata por cuanto me permitió acercarme de manera transgénica a

no pocos poemas del propio Marcos, versos que, por supuesto, al convivir dentro de otra función literaria conciernen, de acuerdo con la lógica de la realidad ficticia, a Soledad, y dejan de ser patrimonio del poeta de carne y hueso pues devienen textos de pertenencia plural. Ello, si lo analizamos con serenidad, pone de manifiesto un ejercicio exponencial de intertextualidad opuesto al trascendentalismo exclusivista del boom y la vanguardia.

Por otra parte, el intertexto resulta aquí bien complejo técnicamente, ya que el contacto de la autocita con la novela donde se aloja, la conmuta a la vez en metalepsis, reafirmando la agudeza creativa del autor. Algo parecido realiza a nivel metalingüístico (otro recurso intertextual que califico de subliminal) cuando en uno de los párrafos del relato le cancela el sufijo “—mente” a adverbios modales que debían llevarlo para caracterizar a formas verbales que lo requerían.

Lo mismo podría argüir de la metaficción (la novela apela de continuo básicamente a la autoconciencia y la variedad transgenérica aunque no faltan las perspectivas en abismo), el dialogismo y la polifonía. De ello se derivan cuantiosos registros que confieren al texto a nivel intradieético una especie de audición sinfónica. Se ha dicho que una novela puede definirse también por los juegos de sus voces, por su polifonía. Sin duda *El invierno de Gunter* deviene en este aspecto una de las obras más importantes del posboom pues elimina el discurso monológico, que era otro de los mitos de la modernidad.

Como hemos podido ver, estas y muchas otras razones explican por qué al cabo de treinta años *El invierno de Gunter* continúa siendo una hermosa historia, tan lozana y transgresora de la mitología de la modernidad como lo fue en 1987.