

INFLUJOS NOVELÍSTICOS CORTAZARIANOS EN *EL INVIERNO DE GUNTER*

ILINCA ILIAN

Universidad de Timisoara Occidental, Rumanía



A Gunter le gustaban los martinis de los Campos Elíseos, secos, con gin inglés y vermouth de Burdeos. Eliza prefería Saint Michel – hace años Cortázar le había confiado un boulevard secreto (cada tantas baldosas alguien había escondido pececitos dorados). Lucas estaba muerto, pero Eliza continuaba buscando.

El invierno de Gunter, Capítulo 3 de la Tercera Parte

Desde su aparición en 1963 hasta aproximadamente los mediados de los años ochenta *Rayuela* ejerció una influencia no solo literaria sino también cultural en el más amplio sentido, ya que tuvo la suerte de captar la gestación de uno de los cambios más radicales de Occidente y se percibió así como un detonante del brío contestatario, rebelde y entusiasta que iba a conquistar para unas cuantas décadas el mundo entero. Cristina Peri Rossi la declara en una encuesta literaria “la novela emblemática de la gente del 68” y añade: “Si hubiera que dar un libro a los marcianos para explicarles cómo era el mundo en esos años les daría *Rayuela*” (Rodríguez Marcos, 2013). Una de las

razones de la enorme conmoción que provoca la novela de Cortázar consiste probablemente en el efecto de totalidad que produce el texto, ya que la novela representa una sinopsis de lo que la modernidad señaló como urgencia absoluta, o sea la superación de la razón instrumental y la apertura hacia modos alternativos de entendimiento, la poesía y las manipulaciones psicodélicas ocupando entre estos un lugar privilegiado. La ambición “antiliteraria” es un efecto directo de esta tendencia antirracionalista (que no es necesariamente irracionalista), pero, a la hora de conceptualizar las vías concretas de salir del atolladero realista-psicologista-esteticista heredado de la novela decimonónica, se añaden tendencias del *Zeitgeist* que Cortázar anticipa en su gran obra. Se destacan así la teoría de la “opera aperta” (Umberto Eco publica su libro revolucionario solo unos meses antes de la aparición de la novela de Cortázar), de la intertextualidad (el éxito del *Tel Quel* y su reinterpretación del dialogismo bajtiano coincide cronológicamente con el boom) y del aporte esencial del lector en la creación literaria (la hermenéutica de la recepción de Robert Jauss es contemporánea a la concepción de la novela de Cortázar, sin influir ante factum en ella). La ubicación en la encrucijada de lo que la modernidad había venido asimilando desde hacía décadas con las teorías que acababan de surgir a principios de los años sesenta dio pues la impresión de responder perfectamente a las esperas de un público no solo latinoamericano sino también europeo y estadounidense. El propio Cortázar comenta en la entrevista que dio a Omar Prego en 1983 que, de las muchas cartas que recibió de parte de sus lectores, se desprende la idea de que *Rayuela* respondía a una “necesidad colectiva” (FP, 148). Aún más, la novela no obtuvo el mayor éxito entre la gente de mediana edad, a quien pretendía dirigirse en calidad de autor, sino entre los jóvenes, que hallaron en este libro “que no dice ni una sola palabra de política [...] una serie de elementos explosivos que hay que

considerar como revolucionarios” (ídem, 189).

Juan Manuel Marcos no pudo no haber recibido el choque de este acontecimiento literario pues, si bien con la perspectiva de los años *Rayuela* puede dejar indiferentes o incluso ofuscar a ciertos lectores, en la época de los sesenta – ochenta y sobre todo en la categoría de edad a la que pertenecía el escritor paraguayo el libro despertaba pasiones impetuosas. Más que de una influencia directa, creemos que se trata, en el caso de Juan Manuel Marcos, de un impulso creador recibido de parte del autor de *Rayuela*, cuya arte poética conjugaba el surrealismo y el existencialismo, dos corrientes que de cierta forma habían sido no tanto superadas como asimiladas, con las transformaciones y tergiversaciones inherentes, en las fibras mismas de la mentalidad colectiva en los años ochenta cuando el escritor asunceno gestaba su novela *El invierno de Gunter*. Marcos sin duda conocía tanto al uno como al otro, pero, como paraguayo formado en otro tipo de cultura, con metas y aspiraciones distintas, le podía atraer poco el irracionalismo del surrealismo y tampoco podía conformarse con una visión sobre la existencia como absurda e irrescatable, aún más cuando vivía bajo un régimen dictatorial que buscaba precisamente fomentar la resignación. En cambio, la conducta rebelde, el ímpetu creador como respuesta socarrona a todo tipo de acotaciones vitales, el rechazo del anquilosamiento y del confinamiento en las ideas recibidas, o sea todas aquellas actitudes que en Cortázar fueron activadas por el surrealismo y el existencialismo, no podían dejar indiferente a un joven escritor que en los años setenta y ochenta recibía ya los frutos maduros de una gestación intelectual desarrollada entre, aproximadamente, los años treinta y cincuenta. Pero lo que más atractivo resultaba del libro de Cortázar era, sin duda, la exposición desenfadada de una construcción narrativa modular, que si no era novedosa, se

inscribía en una línea revolucionaria de la modernidad que dejaba atrás las coerciones de una perspectiva cerrada sobre el tiempo, el espacio y el destino de los personajes. La lectura en un orden aleatorio, la renuncia a las ligazones impuestas por una lógica diurna, la búsqueda de nuevas formas de conectividad, todos estos procedimientos Cortázar los lleva a la superficie, en un afán de “desnudar el método” como decía Schklovsky, a fin de delegar en los lectores la recombinación de las partes y la elección de un sentido encontrado de forma individual. Una frase que pronuncia un personaje de *Rayuela* a la hora de comentar la obra de Morelli ilumina uno de los rasgos más destacados del proyecto cortazariano: “[a Morelli] le revienta la novela como rollo chino. El libro que se lee de principio al fin como un niño bueno. Ya te habrás fijado que cada vez le preocupa menos la ligazón de las partes, aquello de que una palabra trae la otra” (R, 616). En este sentido, Cortázar presenta a la vez una teoría del experimentalismo novelesco y el resultado práctico de esta teoría, dando al lector al mismo tiempo el texto y las instrucciones de lectura, lo que de cierta forma hace este libro más asequible para un lector cultivado que la ardua novela escrita por Roa Bastos, que, de hecho, es el verdadero maestro de Marcos.

En *Yo el Supremo*, la obra maestra de su ilustre compatriota, el autor de *El invierno de Gunter* ponía de relieve “la estructura secuencial” que facultaba una lectura no lineal, indiferente a la elección de empezar por el comienzo, el final o cualquier página del libro (RB, 54) y asimismo señalaba un elemento de primera importancia: “La obra no pierde efectividad por permitirle esta libertad al lector, puesto que se ha construido y armonizado convenientemente para resisitirle” (ídem: 55). En el caso de *Rayuela*, en cambio, la estructura modular no impide una lectura “tradicional”, más aún cuando los primeros cincuenta y seis capítulos se supone que forman una

narración coherente y acabada, con cronotopo y personajes bien precisados, como en una novela de tipo “rollo chino”. En realidad, la poética de Cortázar se superpone solo parcialmente sobre la morelliana, cuya obra ficticia hace figura de un “negativo” con respecto a la manifestación concreta del texto de *Rayuela*. Es también digno de observar que de la obra de Morelli solo se dan notas sueltas, esbozos y apuntes acompañados de comentarios hechos por sus lectores, pero nunca se lee propiamente a Morelli, ya que la novela “tradicional” de Cortázar no obedece para nada a los principios de una poética experimentalista a ultranza. De hecho, este tipo de escritura, radicalmente no familiar e insólita, lleva al final a Morelli a una suerte de punto cero, o “cuadrado de Malévich” (R, 738), a saber un límite donde el escritor “había quedado sin palabras, sin gente, sin cosas, y potencialmente, claro, sin lectores” (R, 671- 2). Cortázar aspira a quedar apto de traducir en palabras relativamente familiares el fondo indecible / imposible al que apunta el experimentalismo, si bien es consciente de las distorsiones y las tergiversaciones propias de este acto traductivo. Cortázar escribe al fin y al cabo una novela cabal aunque niega la validez del acto de escribirla, lo que puede evocar la fórmula empleada hasta el desgaste en los medios simbolistas en el momento del estallido de “crisis de la novela” en Europa: “c’est un roman qui n’en est pas un” (Raymond, 1966: 189). En breves palabras, el libro de Cortázar tiene, entre otras virtudes, el mérito de teorizar, a través de las reflexiones de Morelli y las discusiones del Club de la Serpiente de París, la práctica misma del experimentalismo y esta reflexión metaliteraria incluida en la novela misma sin duda cautivó a un intelectual como Marcos, que iba a escribir páginas memorables sobre el espíritu experimentalista en sus ensayos críticos dedicados a Roa Bastos.

Como argumentaba con brillantez Juan Manuel Marcos

en calidad de crítico “uno de los rasgos del experimentalismo consiste en simbolizar una meditación sobre el lenguaje desde el lenguaje mismo”; y es gracias a este tratamiento de la lengua que Rulfo “reinventa el castellano mexicano, Cortázar, el argentino” y Roa Bastos “jerarquiza el castellano paraguayo” (RB, 67). Puesto que el “lenguaje vivo de un pueblo es el habla, es decir la expresión individual del idioma” (idem.), los “trucos” de la escritura no hacen sino apuntar a este intento, que nunca se puede realizar cabalmente, ya que, por más que se esfuercen los escritores, su escritura no puede cubrir sino “una parte diminuta e insignificante del gran habla de los pueblos [y] emplean entonces una construcción abierta, una técnica que desestructura el punto de vista para, así por lo menos, aproximarse a la vitalidad que tiene el lenguaje oral” (idem: 68). No es otra cosa lo que perciben los lectores del Club de la Serpiente en la prosa extremadamente experimental de Morelli, cuando observan que el escritor ficticio italiano está “fingiendo una literatura que en fuero interno minaba, contraminaba y escarnecía” y que este ejercicio de literato no tiene otro propósito sino el de indicar la existencia de “un hilo tendido más allá, saliéndose del volumen, apuntando a un tal vez, a un a lo mejor, a un quién sabe” (R, 715, 716). Lo potencial, lo que no se puede decir, sino solo indicar de manera translaticia, es lo que interesa al escritor experimentalista y es en esta línea en que anhela inscribirse el novelista Marcos a través de una escritura capaz, a su vez, de reinventar el castellano hablado en Paraguay.

Por otra parte, para un escritor que estaba en proceso de gestación de una primera novela y que, deseoso de alcanzar una perfección literaria, no dejaba de acumular variantes, versiones y reelaboraciones del plan inicial, *Rayuela* vino a confirmar la posibilidad de crear una obra maestra que no aspirase a una condición de monumento acabado e inmejorable, sino que se construyera sobre el principio del placer cola-

borativo, espoleando así la creatividad del lector. El ideal de la obra cortazariana no corresponde a un ideal clásico del sujeto unitario y centrado y no tiende a dar un sentido prefijado, unitario, que el lector buscaría para comprender la obra (o sea, un sentido que, al fin de cuentas, se podría resumir en una frase); al contrario, el libro se dirige a un sujeto múltiple y descentralizado y su sentido ya no está dado, sino elegido por un lector capaz no solo de interpretar, sino además de ampliar y elaborar hasta el final las latencias de las imágenes y de las escenas presentes en la obra. En otras palabras, *Rayuela* incitaba a concebir un libro que no fuera construido como una fuga de Bach sino más bien como un take de jazz, cuyas virtudes elogiaba Cortázar en un texto de Vuelta al día en ochenta mundos: “Lo mejor de la literatura es siempre take, riesgo implícito en la ejecución, margen del peligro que hace el placer del volante, del amor, con lo que entraña de pérdida sensible pero a la vez con ese compromiso total que en otro plano da al teatro su inconquistable imperfección frente al perfecto cine” (VDOM, 172).

El incipit de la novela cortazariana “A su manera, este libro es muchos libros, pero sobre todo dos libros..., no pudo dejar indiferente a un escritor interesado en los “trucos” necesarios para captar, aunque de manera fulgurante, el habla viva de un pueblo. La novela que contiene su propia antinovela, la escritura que se autoinmola sin dejar de ser expresiva y comunicativa, fue un desencadenante de una apasionante búsqueda arquitectónica para su propia obra *El invierno de Gunter*, la cual, a grandes rasgos, también puede leerse de dos formas. Según la elección del lector, la novela se ve bien como una historia con personajes claramente definidos y desarrollo narrativo resumible, bien como una construcción rizomática, con puntos de fuga múltiples y con desconcertantes juegos catóptricos entre el pasado y el presente de la escritura y de la lectura. Porque esta segunda perspectiva es la que más nos

atrae en la novela del escritor paraguayo y porque ella nos parece que deriva directamente de las meditaciones “morellianas”; de *Rayuela* nos ocuparemos de ella con mayor detenimiento, intentando desglosar al menos una parte de la rica colección de tipologías literarias que, por efecto de la acumulación desmesurada, llega a deconstruir cada elemento particular en tanto discurso literario para dejar resonar detrás de él el eco de una habla auténtica e inalienable. Esta paradójica construcción deconstructiva está emparentada con la técnica del collage visto como un conjunto “de las disimilitudes antagónicas no reducible a concertaciones unificadoras” (Yurkievich, 108), y del que Cortázar hizo un uso brillante en *Rayuela*, donde el acopio de elementos dispares no tiene otro sentido sino el de apuntar a una “totalidad negativa”, porque de no ser así, se transformaría en una solución de carácter general y se sumaría a los muchos sistemas explicativos contruidos por la razón. La tentativa de Cortázar consiste en cambiar de signo a la acumulación de fragmentos y lo expresa de la forma más clara en esta morelliana: “Si el volumen o el tono de la obra pueden llevar a creer que el autor intentó una suma, apresurarse a señalarle que está ante la tentativa contraria, la de una resta implacable” (R, 708). De la misma manera, las escrituras heterogéneas de *El invierno de Gunter* apuntan a un necesario despojo del lenguaje literario anquilosado y de las “recettes” novelescas, los múltiples núcleos narrativos funcionando así como procedimientos metaficcionales, auto-reflexivos, que sin dejar de circunscribir una trama y un cronotopo al mismo tiempo denuncian la ilusión de reflejar objetivamente una realidad cualquiera.

Uno de los exégetas de la novela, José Vicente Peiró Barco (2012: 293-9), enumera al menos seis intrigas entretajidas en la densa materia novelesca, a las cuales igual se podrían añadir unas cuantas más, apenas esbozadas. Con todo eso, las tramas visibles en la mayoría de los casos están tratadas con una

enorme ironía, lo que recalca una vez más la intención antiliteraria de la obra. El ejemplo más relevante lo da la trama policíaca que, detalle desconcertante, irrumpe apenas a la mitad de la novela, con la muerte de Gumersindo Larraín y del joven Alberto Sarriá-Quiroga. En un ensayo crítico, Todorov señalaba la estructura dual de toda intriga policíaca, formada por “l’histoire du crime et l’histoire de l’enquête” (Todorov, 1971: 57) y destacaba que es la segunda historia la que construye la trama que el lector lee. En cambio, en *El invierno de Gunter*, no solo se da un tratamiento incompleto de esta estructura sino que la trama policíaca habitual está revertida por completo, porque, después del crimen narrado detalladamente, con pormenores escalofriantes, la parte relacionada con la investigación falta por completo. Con todas las apariencias de una trama policial, este filón narrativo en la obra de Marcos no crea pues una intriga detectivesca verdadera, lo que, evidentemente, impide una lectura ingenua, escapista, de parte del lector.

En cuanto a la trama política, está claro que la denuncia de las torturas, de la corrupción y de los abusos propios de un país bajo un régimen dictatorial no se pueden tratar de forma irónica. En cambio, es precisamente aquí donde el autor ingenia un amplio abanico de procedimientos novelescos capaces de circunscribir el meollo lacerante del trauma que, en sí, es inenarrable en términos directos, supuestamente realistas.

En primer lugar, acude a una serie de recursos que despistan al lector (y especialmente al lector-censor, cuya hermenéutica se enlaza con una suspicacia conminatoria). La acción de la novela está ubicada en la provincia de Corrientes, situada en el noreste de Argentina, en la frontera con Paraguay, Brasil y Uruguay, provincia que, a lo largo de la historia, comparte un destino más cercano al de los países vecinos que al de la zona de Río de la Plata. No obstante,

muchas referencias culturales indican más bien Paraguay que Argentina como escenario de la acción. Por otra parte, aunque está claro que el mundo ficticio es el de los últimos años del así llamado Proceso de Reorganización Nacional (i.e. la dictadura militar de la Junta) y de la guerra de las Malvinas, la temporalidad es también bastante imprecisa, ya que el texto de la novela da informaciones contradictorias e indica como presidente del país bien a Galtieri (IG, 264), bien a Bignone (IG, 355), e incluso nombra a Alfonsín (IG, 297). Lo que en otras condiciones sería una prueba de inconsecuencia es en este contexto un procedimiento deliberado, que no solo evita las fricciones con la vigilante censura del período de la dictadura de Stroessner, sino que también se propone evidenciar las tristes similitudes con todos los regímenes abusivos e injustos que asolaron Latinoamérica en la segunda mitad del siglo XX. La corrupción institucionalizada, la hipocresía generalizada, la falta de valentía del hombre medio, la censura, el contrabando, la tortura, todos estos son elementos comunes de la dictadura de esa época, y en cierto momento, para evidenciar mejor las similitudes, se evoca de forma tangencial la dictadura de Ceausescu en Rumania, que el autor conoció solo de manera libresca, gracias a la lectura de la novela de Saul Bellow *The Dean's December*. Hay que recalcar no obstante que, en comparación con las dictaduras de los países del Este, existen en Latinoamérica elementos distintos. La admirable actividad del clero católico no alineado con las directrices del Vaticano es solo un ejemplo de esta serie, y aquí cabe destacar la figura del Monseñor Cáceres, símbolo de un compromiso político-religioso admirable y persona de una autenticidad incontrovertible, que seguramente no tendría parangón en las literaturas del Este de la segunda mitad del siglo XX, poco interesadas por la figura literaria del clérigo. Pero lo más disímil en las dos regiones del planeta es la orientación general de las simpatías políticas: mientras que en Europa de

Este el socialismo de Estado había patentizado que la utopía inicial de unos pocos se había convertido en la distopía insoportables de casi todos, América Latina vivía en los años setenta-ochenta las últimas ilusiones con respecto a una posible revolución liberadora, capaz de poner fin al sistema mundial pragmático y corrupto. De hecho, a través del personaje Gunter se denuncia el sistema financiero mundial, que, sirviéndose demagógicamente de unos valores respetables como la eficacia y el espíritu utilitarista, es de hecho responsable por la existencia de las inmensas desigualdades entre los estados del mundo. La “humanización” final de Gunter, su renuncia a su importante cargo en el FMI y la asunción de su identidad paraguaya, tras una larga etapa marcada por un cosmopolitismo de matices cínicos, apunta a una posible regeneración moral a través de la responsabilización individual ante las injusticias de la historia y sugiere la posibilidad de redefinir una utopía revolucionaria que esta vez se manifestaría como un afán de reinención personal capaz de producir, por la acumulación, un cambio total de la sociedad.

Volviendo a los métodos de desorientación del lector a través del desdibujamiento del cronotopo novelesco y de la discusión en términos supranacionales del fenómeno dictatorial, cabe destacar que, más allá del aspecto práctico (evitar la censura), estos procedimientos derivan también de una poética antiliteraria que a la vez se propone recuperar el referente y revelar la ilusión de toda intención realista. En este sentido, las numerosas discordancias del texto están profundamente emparentados con el experimentalismo morelliano que exasperaba a uno de sus lectores: “Con lo cual – dijo Perico – le ocurre [a Morelli] que una enana de la página veinte tiene dos metros en la página cien. Hay escenas que empiezan a las seis de la tarde y acaban a las cinco y media. Un asco” (R, 616). Al provenir del miembro más cerril del Club de la Serpiente, el español Perico Romero, la acusa se

convierte, evidentemente, en el máximo elogio. De hecho, el collage de escrituras heterogéneas y el desinterés por las coerciones del realismo conservador explican la versatilidad de muchos “caracteres” de *El invierno de Gunter*, así como las aparentes contradicciones relacionadas con la cronología, la edad ficticia, la temporalidad o el espacio. Así se comprende por qué ciertos hilos narrativos quedan aparentemente sin llevar a cabo o por qué ciertas situaciones novelescas quedan sin explotar. La novela de Marcos es un artefacto polimorfo, con bloques narrativos y con una variedad de estilos combinados de forma sorprendente, lo que inevitablemente trae a la memoria el genio combinatorio de *Rayuela*, a su vez un producto, como la novela del paraguayo, de la explosión en la modernidad del heteroglosismo y el dialogismo teorizado por Bajtín.

La multiplicidad de los lenguajes y el tratamiento paródico de los distintos subgéneros narrativos permite la aparición en *El invierno de Gunter* de unos elementos específicos de la novela sentimental de consumo o incluso de la paraliteratura erótica. El enfrentamiento entre Evaristo Sarriá-Quiroga y su hijo Alberto, decidido a casarse con una humilde prostituta, recuerda las situaciones de las novelas sentimentales, la dimensión paródica entrelazándose con una dura crítica, hecha en un registro serio, de los estúpidos orgullos de castas, típicos del orden patriarcal latinoamericano. El contraste con la parodia sentimental hace así más convincente la necesidad de superar esta enfermedad endémica de Latinoamérica. A su vez, los ecos de la literatura erótica, presentes en la evocación de unos actos transgresivos como el amor lesbiano, un triángulo amoroso, el adulterio etc., están siempre atemperados por la riqueza lírica del lenguaje electrizado por el erotismo. Marcos no acude al glíglico empleado por la Maga y Oliveira en *Rayuela*, en cambio, en el episodio de la noche mágica del desfloramiento de Alberto renuncia a la sintaxis normal, a la

puntuación y a la separación de las frases y de los párrafos, no con otro fin que el de Cortázar, o sea captar la turbamulta de sentimientos y pensamientos provocada por el ritmo cuasi musical que marca una unión amorosa.

En la amplia heteroglosia novelesca cabe también la fórmula camp novel, sobre todo en los fragmentos dedicados a Toto Azuaga y Eliza Lynch, personajes modélicos para un tipo humano preferido por el autor. Asimismo, en el bosquejo de los rituales más bien librescos que auténticos que se llevan a cabo en el aquelarre de las brujas reunidas alrededor de la señora Sarriá-Quiroga, un ojo versado en la literatura del boom y del posboom puede reconocer los ecos intertextuales, pero en un registro casi bufo, de la gran obra de José Donoso, *El obsceno pájaro de la noche*. El penúltimo capítulo de la tercera parte, en que tiene lugar la epifanía de la joven Soledad transformada en héroe redentor, es un homenaje explícito rendido a Augusto Roa Bastos. Por fin, se puede mencionar la discusión entre Toto Azuaga y el Monseñor Cáceres del décimo capítulo de la primera parte en que se refieren algunos fragmentos de una novela ideada por Eliza Lynch de Gunter, verbigracia un posible encuentro entre Marx y Francisco Solano López, que evidentemente nunca ocurrió pero que igual habría podido existir, y donde, por si fuera poco, Marx nombra directamente a Stroessner (IG, 121-2). Acercándose casi a un tipo de arte “conceptual”, Marcos acumula aquí la mayoría de los rasgos indicados por unos críticos interesados por investigar el fenómeno de la nueva novela histórica, como Linda Hutcheon, Brian McHale o Seymour Menton, que apuntan a la necesidad de desmitificar la así llamada “historia oficial” escrita por los vencedores e indican como procedimientos preferenciales carnavalización, la parodia y el empleo de los anacronismos como prueba de las continuidades y los paralelismos entre el pasado y el presente más inmediato (McHale, 1987, Hutcheon, 1988, Menton, 1993).

Relacionado con la calidad de novelista de Eliza, hay asimismo un elemento perturbador en la sección final del séptimo capítulo de la primera parte, donde el partido de ajedrez que juegan Evaristo Sarriá-Quiroga con Gumersindo Larraín está presentado como un fragmento de una relación pronunciada / escrita por la mujer de Gunter. Las dos citas que flanquean la escena del ajedrez se pueden considerar trozos de la novela en la cual está trabajando Eliza y la mención a Verónica y Alberto en calidad de personajes (“Mientras Verónica y Alberto hacían de las suyas...”, IG, 92) sugiere que la entera novela *Invierno de Gunter* podría ser narrada por la brillante hispanista de Maryland. Claro, se trata aquí también de una mera sugerencia, más bien de un punto de fuga entre tantos otros, innumerables, que Marcos proporciona al lector con el fin de impedir una ingenua lectura lineal y fomentar en él una participación activa en la construcción del sentido de la obra. Por otra parte, en el primer capítulo de la tercera parte, se indica a Verónica como posible narradora de la historia, ya que después de la experiencia carcelera y del entierro de su heroico abuelo Alejandro Sarriá-Quiroga, la joven “juró que escribiría esta historia” (IG, 244), lo que propulsa a la adolescente juguetona que conocimos en la historia leída a rango de orquestadora del complejo conjunto de voces narrativas presentes en la novela. Sugeridas en estas únicas ocasiones, las nuevas posturas de narradoras de los personajes Eliza y Verónica recuerdan la ambigüedad de la posición de Morelli, a la vez personaje de la novela cortazariana, comentador (y, potencialmente, demoledor) de la misma y, al límite incluso narrador de la historia de Oliveira (si bien, como mostramos, la diferencia de poéticas novelescas hace poco plausible esta hipótesis).

Es, no obstante, en la dimensión “juvenil” de la novela de Marcos donde se hace más visible la influencia cultural de

Cortázar, la obra del escritor argentino siendo de hecho, como mencionamos, una caja de resonancia de la necesidad de transformación radical experimentada por la sociedad alrededor de los años 1960. Los personajes que gozan de la simpatía del autor (y, claro, del lector implicado) son todos una suerte de cronopios, esto es seres amantes del juego, del happening y del humor creador, unos “jóvenes maduros” como Eliza Lynch de Gunter y Toto Azuaga destacándose por su inconformismo y profunda ironía con respecto a la bienséance burguesa. Esta actitud, que refleja la libertad interior y una incesante búsqueda de la autenticidad humana, había sido trazada en *Rayuela*, a través de Morelli, como un ideal humano en que se destilan los modelos que la sociedad había terminado por aceptar (claro, de forma parcial) tras los ataques de los vanguardistas y los análisis de la interioridad hechos por los existencialistas. El “inconformista” descrito por el autor ficticio cortazariano se caracteriza, por un parte, por su “rechazo a todo lo que huele a idea recibida, a tradición, a estructura gregaria basada en el miedo y en las ventajas falsamente recíprocas” (R, 548), y, por otra parte, por el hecho de que “no es misántropo, pero solo acepta del hombre que no ha sido plastificada por la superestructura social: él mismo tiene medio cuerpo metido en el molde y lo sabe, pero ese saber es activo y no la resignación del que marca el paso” (ídem). Alberto, Verónica y Soledad, a su vez, son seres auténticos por su propia condición de jóvenes todavía no corruptos por los compromisos sociales, pero creemos que es importante observar que, a diferencia de Cortázar, que en *Libro de Manuel* retrataba una sociedad de “cronopios” que se dedicaban a crear unos happenings revolucionarios en París, con todos los dilemas acerca de su potencial inautenticidad que acarrearba esta postura, Marcos se refiere a unos adolescentes que efectivamente son capaces de sacrificarse en nombre de la libertad. A través de los personajes Alberto y Verónica Sarriá-Quiroga

se simboliza la justa rebelión contra el orden patriarcal fundada en una tradición de la desigualdad, del espíritu de la casta, de la vanidad e hipocresía. La temeridad de poner fin a este orden tiene repercusiones políticas (Alberto pagará su transgresión con la vida, Verónica será arrestada y torturada con crueldad), pero la principal forma de manifestación de la insumisión es la total liberación sexual. Soledad Sanabria, a su vez, es la encarnación de la joven generación idealista y creadora, para la cual la poesía y el compromiso político llegan a fusionar en las condiciones de una real desalienación y sobre el fondo de una concepción sobre la sexualidad por completo liberada de prejuicios. Esta llamada al redescubrimiento del cuerpo sexuado y a la superación de la hipocresía victoriana negadora de la libido se oye con frecuencia en la obra de Cortázar, especialmente después de su acercamiento a la militancia política, o sea después de la escritura de *Rayuela*. Varios contemporáneos hablaron de la transformación de Cortázar después de las manifestaciones del mayo del '68 en París, pero igual se puede invocar la impronta dejada por todo un ambiente sociointelectual en que se lee cada vez más a Herbert Marcuse y a Erich Fromm, así como se escucha con atención a Wilhelm Reich, quien habla de la liberación a través del orgasmo, creándose una así llamada corriente freudo-marxista que gana multitud de adeptos en Occidente. Consciente del fundamental cambio de la sociedad, Cortázar se retrató así en el prólogo a su libro de poemas *Pameos y meopas*: “Hombre entre las aguas del siglo he tenido el privilegio agridulce de asistir a la decadencia de una visión sobre el mundo y al nacimiento de otro completamente distinto” (PM, 10). Dando voz a ideas que tenían cada vez mayor acogida en una sociedad necesitada de liberación sexual, el escritor argentino señala en *El Libro de Manuel* la urgencia de liquidar “los ogros mentales” del inconsciente, ya que los precios que se deben pagar por mantenerlos ocultos son

demasiado altos: “el apelmazamiento de los ogros profundos, los verdaderos amos de la diurna armonía que tanta gente llamaba moralidad y que entonces, cualquier día, individualmente, era la neura y el diván del analista, y que también, cualquier día, colectivamente, era el fascismo y/o el racismo” (LM, 235).

La liberación sexual está vista también en la novela de Marcos como una condición del vivir a modo poético, a la que aspiran los tres adolescentes y los entrañables intelectuales Eliza y Toto. Los jóvenes, procedentes de medios distintos, pero unidos por el mismo afán de libertad, aspiran a construir un mundo cuyo eje es la poesía, vista sucesivamente como la expresión de las aspiraciones utópicas y del afán de encontrar la verdad existencial, a través no de una inmersión profunda en la circunstancia que les tocó vivir. La compenetración del autor y de sus personajes con las aspiraciones sociales que solo el arte sabe captar y encauzar favorece de hecho la aceptación y aprecio de todos los niveles de manifestación cultural, desde los dibujos animados, el cine hollywoodense, música pop de todo tipo, hasta las expresiones poéticas más depuradas de la “alta” cultura. El acopio de anécdotas de la época y las alusiones al estilo de vida hippy y post-hippy, así como tantos detalles que reconstruyen la atmósfera de los años ochenta, conceden a *El invierno de Gunter* el privilegio de inmortalizar un fragmento del pasado suramericano que revela una incuestionable sincronía, desde el punto de vista cultural, con las corrientes mayores del mundo “avanzado”, la cultura local designada como argentina (o sea, paraguay) completando y enriqueciendo con sus particularidades un acervo cultural común. Este tipo de cultura más permisiva y más desenfadada, que entre tanto, en el siglo XXI, conoció una drástica limitación por varios mecanismos político-financieros, es la misma que defiende Cortázar en sus obras. La denuncia cortazariana de la Gran Costumbre unida a su

lucidez acerca de las trampas que la inautenticidad tiende incluso en los medios que se autoproclamaban más revolucionarios resuenan en el homenaje que le aduce Verónica a su amiga asesinada por las fuerzas de un régimen cruel: “Soledad siempre se opuso a lo que llamó el *establishment* cultural, al mundillo de la “vida de artistas” [...] Muchas veces en la tarea diaria de compartir los ideales y la lucha, nos acusaba de caer, sin darnos cuenta, en las mismas cosas que atacábamos” (IG, 352).

Con respecto a la unión de la poesía, la liberación de prejuicios y, en caso de necesidad, la lucha armada contra un orden político injusto, no creemos desprovisto de interés mencionar las reflexiones de Cortázar despertadas por su visita en Nicaragua e incluidas en un libro menos conocido, Nicaragua tan violentamente dulce. Con respecto a la organización por Ernesto Cardenal a nivel nacional de unos talleres literarios, el escritor observa que gracias a la movilización de la entera sociedad, la poesía entra realmente a formar parte de la vida cotidiana y cumple así el sueño de los surrealistas que profetizaban con Issidore Ducasse que “la poesía será hecha por todos, no por uno solo”. La educación por la poesía de un pueblo cuya mayoría carecía de una educación básica parece representar un atajo, que Cortázar ve con buenos ojos en unos años de máximo optimismo cultural. En el texto que abre el libro dedicado a Nicaragua, el escritor argentino vuelve al tema del ‘hombre nuevo’ imaginado por la revolución cubana y critica la visión conformista sobre este ideal humano que está despojado de todas sus pulsiones negativas. Para llevar a cabo una revolución antropológica, dice, hay que erradicar muchos defectos sociales, pero al menos tres vicios fundamentales. Por un lado, es preciso desterrar el machismo imperante en Latinoamérica, problema que ya se había convertido en un tema de debate importante en los años setenta, gracias a la crítica feminista; por otro lado, hay que renunciar a la

homofobia, con alusión a la represión de los homosexuales en la Cuba revolucionaria; por fin, hay que admitir el sadismo como latencia fundamental del ser humano. “¿Vamos a postular al hombre nuevo como integralmente bueno? No, por supuesto, pero en cambio su novedad estará en todo lo que le dé el socialismo para que las tendencias sádicas se sublimen lo más posible” (N, 16). Una sociedad de artistas y poetas que desvíen sus pulsiones sádicas hacia las realizaciones artísticas representaría realmente una alternativa sumamente codiciable a la violencia efectiva del mundo. Conferir violencia a la dulzura, según reza el propio título Nicaragua tan violentamente dulce, comporta una promesa, de índole utópica sin duda, de eliminarla del trato humano y desviarla hacia la belleza y el bien. No creemos desacertado decir que es un tipo parecido de utopía a la que aspiran los jóvenes héroes simbolizados por la poeta revolucionaria Soledad, sobre la cual su amiga Verónica dice: “llegado el momento, hubiese estado, codo a codo con lo demás, esgrimiendo la palabra o el fusil por la libertad del hombre” (IG, 352).

La obra cortazariana espoleó al poeta Juan Manuel Marcos para que construyera una novela que, como *Rayuela*, estuviera construida como un poema y por lo tanto no buscara la “coherencia” en el sentido de “asimilación al espacio y al tiempo, ordenación a gusto del lector hembra” (léase lector pasivo) sino la “comprensión ubicua y total de su razón de ser” (R, 647). No obstante, en *El invierno de Gunter* está presente un filón meditativo sobre el destino nacional y continental que es menos acusado, si no inexistente, de la obra del gran argentino. Se trata de una interesante reflexión novelesca sobre la historia, que responde perfectamente a su teoría sobre el posboom, el cual, según Marcos, representa una agudización del conflicto entre la tradición y la innovación tanto a nivel de los códigos literarios como a nivel de la realidad en la que se inserta el hecho literario. Si la obra cortazariana es un hito

ineludible del Boom, la obra de Marcos pertenece a una fase ulterior, que, por la partícula post, señala a la vez la continuidad y la diferencia. Así, *El invierno de Gunter* capta las tensiones que crea la modernización brusca de una región del mundo de la cual las estructuras ancestrales todavía no han desaparecido por completo y donde las relaciones entre, por un lado, el sentimiento de la pertenencia a un pueblo, y por otro lado, las atracciones del cosmopolitismo y del universalismo, son extremadamente complejas. Hallada en un presente todavía atravesado por los desastres o las glorias del pasado, una sociedad como la de Corrientes (de hecho, Paraguay) no se puede dejar sorprender, considera Marcos, más que a través de un verbo metamórfico y metafórico, ya que la poesía tiene un poder infinitamente mayor que el relato realista de revelar las contradicciones de una América Latina que está en una relación paradójica, de identidad y oposición, con Occidente. Así se explica la presencia fascinante e inquietante, como de una sombra que ronda en las páginas de la novela, del general Francisco Solano López, que despierta en uno de los personajes esta meditación: “aquel jaguar barbudo, con un fuego tan triste en esa mirada que los daguerrotipos no habían logrado amarillear, había dejado una leyenda fascinante, de ángel y demonio, dulce y violento, católico y revolucionario, cosmopolita y salvaje, castizo y francófilo, misógino y sentimental, dionisiaco y apolíneo, esa 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 barbudos” (IG, 231). Verdaderamente, la historia de Paraguay, como la de América Latina, está llena de este tipo de figuras, a lo mejor monstruosas, a lo mejor sublimes, pero de ninguna forma capaces de admitir etiquetas simplistas. Gaspar Rodríguez de Francia, Carlos Antonio López, Francisco Solano

López son unos prototipos de estos seres ambiguos, grandiosos y temibles, pero sus sucesores, los dictadores del siglo XX y entre ellos Alfredo Stroessner, se reducen a unas figuras monstruosas de única cara, inevitablemente horrenda. Encontrando aquí el mismo tipo de inquietud que lleva a la creación de *Yo el Supremo* de Roa Bastos, *El invierno de Gunter* se lee con provecho como una novela histórica de tipo nuevo, a saber una novela que indaga el reverso de la “historia oficial” y medita acerca de los cursos alternos potenciales del pasado y del presente. Pero, como intentamos mostrar, para lograr este propósito, al autor le resulta ventajoso servirse de ciertas sugerencias cortazarianas, como la construcción a modo de collage y pastiche de un sinnúmero de fórmulas novelescas revertidas por el humor y la ironía. El fin de esta empresa consiste en distanciar y desestabilizar los puntos de vista demasiado claros, fundar el placer del texto en las rupturas inesperadas, o sea ofrecer al lector una novela que contribuya, como decía Cortázar a través de Morelli, a “mutarlo, a desplazarlo, a extrañarlo, a enajenarlo” (R, 608).

Hay una razón suplementaria por la cual es posible hablar de un diálogo entre Marcos y Cortázar, mientras que es imposible establecer, por más que sean los dos escritores de “nuevas novelas históricas”, una relación con Mario Vargas Llosa. Conforme a una teoría expuesta por Juan Manuel Marcos en un artículo dedicado a Roa Bastos, con respecto a la relación entre la literatura latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX y la realidad de este continente, se pueden distinguir dos posiciones fundamentales. Por una parte, para unos autores como Jorge Luis Borges, Carlos Fuentes o Mario Vargas Llosa, la realidad de América Latina es insalvable y toda posibilidad de cambio social se considera fracasada de antemano, de forma que estos autores prefieren refugiarse en un espacio estrictamente libresco y entregarse a unos sofisticados juegos lingüísticos y concep-

tuales. Por otra parte, unos autores como Augusto Roa Bastos o Manuel Puig, al desplegar un amplio abanico de procedimientos novelescos de la tradición cervantina (la heteroglosia, la carnavalización, la parodia, los juegos intertextuales, el reciclaje de la cultura popular, etc.), consiguen disipar la ilusión de un status quo fatal y de esta forma logran integrar la literatura en un profundo proceso de transformación del hombre moderno. El equivalente norteamericano de esta dicotomía, muestra Marcos en otro artículo, sería el que se da entre, por un lado, “el narcisismo barroco y autocomplaciente de Faulkner”, y, por otro lado, el compromiso moral de Hemingway, que, por su “lenguaje directo y realista [...] llega a restaurar el referente, el conflicto social y la espontaneidad del diálogo cotidiano, bosquejando así la posibilidad del cambio” (GM, 81). Si los autores de la primera categoría reciben el apelativo “minotauros” y los de la segunda categoría el de “cervantistas”, es evidente que, en calidad de escritor, Juan Manuel Marcos tiene una clara afinidad con los últimos. “Los minotauros no transtextualizan. Se apropian. Evaporan el pasado con una niebla de gases lacrimógenos que atraviesan con una escafandra de la Rive Gauche” (RB; 95). Cortázar, sin duda, no entra en la categoría de los “minotauros”, porque, si bien parece despreocuparse de la historia, capta como pocos los cambios históricos que ocurren en el presente más inmediato y llega así a dar, sobre todo en *Rayuela*, una radiografía de una etapa de transformación de la sociedad moderna que resiste a todas las críticas llenas de esnobismo que se le suelen hacer en la actualidad y sobre todo en Argentina. *El invierno de Gunter* lleva el sello de la obra cortazariana casi se podría decir de forma inevitable, debido al deslumbramiento que provocó *Rayuela* durante al menos dos décadas desde su aparición, pero además su influencia se manifestó de forma aún más significativa en un “cervantista” como Marcos, que tuvo en Cortázar un modelo

de osadía experimental, con efectos certeros sobre su propia labor creadora.

BIBLIOGRAFÍA

Abreviaciones

Juan Manuel Marcos:

IG: *El invierno de Gunter*, Edición crítica de Tracy K. Lewis, Servilibro, Asunción, Paraguay, 2013.

RB: *Roa Bastos, precursor del posboom*, 2da. Edición, Servilibro, 2017.

GM: *De García Márquez al posboom*, Madrid, Orígenes, 1986.

Julio Cortázar: FP: *La fascinación de las palabras* (con Omar Prego Gadea), Alfaguara, Buenos Aires, 1997.

LM: *Libro de Manuel*. Barcelona, Ediciones B, 1988. N: *Nicaragua tan violentamente dulce*, Buenos Aires, Muchnik Editores, 1984.

R: *Rayuela*. Edición de Andrés Amorós. Madrid: Cátedra, 1992.

PM: *Pameos y meopas*, Ed. Ocnos, Barcelona, 1971. VDOM: *La vuelta al día en ochenta mundos*, México,

Siglo XXI Editores, 1967, tomos I-II.

Hutcheon, Linda, *A Poetics of Postmodernism – History, Theory, Fiction*, New York & London, 1988.

McHale, Brian, *Postmodernist Fiction*, London & New York: Methuen, 1987.

Menton, Seymour, *La nueva novela histórica de América Latina, 1979-1992*, México, FCE, 1993.

Peiró Barco, José Vicente, “Juan Manuel Marcos: La novela del posboom”, in Juan Manuel Marcos, *El invierno de Gunter*, Criterio Ediciones, Asunción, Paraguay, 2012, p. 289-306.

Raymond, Michel, *La crise du roman. Des lendemains du Naturalism aux années vingt*, Paris, José Corti, 1966.

Rodríguez Marcos, Javier, “*Rayuela*, ¿cursi o clásico?”,

encuesta en *El País*, 28.06.2013. http://elpais.com/cultura/2013/06/27/actualidad/1372347080_506583.html.

Todorov, Tzvetan, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971.
Yurkievich, Saúl, *Julio Cortázar: mundos y modos*, Anaya & Mario Muchnik, 1994.