

# DISCURSO LITERARIO

*Número 7 (2018)*



REVISTA DE HUMANIDADES  
FACULTAD DE ESTUDIOS DE POSTGRADO  
UNIVERSIDAD DEL NORTE

## 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



© 2018 — 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, *Florenzia, 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*

Claudia José Fuentes Armandans, *Universidad del Norte*

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 Kudeyárova, *Academia de Ciencias de Rusia, Moscú*

Jaya Kundu, 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*  
 Prabhati 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*  
 Daiane Pereira Rodrigues, *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

|                                                                                                                                       |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| INFLUJOS NOVELÍSTICOS CORTAZARIANOS<br>EN EL INVIERNO DE GUNTER<br>Ilinca Ilian                                                       | 1   |
| LA JUSTICIA EN LA OBRA DE RAFAEL<br>BARRETT. UN ABORDAJE DESDE LA<br>HISTORIA CONCEPTUAL<br>Claudio José Fuentes Armadans             | 25  |
| POLIFONÍA DE LA HISTORIA Y LA<br>LITERATURA EN LA NOVELA DE JUAN<br>MANUEL MARCOS, EL INVIERNO DE<br>GUNTER<br>Nadezhda Kudeyárova    | 50  |
| LO PARANORMAL EN DOS NOVELAS<br>PARAGUAYAS, DE YULA RIQUELME DE<br>MOLINAS Y ESTER DE IZAGUIRRE<br>Betsy Partyka                      | 59  |
| “EN EL PARAGUAY, HASTA PARA AMAR HAY<br>QUE SER REVOLUCIONARIO” (RENÉ<br>DÁVALOS)<br>Nery Peña                                        | 69  |
| MODELO METODOLÓGICO DE<br>INVESTIGACIÓN SOBRE EL FENÓMENO DE<br>LA (IN)SEGURIDAD, APLICADO AL<br>PARAGUAY<br>Carlos Peris Castiglioni | 76  |
| EL VOCABULARIO ECONÓMICO Y SOCIAL<br>EN LA POESÍA AMOROSA DE JUAN MANUEL<br>MARCOS Y CARLOS BAZZANO<br>Krystyna Pisera                | 88  |
| UN POETA DRAMATURGO, Y UN<br>DRAMATURGO POETA<br>Lourdes Ríos González                                                                | 100 |
| MARIBEL BARRETO OU LA DÉNONCIATION<br>DE L'ORDRE MORAL<br>Alain Saint-Saëns                                                           | 107 |



# 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 antiteraria 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 agrisulce 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](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.

LA JUSTICIA EN LA OBRA DE  
RAFAEL BARRETT. UN ABORDAJE  
DESDE LA HISTORIA  
CONCEPTUAL

CLAUDIO JOSÉ FUENTES ARMADANS  
*Universidad del Norte*



“...el primer día de la Revolución el derecho hereditario será simplemente abolido, y junto a él serán abolidos también el Estado y el derecho jurídico, para que sobre las ruinas de todas esas iniquidades, saltando sobre todas las fronteras políticas y nacionales, pueda surgir un nuevo mundo internacional, el mundo del trabajo, la ciencia, la libertad y la igualdad, mundo organizado de abajo a arriba por la libre asociación de todas las agrupaciones de productores”.

Mijail Bakunin (D’Auria, 2007, p. 60)

“La ley moral no se ha hecho para los inferiores, sino para los iguales. El imperativo categórico es manjar de los dioses, solo para dioses. Y el burgués obra en consecuencia. Es lógico consigo mismo. Es lógico con la sociedad. Es lógico con la desigual estimación de los hombres. Y también es injusto. La Justicia implica necesariamente el reconocimiento de la igualdad. Quien quiera la Justicia, ha de querer necesariamente la igualdad”.

Ricardo Mella (Mella, 2007, pp. 248-249)

“En cuanto a la justicia... es una preocupación de los  
anarquistas”.

Rafael Barrett (Barrett, 2008, p. 112)

## I. INTRODUCCIÓN: LA BÚSQUEDA DE LA JUSTICIA

**L**a obra de Rafael Barrett (1876-1910) es de suma importancia en el Paraguay e incluso la región del Río de la Plata -aunque haya sido invisibilizada u omitida- así lo destacó en su momento del propio Augusto Roa Bastos -una de las plumas más importantes que la literatura nacional haya prodigado- reconoció en el anarquista español como el maestro de la literatura nacional que enseñó una realidad social dura y también inspiró un estilo de escritura. (Guevara, 2010, pp. 5-6) Al respecto de esto, Gustavo Guevara sostuvo: “Cuando Roa Bastos habla de la deuda de la literatura rioplatense con Barrett, ¿no debemos pensar a esta también en parte como una deuda de la cultura rioplatense con la cultura de Paraguay?”. (Guevara, 2010, p. 8)

Teniendo en cuenta su influencia en el espectro literario y cultural del Río de la Plata podemos sostener la afirmación anterior como real, agregando lo expresado por Osvaldo Bayer: “Rafael Barrett es un clásico. Un sabio que muere a los 34 años de edad y que ya lo había escrito todo. Los que lo han leído lo califican de genio, desde Borges hasta Benedetti”. (Bayer, 2010, p. 9) Mientras que Santiago Alba Rico sostuvo al respecto de la importante influencia barrettiana en el contexto rioplatense: “Reivindicado por Roa Bastos, explotado por Galeano, citado alguna vez por Benedetti, a pocos autores se les ha infligido mayor desproporción entre sus méritos y su fortuna”. (Alba Rico, 2008, p. 7)

Para los hermanos Mario y Carlos Castells, la presencia de Barrett perduró en el Paraguay no solo del maestro Augusto

Roa Bastos, sino que también en las músicas de José Asunción Flores, Agustín Pío Barrios, Herminio Giménez y Emiliano R. Fernández; y en las letras de León Cadogan, Julio Correa o Elvio Romero. (Castells-Castells, 2010, p. 25)

Por ello, es importante incluir en los estudios del pensamiento social paraguayo del siglo XX la posibilidad de influencia barrettiana en sus diversas aristas: por lo que nos hemos propuesto a recrear la historia conceptual de la justicia en el marco del pensamiento de este importante autor anarquista.

Este ensayo está constituido por el análisis conceptual de diversos textos de Barrett, y su objetivo es construir el concepto de justicia a partir de las técnicas historiográficas pertinentes a este tipo de estudios. Comprendemos que a pesar de que el universo escrito de Barrett está disperso más allá de la publicación de sus obras “Bajo el terror”, “Lo que son los yerbales” y “El dolor paraguayo”; son estas sus obras claves para entender su anarquismo y su cosmovisión en el Paraguay de posguerra. (Guevara, 2010, p. 6)

También aclaramos al lector dos ideas que pudieran surgir erróneamente de la lectura de este texto. El primero es metodológico, para construir una historia del concepto justicia desde la perspectiva barrettiana, hemos decidido hacerlo desde el abordaje anarquista profesada por el mismo objeto y sujeto de estudio: por lo que para el lector desprevenido se aclara, la concepción anarquista de justicia que es crítica del Estado y de los órganos de justicia; no es institucional.

La segunda aclaración conceptual es muy importante, el término Estado Liberal: nos referimos al Estado Liberal como el que surge en la posguerra de 1870 con la ocupación de las fuerzas militares aliadas -de Argentina y del Brasil- y la creación de la Constitución Nacional de carácter -valga la redundancia- liberal; y que termina en la posguerra del Chaco entre 1936 -Revolución Febrerista- y 1940 -Carta Política- que ponen

fin a dicho modelo de Estado. El Estado Autoritario -1936/40 a 1989/92- continuó con las mismas prácticas que potenciaron los problemas sociales y económicos de las clases más humildes.

Por lo tanto, no debe entender este texto como un tratado en contra del liberalismo sino como una interpretación del tema escogido según la visión anarquista que prodigó el pensamiento escrito de Rafael Barrett: a partir de este momento, el texto asume dicha postura anarquista en virtud de colocar al lector en una situación donde la interpretación conceptual de la justicia pueda hacerse desde el abordaje crítico mencionado.

El análisis de Barrett no estaba descontextualizado de las grandes luchas jurídicas que se dieron entre fines del siglo XIX y principios del siglo XX, y de las injusticias que estas contenían, como el célebre caso Dreyfus en Francia, detallado en el artículo “Jueces”. (Barrett, 2008, pp. 76-77)

Barrett buscó en sus textos desarmar las relaciones de poder que las instituciones a cargo del Estado ejercían sobre los obreros y campesinos en su detrimento, y a favor de una minoría de capitalistas. La justicia como institución a cargo del Estado no es justicia: “Si gobernar se redujera a cumplir leyes, ¿qué distinguiría a unos partidos de otros. El que se encarama al poder no está dispuesto a sacrificar su persona en el régimen abstracto de la justicia...” (Barrett, 2010-I, p. 109). Tal es el sentido de este ensayo, entender el concepto de justicia de en el contexto de la obra barrettiana.

## 2. DE LA CONCEPCIÓN CLÁSICA DE JUSTICIA A LA REVOLUCIONARIA: ABORDAJE TEÓRICO

Primeramente, tenemos que definir el campo de acción de este ensayo, y es el de la historia conceptual, rama de estudio de la ciencia histórica que a pesar de tener bastante anti-

güedad -ya los filósofos antiguos se han preocupado de las palabras y de sus significados- es recién en el siglo XX que adquiere una metodología historiográfica propia que lo distingue dentro del campo de las ciencias históricas.

Uno de los mayores teóricos de la historia conceptual fue el estudioso alemán Reinhart Koselleck, quien veía a los conceptos como productos dinámicos y en permanente estado de transformación, y que derivan de una realidad establecida que puede modificarse por distintas circunstancias históricas:

“Para la historia conceptual, la lengua es, por un lado, un indicador de la «realidad» previamente dada y, por otro lado, un factor de esa realidad. La historia conceptual no es «materialista» ni «idealista», se pregunta tanto por las experiencias y estados de cosas que se plasman en su concepto, como por cómo se comprenden estas experiencias y estados de cosas. En este sentido, la historia conceptual vincula la historia del lenguaje y la historia factual. Una de sus tareas consiste en el análisis de las convergencias, desplazamientos y discrepancias en la relación entre el concepto y el estado de cosas que surgen en el devenir histórico”. (Koselleck, 2012, p. 45)

Esta técnica de investigación de historia conceptual nos exige -por lo tanto- la constante cita de los textos de Rafael Barrett referidos a la cuestión jurídica, en búsqueda de la construcción de la mentalidad del autor mencionado en cuanto a su concepción de la justicia, objeto principal de este ensayo.

En nuestro caso de estudio, el concepto justicia, este deviene de la concepción clásica heredada por la tradición ilustrada del siglo XVIII -neutralidad, independencia, división y equilibrio de poderes, institucionalidad, etc.- y que se vio reforzada en el Paraguay de Posguerra de la Triple Alianza con la instauración del Estado Liberal -Constitución Nacional de 1870- y el influjo de las ideas positivistas -principalmente las

anglo-francesas spencerianas y comtianas- hegemónicas en todo el Río de la Plata de fines del siglo XIX.

Para la Real Academia Española, y su diccionario, el concepto de justicia puede ser interpretado en las siguientes variantes: “1. f. Principio moral que lleva a dar a cada uno lo que le corresponde o pertenece. 2. f. Derecho, razón, equidad. 3. f. Conjunto de todas las virtudes, por el que es bueno quien las tiene. 4. f. Aquello que debe hacerse según derecho o razón. Pido justicia. 5. f. Pena o castigo público. 6. f. Poder judicial...” (RAE, 2017) Todas de las cuales se ajustan a la concepción clásica de la justicia, y confunden el concepto con las instituciones supuestamente encargadas de llevarlas a cabo: el derecho, las leyes y el poder judicial.

Entonces, dentro de este ámbito histórico-liberal: ¿cuál sería el concepto clásico de justicia? La justicia es, dentro de los estudios conceptuales filosóficos: “La virtud o la ordenación moralmente correcta de las relaciones entre individuos y de su organización en instituciones sociales.” (Thiebaut, 2011, p. 68) Desde la misma concepción clásica, podría ser: “...justicia distributiva” o “...justicia correctiva y retributiva”. (Thiebaut, 2011, p. 68) La justicia sigue el patrón de Ulpiano, legado desde el Derecho Romano, de ser una voluntad que da a cada uno lo que corresponde.

Desde el anarquismo de Barrett se contestó esta premisa clásica del derecho romano, que fuera retomada por el liberalismo a partir de la Ilustración: “Dar a cada uno lo suyo. Sí, pero ¿cómo se sabe lo que hay que dar?”. (Barrett, 2008, p. 102)

En este esquema histórico del liberalismo, la justicia está conceptualizada en dos órdenes: primeramente, como un ideal deontológico, un deber ser; y en segundo término a las instituciones sociales ontológicas conformadas por las leyes y los hombres encargados de administrarlos dentro de un ámbito: el Estado y sus aparatos burocráticos.

La Constitución Nacional de 1870 -en la cual se fundaba el

Estado Liberal- consagraba derechos, garantías y obligaciones que antes no estaban contemplados en las normativas, tanto coloniales como en la primera etapa de vida independiente del Paraguay. Establecía un Poder Judicial, y que junto con el Poder Ejecutivo y el Legislativo, debían mantener un equilibrio entre los mismos. Es en esta etapa de posguerra que surge la Universidad Nacional en 1889 -previas experiencias de escuelas de derecho- y con ella la carrera de Derecho, como parte de la profesionalización de las ciencias jurídicas en el país.

Pero el nuevo Estado Liberal no significó una mayor justicia para los habitantes del Paraguay, sobre todo los más humildes. La posguerra se vio caracterizada por el régimen de economía de enclave, que se basaba en la producción y/o explotación agroforestal y ganadera para la exportación, utilizando grandes latifundios -las ventas de tierras públicas de 1883 y 1885- en donde los campesinos e indígenas -llamados “mensú”- eran empleados en un régimen laboral cruel y de semi-esclavitud conocido como “enganche por deuda”. (Rivarola, 2010)

Durante las ventas de tierras públicas que fueron iniciadas por el gobierno de Bernardino Caballero, unos catorce millones de hectáreas de los cuarenta millones y medio que constituían las tierras fiscales, pasaron en esos años a propiedad privada de unos ocho consorcios europeos, argentinos y brasileños; que tenían el poder económico durante esos años, sea el gobierno colorado o liberal.

Estos dueños de vida y hacienda en el Paraguay tenían nombre y eran: La Industrial Paraguaya 2.647.727 Hás.; Compañía Domingo Barthe1.875.00 Hás.; Mate Larangeira 800.000 Hás.; Carlos Casado del Alisal 5.625.000 Hás.; Liebig's Extract of Meat and Company 562.326 Hás.; Societé La Fonciére 502.500 Hás.; Sociedad Rural Belga- Sudamericana 300.000 Hás.; The Paraguay Land & Cattle Company 1.687.500

Hás.; (Rivarola, 2010, p. 71), y a estas grandes empresas hay que sumar los latifundios de grandes familias paraguayas.

La contestación a este régimen económico vino de la propia clase obrera en formación, Rafael Barrett no trajo el anarquismo al Paraguay, ya estaba presente en los años previos a su venida, pero sí fue uno de sus mayores teóricos y publicistas a nivel local y regional.

Dentro de la concepción del anarquismo, al cual Rafael Barrett suscribió, el orden liberal, y por ende el Estado, no pueden dar lugar a la justicia, sino que esta debe emanar de la solidaridad humana: “...el anarquismo no comparte ...la utilización del Estado como instrumento de intermediación en el camino hacia una sociedad justa y opta, en cambio, por la formación de órdenes colectivos de convivencia y por el apoyo mutuo como mejor organización de la producción”. (Molina, 2013, p. 10)

Entendiendo estos antecedentes históricos y teóricos, podemos entonces adentrarnos en la formulación crítica del concepto justicia que hiciera Rafael Barrett en su obra, con el objetivo de desarmar las instituciones aparentemente neutrales según la ideología dominante que buscaba convencer a la población de que eran las genuinas representantes de la justicia, mientras que en realidad operaba para defender los intereses económicos dominantes. Esta noción de ilusión institucionalista y estatal indignó a Barrett, como diría él mismo frente al sistema entonces vigente en todo el mundo: “Acostumbrado como estoy a los horrores de la democracia...” (Barrett, 2008, p. 35)

### 3. RAFAEL BARRETT Y SU CRÍTICA A LA JUSTICIA EN EL PARAGUAY DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

#### 3.1. LOS ÓRGANOS DE JUSTICIA

Las instituciones encargadas de velar por la justicia, los tribunales con sus cohortes de jueces, secretarios, fiscales, jurados y abogados forman parte de este mundo que reproduce injusticia de manos del Estado. Para Barrett “... el rigor de los tribunales se reserva preferentemente para los pobres, para los inofensivos”. (Barrett, 2008, p. 112)

Y quienes deben llevar la conducción de dichas instituciones jurídicas en el Paraguay -los doctores- son objeto de crítica y burla en el pensamiento barrettiano para quien “...el título uniforme de doctor les incorpora a la aristocracia del país”. Como si fuera un “...grado de nobleza democrática”. (Barrett, 2010-I, p. 31) Hasta el día de hoy, es costumbre en el ámbito jurídico que, aunque solo tenga un título universitario de abogado -un grado equiparable a cualquier licenciatura- que el susodicho se hace llamar “doctor”, y es recibido como tal en el foro.

Esta burla hacia los doctores se completó por el cuadro estremecedor de sarcasmo que se articula en el artículo “Un intelectual”, donde Rafael Barrett critica el “intelectualismo paraguayo” a la razón de un “doctor X” quien en el fondo y a pesar de haber “...publicado en vida tres folletos ...el segundo jurídico” (Barrett, 2010-I, p. 53) era un mero reproductor de injusticias sociales, al maltratar a su criada menor de edad bajo la violencia de una mano que en vez de proteger le da cachetadas con marca sangrienta. (Barrett, 2010-I, p. 55)

Y los doctores no eran el mayor interés de Barrett, por más que compartió con ellos amistad y todo tipo de tertulias culturales hasta que los días en que los deseos de poder de los

primeros, y el anarquismo que con justicia luchaba contra el poder por parte del segundo, los terminaría por separar. Incluso así, Barrett prefería la compañía de humildes, como es el caso de un veterano de guerra: “Me interesa más que muchos doctores”. (Barrett, 2010-1, p. 56)

Célebre fue el debate que sostuvo con su amigo el doctor Rodolfo Ritter sobre “La cuestión social” (Barrett, 2008, p. 127), donde se debatió sobre el marxismo y el anarquismo, no es que Barrett no admirase -como lo hacía- a sus contrincantes intelectuales en el Paraguay, sino que les interpelaba a que con sus energías mentales no tapen el sol de la triste realidad social paraguaya.

El distanciamiento con los doctores continuó profundizándose frente al conservadurismo de las ideas de estos y la muralla que Barrett dispuso con su pensamiento progresista. Tal es el caso del debate con el doctor Manuel Franco por la censura del Instituto Paraguayo a que continúen las conferencias obreras en su seno. Rafael Barrett le replica en el artículo “Conferencias populares y el doctor Franco”, donde pidió que respete la “Libertad de reunión y de palabra”. (Barrett, 2010-2, p. 81)

De todas las críticas a los doctores -la clase intelectual en el Paraguay- quizás la más cruda se reproduce en el artículo “No mintáis”, en donde Rafael Barrett acusó a sus pares intelectuales paraguayos de no interesarse por los padecimientos de sus compatriotas, y de engañar sobre sus paupérrimas condiciones sociales:

“No mintáis, graves doctores, hermanos míos. Coméis y vivís excelentemente, se os saluda en la calle con todo respeto, vuestras mujeres contemplan sobrecogidas vuestros diplomas de marco de oro. ...Hablad de vuestros honorarios, de vuestros expedientes... Hablad de vuestros pleitos... No habléis del pueblo. ...No mintáis de pueblos.” (Barrett, 2011, p. 116)

No es que los intelectuales paraguayos hubieran compren-

dido cabalmente el pensamiento anarquista desarrollado por Rafael Barrett, y aunque lo admiraron, también llegaron a pensar, que “...Barrett les parecía un exaltado, un hombre de visión distorsionada por la enfermedad” (Fernández, 2011, p. 39), echándole la culpa de su búsqueda libertaria y solidaria a la tuberculosis que le llevaría a la tumba; en vez de ver una transformación hacia el pensamiento anarquista de carácter profundo.

Pero la justicia -al servicio de los poderosos- no estaría completa sin una institución que dominó de forma grotesca

la vida jurídica desde la Constitución de 1870 hasta la Carta Política de 1940: los jurados que conformaban los juzgados.

En el Paraguay del Estado Liberal, uno esperaría que los jurados estén compuestos por los pares, y sin embargo Barrett deja bien en claro la naturaleza de esta institución: “Un juez normalmente venal, que conozca su oficio, no es tan peligroso como un juzgado todopoderoso y pasmado, sin lugar ni meollo para enterarse de un expediente y a la merced de la chabacana oratoria del papagayo defensor”. (Barrett, 2010-I, pp. 55-56)

La crítica al sistema de jurados en el Paraguay por parte de Barrett era debido justamente a lo injusta de su naturaleza: originariamente concebido como un sistema democrático de pares, donde el procesado era juzgado por iguales; termina degenerando en una máquina de cometer injusticias contra “los pecadores humildes”, y habiendo llegado a sostener incluso que: “La democracia de los tribunales ha creado la aristocracia del crimen”. (Barrett, 2010-I, p. 56)

¿Cómo funcionaban los jurados y los jueces que componían esta “aristocracia del crimen” descripta por Barrett? Para Barrett, los jueces eran más agentes privados de las grandes empresas latifundistas que se aprovecharon de las ventas de las tierras públicas, y cuyo trabajo era asegurar que el sistema

de servidumbre “mensú” continúe en beneficio de los más ricos y perjuicio y condena de los más pobres:

“...la Constitución se detenía en el río Jeju. ...un peón ...encontraría un juez comprado por la Industrial, la Matte o los latifundistas del alto Paraná. Las autoridades locales se compran mensualmente mediante un sobresueldo, según me ratifica el señor contador de la Industrial Paraguaya. El juez y el jefe comen, pues, en ese plato”.(Barrett, 2010-I, p. 112)

A esto le agregó que encima que eran comprados, los jueces escasean en los territorios donde se ejercen las prácticas ilegales de enganche de trabajadores por deuda: “En las 5.000 leguas del alto Paraná no hay más que un juez comprado por la Industrial...” (Barrett, 2010-I, p. 112)

Las selvas del Paraguay -hoy taladas e inexistentes prácticamente- en donde los semi-esclavos de los yerbales arrastraban el peso de la yerba mate sobre sus espaldas, se convirtieron en el Paraguay en enormes cárceles donde no había escapatoria posible para los pobres condenados a la ignominia de los trabajos en condiciones infrahumanas.

### 3.2. EL CASTIGO ES INJUSTO

Para Barrett, el trabajo dentro del sistema capitalista era un castigo impuesto por quienes detentan el control de la economía a la población trabajadora. ¿Y quiénes eran el objeto de la justicia capitalista al entender de Barrett? La respuesta estaba en “...los pobres, porque el único delito social está en la miseria. La miseria se castiga con trabajos forzados”. (Barrett, 2008, p. 54)

El castigo penitenciario cumplía un rol social muy importante de establecer los límites de lo socialmente esperado: el criminal debía estar en la cárcel, y el obrero en la fábrica o en las minas de yerba mate. Ambos eran

dispositivos de encierro de lo anómico y de lo normal:

pero todos alienados, al fin y al cabo: “...los normales, los trabajadores hambrientos y discutidores son el enemigo.” (Barrett, 2008, p. 66) Observó desde su perspectiva crítica a su tiempo que:

“...el criminal procesado y enjaulado nos tranquiliza. No solo deben estarle agradecidos jueces, oficiales y numeroso personal que le manipulan, sino el mismo Estado. ¿Quién mejor que el buen presidiario cumpla la ley? Es la ley hecha carne, hecha ejemplo. Es el verdadero súbdito, el ciudadano ideal. Es la garantía y la glorificación del Estado. Es su fiel colaborador”. (Barrett, 2008, p. 66)

El sistema penitenciario era una locura engendrada desde el poder mismo, y era una locura que, aunque tiene un cariz de ordenamiento racional, es inhumana y ajena a la solidaridad. Barrett tenía una opinión bien formada sobre el rol inhumano de los carceleros: “...que sufran también otros infelices: los carceleros”. (Barrett, 2008, p. 98)

Las condiciones sociales del siglo XIX -e incluso de los siglos previos- sumadas al pensamiento racionalista llevaron a que se constituyeran en aquellos tiempos las instituciones históricas y disciplinarias del gran encierro. No era solo la cárcel la gran institución panóptica, sino que también la escuela, la fábrica, el asilo, la clínica y sobre todo el manicomio son las instituciones que buscan modelar y corregir a sus integrantes. El historiador Josep Fontana sostuvo que el encierro era un mecanismo para controlar sobre todo a las clases sociales “peligrosas”, o sea a los pobres. (Fontana, 1999, pp. 233-234)

El propio Barrett sufrió la cárcel en varias ocasiones, la primera en 1905 (Castells-Castells, 2010, p. 19) y posteriormente volvió a sufrir el encierro luego de la revolución de 1908, a lo que él denominó sostuvo que el Paraguay estaba entonces “Bajo el terror” -este nombre, una analogía del terror, durante la Revolución Francesa, salvando las diferen-

cias, Albino Jara no era ningún Robespierre- y dejó sus “Tristezas de la lucha” como testimonio escrito de su experiencia de preso político, que pasó tanto de forma domiciliaria primeramente como en la cárcel posteriormente. (Barrett, 2010-2, pp. 86-87-88)

Barrett sostuvo siempre sobre sus encierros que, dentro de su infortunio, él era un privilegiado, ya que por amistades y por la ciudadanía inglesa que poseía -de origen paterno- no era tratado con la crueldad con que otros reos -simples y pobres paraguayos- eran tratados. Incluso su ciudadanía le permitió ser desterrado brevemente al Brasil -y posteriormente Uruguay- en vez de una posible muerte a manos de su jurado enemigo Albino Jara (Castells-Castells, 2010, p. 22) o de sicarios a las órdenes de las yerbateras con las cuales combatió con su pluma.

En el caso del manicomio, Barrett denunció las condiciones que hacen que la sociedad castigue a los locos y los separen de los cuerdos: “Se escapó un loco del manicomio. No se lo censuremos; un cuerdo en su lugar hubiera hecho lo mismo”. (Barrett, 2008, p. 104) El loco era altamente peligroso para la sociedad -o, mejor dicho, para el mantenimiento del orden social: el statu quo- y debía ser encerrado en el manicomio de la misma forma que el delincuente, porque: “Es un loco rebelde, que quizá no se satisface con romper las cadenas de la lógica, mientras que el rasgo característico de la cordura es someterse a la autoridad”. (Barrett, 2008, p. 104)

Sin embargo, estos textos previos corresponden a lo que Barrett observó de las condiciones del encierro mental al estilo europeo y moderno, porque en Paraguay ni siquiera el manicomio correspondía a las instituciones psiquiátricas de la modernidad, la situación era incluso “medieval”: “Los enfermos arrojados allí no tienen salvación. Podrían curarse en otro sitio muchos de ellos. Allí, en aquel infierno sin

nombre, su razón naufraga para siempre”. (Barrett, 2010-I, p. 60)

Por supuesto, la locura era resistencia a las leyes y a la autoridad. De un joven mensú -llamado Bernardo- que pudo resurgir del infierno de los yerbales del Paraná, diría Barrett: “Le llaman loco. Lleva la alegría y la libertad a todas partes”. (Barrett, 2010-I, p. 31)

Bernardo era un arriero libre, un prohombre del anarquismo que Barrett utilizó como una metáfora, un tipo ideal del deber ser: real, semi real o imaginario, su objetivo como parte de la narración era demostrar la ética del hombre libre más allá del Estado o de las empresas de economía de enclave. Incluso su locura era humanista y revolucionaria: acusado de abigeato -por robar un montado escapando de la furia de un estanciero injusto- llegó a estar bajo custodia policial donde finalmente está poco tiempo ya que logró hacerse “...amigo íntimo del jefe, del sargento, de los soldados...” con su “Alma de loco... alma de poeta”. (Barrett, 2010-I, p. 31)

### 3.3. LA LEY NO ES JUSTICIA

En el artículo “Nuestro programa”, escrito por Barrett e ideario de la publicación anarquista “Germinal” es donde sepultó el concepto de ley con la sencilla frase anarquista: “No aceptará lo legal, sino lo justo.” (Barrett, 2008, p. 68) Este proyecto de publicación lo llevó a cabo con el libertario argentino José Guillermo Bertotto. (Castells-Castells, 2010, p. 19)

¿Por qué lo legal no era lo justo? Porque lo legal estaba al servicio de los poderosos; así lo expuso Barrett, por ejemplo, en el caso de los reclutamientos militares forzosos, la ley solo sirve para domesticar al pobre: “¡La ley! ¡Valiente engañifa! Solamente los descalzos han de defender la patria. Los calzados la gozan”. (Barrett, 2008, p. 72) En el artículo “Los Jueces”, fue más explícito aún en la función de la ley en

cuanto a su rol de mantenimiento de las estructuras socioeconómicas dominantes de la minoría poderosa, frente a las grandes masas de empobrecidos que esperan una justicia legal que nunca será tal:

“Por definición, la ley se establece para conservar y robustecer las posiciones de la minoría dominante; así, en los tiempos presentes, en que el arma de la minoría es el dinero, el objeto principal de las leyes consiste en mantener inalterables la riqueza del rico y la pobreza del pobre. Llega el instante de que la idea de justicia nazca porque la ley, que favorece al poderoso, habría de parecer justa al poderoso, y al humilde, injusta. Sin embargo, nace la idea en sentido contrario: el poderoso encuentra la ley todavía estrecha a su deseo, ya que él mismo la dictó y es capaz de hacer otras nuevas, y el humilde se conformaría con que la ley se cumpliera como se dice y no como se hace”. (Barrett, 2007, p. 295)

En el mismo sentido que lo anteriormente expresado, de su pensamiento se desprendió un desprecio por la ley: el concepto que tenía Barrett de ella es que no es racional siquiera, sino simplemente un conjunto de dispositivos instrumentados para mantener el dominio de los poderosos por encima de las grandes mayorías empobrecidas bajo la excusa de mantener “el orden”, esto último es sinónimo de la ley: “¿Queréis orden? Cumplid la orden. Ciudadanos, ajustaos a la ley. No es buen juez el que la discute y mejora, sino el que la ejecuta”. (Barrett, 2008, p. 109)

Barrett cuestiona la asimilación de los criterios positivistas y cientificistas del siglo XIX a la cuestión legal: para él, las ciencias jurídicas no eran ciencias, sino que comprendían simples actos políticos que están acordes a los intereses económicos de los poderosos, representados en el Estado. Por lo que sostuvo: “¿Qué importa que los poderosos juzguen a los débiles según su capricho, o según la ley, que es el capricho de los poderosos de ayer? Hay una injusticia más profunda que

violar las leyes, y es cumplirlas a ciegas. Las leyes jurídicas usurpan su nombre”. (Barrett, 2008, p. 77)

El positivismo legal, esa filosofía decimonónica que establece que lo legal es sinónimo de la justicia -olvidándose que incluso la esclavitud fue legal, y no por ello menos injusta- fue uno de los puntos principales que es objeto de crítica por parte del literato anarquista de origen español, que ve en la noción expresada por dicha filosofía jurídica como una aberración de carácter religioso: “Enternece la humildad con que se confiesa que las leyes son injustas, a la vez que sagradas”. (Barrett, 2008, pp. 112-113)

Entonces la tipificación legal que sanciona las conductas consideradas delictuales era un ridículo en el sentir de Barrett, porque para él, el fruto principal del cual es objeto el delito era el realizado por el obrero o por el campesino y que era apropiado por el capitalista: “Robar el oro es un acto indiferente. Nosotros lo castigamos, lo llamamos delito. Esto es una monstruosidad, una locura. ...Los ladrones no te hurtaron nada, y nada te entregan los que te abonan tu salario.” (Barrett, 2008, p. 98)

Si la propiedad privada era un absurdo injusto, más injustas son aún las medidas legales tendientes a protegerla. Barrett demostró tener una actitud ética anarquista ante la propiedad, siendo agrimensor con estudios, renunció en su momento a diversos trabajos como el mencionado anteriormente, y otro en el ferrocarril: como anarquista, no quería ser cómplice de las injusticias y por ende no quería ser cómplice de la propiedad al medirla. (Castells- Castells, 2010, pp. 17-18)

En el Paraguay, la Constitución Nacional de 1870, la primera en declarar los derechos y libertades elementales era letra muerta, frente al poder inmenso de los poderosos. Barrett realizó su crítica sobre todo a las grandes empresas de economía de enclave, que por medio del trabajo “mensú”

tenía miles de obreros en condiciones de servidumbre, condición inconstitucional, dicho sea de paso: “Cada paraguayo, libre dentro de una hoja de papel constitucional, es hoy un miserable prisionero de un palmo de tierra”. (Barrett, 2010-I, p. 61)

Y es aquí donde Barrett insertó el cuestionamiento histórico al Estado Liberal que surgió con la posguerra de 1870, y refiriéndose a las generaciones de posteriores al cataclismo bélico, se refirió: “Nacieron a instituciones cuya letra es más libre, pero fueron menos libres ellas en su fuero interno... más incapaces de emanciparse por medio del esfuerzo individual”. (Barrett, 2010-I, p. 72) Esto se refleja incluso en los últimos eslabones de la cadena de la justicia paraguaya, donde la policía -o los matones de turno que practicaban dicho oficio- ejercía su labor con brutalidad a pesar de lo que disponía la ley: “La tortura ha desaparecido del código. Cosa diferente es que desaparezca de las costumbres”. (Barrett, 2010-I, p. 112)

Un caso donde Barrett ejemplificó la violación de todas las leyes -sobre todo de las garantías constitucionales- fue el de un paraguayo apellidado Benítez, quien, residiendo en Argentina, fue expulsado por la ley de residencia del vecino país, y llegado al Paraguay luego de veinte años, el gobierno local lo confina en Bahía Negra por su “peligrosidad”. Indignado, Barrett denunció la injusticia apelando al ridículo del sistema legal en la defensa de las garantías ciudadanas: “... tenemos jueces, pero no tenemos justicia. ...Tal vez creíste en la Constitución. ...Sería mucha petulancia exigir que se cumplan las leyes en el Paraguay, cuando jamás se cumplieron en lugar alguno de la tierra”. (Barrett, 2010-I, p. 114)

Por ello es por lo que, la propuesta anarquista barrettiana era antilegal y buscaba desde una postura crítica destruir todo vestigio de legalismo y de institucionalismo de la cultura política, y reemplazarlos por la auténtica solidaridad. En el

artículo “Mi anarquismo”, su propuesta crítica de lo legal fue radical:

“El anarquismo, tal como lo entiendo, se reduce al libre examen político. Hace falta curarnos del respeto a la ley. La ley no es respetable. Es el obstáculo a todo progreso real. Es una noción que es preciso abolir. Las leyes y las constituciones que por la violencia gobiernan a los pueblos son falsas”. (Barrett, 2008, pp. 114-115)

### 3.4. EL INFRACTOR NO ES INJUSTO

A los ojos de Barrett, el infractor, el delincuente o el criminal era -más allá de del incumplimiento de la ley- por una cuestión política y económica, un perseguido por el Estado. Llegó a observar incluso que los bandidos rurales cumplían un rol social como fue el caso del bandido andaluz “Vivillo” de quien sostuvo: “Desvalija al rico, socorre al necesitado; le adoran, y con razón. Por medio de él se cumple, aunque no del todo bien, la justicia. Restituye a medias, más al fin restituye”. (Barrett, 2008, p. 88)

Esta visión de Barrett sobre los bandidos justicieros no era aislada, ni antes de que él lo escribiera ni posteriormente. A lo largo de la historia y en diferentes ámbitos, los bandidos rurales han alcanzado la fama de “justicieros sociales”. Desde la leyenda de Robin Hood hasta los estudios realizados por el historiador británico Eric Hobsbawm (2011), y sus investigaciones sobre el rol del bandolerismo social.

El propio Paraguay contó con varios ejemplos a lo largo de su historia, de los cuales quizás destaquen la de los malevos Regino Vigo, Plácido Jara y José T. Cáceres, ya posteriores a Barrett. (Caballero Campos, 2013) Mientras que el Estado era la articulación del poder vertical desde

los ricos, el bandolerismo social era la reacción totalmente

opuesta: impuesta desde abajo al Estado y a quienes se aprovechan de él.

De hecho, Barrett no observó en el Paraguay tanto este tipo de bandoleros sociales o justicieros -aunque de hecho los hubo- e incluso lamentó que “Jamás leemos en los diarios uno de esos buenos homicidios que refrescan el alma; uno de esos casos en que la víctima se vuelve verdugo y el verdugo víctima”. (Barrett, 2010-I, p. 83) Es que él quería ver la justicia siendo ejercida desde abajo, la única justicia que en el anarquismo vale la pena defender a capa y espada.

### 3.5. LA JUSTICIA ES SOLIDARIDAD

Entonces, frente a la justicia que estaba al servicio de los poderosos, aquella diosa Astrea institucional de mármol blanco resplandeciente por fuera -pura fachada desde la estética anarquista- pero corroída hasta los cimientos por los intereses mezquinos, Barrett propuso otro tipo de derecho que no es el ideal clásico de Ulpiano, sino el económico basado en la idea de que el derecho debe nacer de la solidaridad:

“...la riqueza pertenece a quien la crea, solo el trabajo tiene derecho a ella, o a cualquier otra cosa. La tierra, que no ha sido fabricada por nadie, no es propiedad de nadie: la debe usufructuar quien la cultive... Esta evidencia: que el trabajador tiene derecho a todo lo que produce, tardará en hacerse, pero se hará. La idea matriz se convertirá en solidaridad...”. (Barrett, 2008, pp. 69-70)

Por ello es por lo que, Barrett no veía en esa justicia institucional, en el sistema jurídico y en los jueces y fiscales que la apuntalaban, un sistema fiable para llegar a la verdadera justicia. Ni siquiera cuando esta tenía la apariencia de haberse cumplido: “Si desconfiamos del juez que condena, seamos lógicos, y desconfiemos también del juez que rehabilita”. (Barrett, 2008, pp. 76-77)

Toda decisión jurídica, era finalmente una decisión política, y el anarquismo vela por la anti-política: por la destrucción del Estado y todas sus instituciones. Desde el anarquismo se sostenía que cuando ese momento llegue llegará la justicia: “Se reestablecerá la justicia, porque lo justo es que nos repartamos todos el sufrimiento y la debilidad de nuestra especie frente a lo desconocido. Se remediará la estúpida injusticia de haber hecho caer todos los sufrimientos sobre una sola clase de hombres”. (Barrett, 2010-I, p. 93)

Por ello, Barrett apeló a que no se tenga esperanza alguna de justicia en el sistema legal, al cual considera como un producto histórico de los sistemas de dominación: “Ilusionémonos con que nuestras leyes fueron justas ayer, y soportémoslas hoy, más recordemos que la moral es distinta según la época y el sitio, y que no cabe ilusión de que a justicia presente no sea la iniquidad futura”. (Barrett, 2008, p. 102)

Si el capitalismo fue a fines del siglo XIX la justicia de los burgueses que cortaban cabezas de monarcas feudales durante la Revolución Francesa, a comienzos del siglo XX era el yugo de los obreros y campesinos que eran sofocados bajo su peso insoportable y embrutecedor.

## CONCLUSIÓN: EL CONCEPTO DE JUSTICIA DE RAFAEL BARRETT

El concepto de justicia de Rafael Barrett era anarquista, revolucionario y solidario. Primeramente, era anarquista porque parte de la premisa histórica de que el Estado constituía un instrumento de opresión social, que busca dividir a los pueblos en vez de unirlos, por ello debía desaparecer junto con los órdenes económicos que lo sustentan en su provecho propio.

En segundo lugar, es revolucionario, porque la justicia no vendría sin violencia por parte del pueblo, sino que por el

medio revolucionario: “...las cosas no se mueven sin desalojar otras cosas, las ideas no se mueven sin desalojar otras ideas. La realidad no es apacible, no es suave, ni siquiera cortés; es violenta porque es necesaria”. (Barrett, 2008, p. 73) Y es necesario que sea así, no es posible la ruptura de los paradigmas que sostienen la injusticia sin la violencia revolucionaria. Barrett vio que la lucha social era el camino revolucionario en contra de las injusticias.

Toda la letra y todo el programa anarquista que estaba expresado en su discurso estuvieron al servicio del agente de la justicia: la indignación de las masas. Allí residía la esperanza de Rafael Barrett de construir una sociedad justa y solidaria. ¿Pero cómo podría la indignación ayudar en esta labor? Al igual que Karl Marx, creía que el sistema capitalista caería por la dualidad entre las contradicciones propias sumadas a la acumulación de la cólera de las clases oprimidas, lo que permitiría la abolición de las instituciones tal y cual eran conocidas. Este ejercicio revolucionario sería entonces una consecuencia de la propia historia que le daría a luz en medio de los tormentos del doloroso parto:

“Mientras tanto, no lloremos demasiado las injusticias que nos hieren; no nos lamentemos sin medida del brazo brutal que nos sacude, de la calumnia que nos envenena. Las injusticias extremas son útiles; ellas, sembradoras de cóleras sagradas, han despertado el genio, han revolucionado los pueblos y han fecundado la Historia”. (Barrett, 2008, p. 103)

Y finalmente, su concepto de justicia era solidario porque implicaba una nueva redefinición del trabajo más allá del control estatal funcional a la economía del tipo capitalista: una vez abolido el Estado y la propiedad privada por medio de la revolución y la lucha social, su pensamiento sostenía que llegaría el momento de compartir solidariamente entre trabajadores los productos de su sudor y esfuerzo.

Esta solidaridad anarquista pretendía abolir las diferen-

cias y hacer accesibles para todos los humanos en todo el orbe los recursos económicos y el conocimiento científico. Este pensamiento era posible en la mente de Barrett porque vivió en la era del optimismo en la modernidad de comienzos del siglo XX, y no en el pesimismo de Walter Benjamin con su *Ángelus Novus* que mira a la modernidad con un comprensible pesimismo décadas después.

Y Barrett era optimista en una tierra castigada, como lo era el Paraguay de la posguerra de 1870, a la que amaba junto con la gente que habitaba, donde formó su familia, familia que seguiría luchando las siguientes generaciones por un mundo mejor. El amor era el motor principal del espíritu revolucionario de Barrett.

Quizás, hoy en día no podamos desprendernos del Estado, y tampoco desafiar al sistema económico pretendiendo un cambio social revolucionario. Aun así, los aportes de Rafael Barrett en el campo de la teoría crítica son importantes para desmontar las instituciones aparentemente neutrales del Estado como la justicia, pero que en realidad operan como parte de la estructura de poder económico y social de una minoría privilegiada.

La herencia crítica barrettiana de su concepción de justicia, podemos concluir, es entonces la sospecha como un arma revolucionaria para denunciar las injusticias en un país donde abundan los abogados y las facultades de derecho, pero donde aún los más débiles claman por la verdadera justicia solidaria y horizontal: desde abajo.

## BIBLIOGRAFÍA

Alba Rico, Santiago (2008) *Rafael Barrett, la sombra en llamas*. En Barrett, Rafael A *partir de ahora el combate será libre*. Buenos Aires: Editorial Madreselva.

Barrett, Rafael (2007) *Los Jueces*. En D'Auria, Aníbal. *El*

anarquismo frente al derecho: Lecturas sobre Propiedad, Familia, Estado y Justicia. Buenos Aires: Libros de Anarres.

Barrett, Rafael (2008) A partir de ahora el combate será libre. Buenos Aires: Editorial Madreselva.

Barrett, Rafael (2010-1) El Dolor Paraguayo y lo que son los Yerbales. Buenos Aires: Capital Intelectual.

Barrett, Rafael (2010-2) Brevísimas antologías de Barrett sobre Paraguay. En Castells, Carlos y Castells, Mario. Rafael Barrett. El humanismo libertario en el Paraguay de la era liberal. Rosario: Centro de Estudios de América Latina Contemporánea (CEALC). Facultad de Humanidades y Artes. Universidad Nacional de Rosario.

Barrett, Rafael (2011) Textos de Rafael Barrett. Pequeña Antología. En Fernández, Miguel Ángel. Rafael Barrett. Escritor y Pensador Revolucionario. Asunción: El Lector.

Bayer, Osvaldo (2010) Barrett: valor y ternura. En Barrett, Rafael El Dolor Paraguayo y lo que son los Yerbales. Buenos Aires: Capital Intelectual.

Caballero Campos, Hérrib (2013) Bandidos y Sátiros: Dos Casos en Paraguay (1920-1930). En Revista Digital de la Escuela de Historia. Rosario: Universidad Nacional de Rosario (UNR). Año 5. No 9.

Castells, Carlos y Castells, Mario (2010) Rafael Barrett. El humanismo libertario en el Paraguay de la era liberal. Rosario: Centro de Estudios de América Latina Contemporánea (CEALC). Facultad de Humanidades y Artes. Universidad Nacional de Rosario.

Constitución Nacional del Paraguay de 1870 (1995) en Crocetti, Sandra Diccionario Político del Paraguay. Asunción: Promociones Culturales.

D'Auria, Aníbal (2007) Anarquismo y Derecho. Una aproximación a Bakunin. En D'Auria, Aníbal. El anarquismo frente al derecho: Lecturas sobre Propiedad, Familia, Estado y Justicia. Buenos Aires: Libros de Anarres.

Fernández, Miguel Ángel (2011) Rafael Barrett. Escritor y Pensador Revolucionario. Asunción: El Lector.

Fontana, Josep (1999) Introducción al estudio de la historia. Barcelona: Crítica.

Guevara, Gustavo (2010) A modo de Prólogo. El Premio Cervantes. El olvido del caballero andante. En Castells, Carlos y Castells, Mario. Rafael Barrett. El humanismo libertario en el Paraguay de la era liberal. Rosario: Centro de Estudios de América Latina Contemporánea (CEALC). Facultad de Humanidades y Artes. Universidad Nacional de Rosario.

Hobsbawm, Eric (2011) Bandidos. Barcelona: Crítica.

Koselleck, Reinhart (2012) Historias de conceptos. Estudios sobre semántica y pragmática del lenguaje político y social. Madrid: Trotta Editorial.

Mella, Ricardo (2007) De la Justicia. En D'Auria, Aníbal. El anarquismo frente al derecho: Lecturas sobre Propiedad, Familia, Estado y Justicia. Buenos Aires: Libros de Anarres.

Molina, Ignacio (2013) Conceptos Fundamentales de Ciencia Política. Madrid: Alianza Editorial. Cuarta Reimpresión.

Rivarola, Milda (2010) Obreros, Utopías & Revoluciones. La formación de las clases trabajadoras en el Paraguay liberal. 1870-1931. Segunda Edición. Asunción: Servilibro.

Taboada, Pablo Darío (2007) Anarquismo y Arte Popular en la Argentina. En D'Auria, Aníbal. El anarquismo frente al derecho: Lecturas sobre Propiedad, Familia, Estado y Justicia. Buenos Aires: Libros de Anarres.

Thiebaut, Carlos (2011) Conceptos Fundamentales de Filosofía. Madrid: Alianza Editorial. Segunda Reimpresión.

Web:

Diccionario de la Real Academia Española – RAE: <http://dle.rae.es> - Consultado en el mes de octubre de 2017.

POLIFONÍA DE LA HISTORIA Y LA  
LITERATURA EN LA NOVELA DE  
JUAN MANUEL MARCOS, *EL  
INVIERNO DE GUNTER*

NADEZHDA KUDEYÁROVA

*Instituto de América Latina*

*de la Academia de Ciencias de Rusia, Moscú*



**L**a literatura latinoamericana tiene sus admiradores en Rusia. La introducción del lector ruso con esta, en muchos aspectos exótica, parte del arte mundial de la creación de nuevos mundos virtuales con la ayuda de la magia de las letras, comenzó en la segunda mitad del siglo XX. Así sucedió que el círculo de escritores, bien conocido por el lector ruso en masa, no es tan amplio. Hay seis o siete nombres en esta lista. La primera introducción al realismo y la magia de la literatura latinoamericana comenzó con los trabajos de Jorge Amado y Gabriel García Márquez. La caída de la “cortina de hierro” que separaba a la URSS del resto del mundo dio al lector ruso la oportunidad de descubrir nuevos nombres de autores latinoamericanos.

En este contexto, se destaca la literatura paraguaya. El descubrimiento de su autóctona prosa y poesía fue obstaculizado no solo por la distancia geográfica que separa a los países. Una especie de muro impenetrable fue el régimen político de la dictadura de Alfredo Stroessner. Los intercambios culturales entre los dos pueblos, se vieron interrumpidos durante largos años. El cese de los contactos entre los estados cerró casi por completo la información sobre Paraguay. La

historia, los procesos sociales, el desarrollo de la literatura y las artes visuales, que ocurrían en este país latinoamericano, solo eran conocidos por un estrecho círculo de los científicos. Hasta hace poco, la única obra literaria, que podría descubrir el lector soviético y ruso era la clásica novela de la literatura paraguaya de Augusto Roa Bastos *Hijo de hombre*, traducido y publicado en la URSS en 1967.

Las realidades políticas impactaron no solamente la temática, la naturaleza del lenguaje y la posibilidad de creatividad de los escritores. La dictadura limitaba la posibilidad de conocer una obra literaria más allá de las fronteras del país. Por otro lado, la influencia política se extendió a los propios escritores, a quienes la sofocante atmósfera de control ideológico les privó del contacto con las tendencias literarias globales e impedía el movimiento en un mismo ritmo con el aliento general del proceso literario mundial. Los destinos de muchos escritores paraguayos de esa época tuvieron similares trayectorias. El exilio y el trabajo creador fuera de su tierra natal en gran medida unieron los destinos de diversas generaciones de literatos paraguayos. Como consecuencia, las más notables obras fueron escritas en el exilio.

Tal destino, por un lado, individual, y por otro, sincronizado con la trayectoria común de la vida de los intelectuales paraguayos que percibían críticamente los acontecimientos que tenían lugar en el país, se plasmó en las obras de Juan Manuel Marcos, uno de los brillantes representantes de la generación de la literatura paraguaya posboom – movimiento, engendrado por un poderosos impulso creativo de los años 70 del siglo XX. Su novela *El invierno de Gunter*, traducida a muchos idiomas, permitió abrir una nueva, anteriormente desconocida página de la prosa latinoamericana moderna. La novela *El invierno de Gunter* brindó la posibilidad al lector ruso de ver un mundo desconocido por él, sentir la atmósfera de la vida cotidiana de Paraguay. La realidad y la ficción, surgente

de las leyendas guaraníes, permitieron sentir el ritmo y el nervio de la oculta anteriormente época.

La diversidad de la búsqueda creativa y los instrumentos de la autoexpresión se manifestaron en las multifacéticas obras del autor. Como poeta y filósofo, científico y político, Juan Manuel Marcos fue autor de las recopilaciones poéticas *Poemas* (1970), *Poemas y canciones* (1987), *López* (1973), *Roa Bastos, precursor del posboom* (1983) y *De García Márquez al posboom* (1986). Estas recopilaciones poéticas y ensayos precedieron la aparición de la novela principal del autor – *El invierno de Gunter*. Formaron los cimientos de la nueva novela que apareció durante el periodo del cambio de las épocas históricas en la tierra natal del escritor.

La novela fue escrita en el periodo precedente al final del difícil, en gran medida trágico, periodo común de la historia de América Latina – el poder de las dictaduras militares. La posición del autor del rechazo de semejante forma autoritaria de gobierno es claramente discernible en el texto. Por su posición política Juan Manuel Marcos fue objeto de persecución política y se vio obligado a vivir en el exilio durante doce años. La novela fue publicada en el año 1987 en la capital de Paraguay, Asunción, durante la culminación de la dictadura de treinta y cinco años del general Alfredo Stroessner (1954-1989). La obra fue calurosamente recibida por los lectores, el libro recibió el Premio Libro del Año. Este hecho, sorprendente para un país autoritario, testimonia las expectativas de una ráfaga de nuevos vientos en la vida social del país. Es remarcable el hecho de que muy en breve, en el año 1989, cayó el régimen dictatorial y en el país comenzó la paulatina restauración de los institutos democráticos. El propio autor obtuvo la posibilidad de regresar a su tierra natal e insertarse en el proceso de las transformaciones democráticas.

En las páginas de la novela se reflejaron las técnicas, características para la literatura posboom: analogías históricas, la

referencia al método de la metamorfosis mágica, la búsqueda de nuevas formas de narrativa. La novela *El invierno de Gunter* se convirtió en un brillante ejemplo de la literatura latinoamericana moderna con su peculiar polifonía elementos de “realismo mágico”. En la obra, la voz del autor se entrelaza en paridad con las voces de sus personajes. A menudo los pronunciamientos de los actores principales son percibidos como autárquico manifiesto literario, que busca una independiente exteriorización fuera de los límites de la novela. Las poéticas líneas puestas en boca de las principales personajes. Cada una de ellas – Soledad y Eliza Gunter (Lynch) – se convirtió en portadora de un nombre “significativo”, ampliando su papel metafórico en la novela. A través de estas metafóricas figuras “significativas” el autor da cuenta al lector de sus recónditas reflexiones filosóficas sobre la vida.

La estructura polifónica de la novela permite al lector experimentar la conexión de la vida moderna con acontecimientos históricos y los personajes. La actividad profesional de los personajes de la novela les permite sumergirse en los mitos y leyendas de los indios, ejecutar el vuelo en las asociaciones de las líneas poéticas, creando de esta manera un tejido de la particular sensación del mundo (actitud), comprensible para aquellos incorporados a las tradiciones de la prosa española y latinoamericana. La multiplicidad de capas narrativas contribuye a la sumersión en una nueva realidad creada por los textos, “escritos” por los personajes de la novela. Una amplia gama de alusiones entreteje el relato en el lienzo de la literatura moderna.

La acción de la novela en la localización latinoamericana tiene lugar en la provincia argentina de Corrientes, ubicada en las tierras fronterizas con Paraguay. La línea, no solo geográficamente, sino también históricamente liga a ambos países, atraviesa tanto la cultura y tradiciones del pueblo indígena guaraní, que habita este espacio antes y después de la

conquista, como también atraviesa la historia del periodo de la lucha por la independencia. Por ejemplo, José de San Martín, héroe nacional de Argentina, uno de los líderes de la guerra de la independencia, era originario de esta provincia y hablaba el guaraní con fluidez.

El texto de la novela está entretejido de finos hilos que atan la realidad moderna de los personajes de la obra con los dramáticos acontecimientos de la historia del país, incluyendo el trágico periodo de la Guerra de la Triple Alianza (1864 – 1870), que impusieron una pesada huella en el desarrollo posterior. Hasta la actualidad, hay disputas sobre el papel de la persona del presidente de Paraguay Francisco Solano López (1826 – 1870) en la provocación de la guerra y la oposición a la unión de los tres vecinos países – Brasil, Argentina y Uruguay. Aunque en la etapa inicial de la guerra Paraguay tuvo algunas ventajas, las operaciones ofensivas no vertieron a éxitos estratégicos, el ejército paraguayo se puso a la defensiva. El heroísmo personal del mariscal no condujo a la victoria. La ocupación de Asunción en enero del año 1869 por las tropas de la Alianza provocó el inicio de la guerra de guerrillas. Bajo la presión de las tropas brasileñas el destacamento de Francisco Solano López se retiró al nordeste hacia las Cordilleras, y en marzo del año 1870 durante el ataque en la región de Cerro Corá el mariscal López pereció en batalla. Como resultado de esa guerra el país perdió una significativa parte del territorio y sufrió grandes bajas humanas. La influencia de aquellos distantes eventos parcialmente se manifiesta en el discurso sociopolítico contemporáneo.

Un lugar importante en el desarrollo del relato ocupa otra página de la historia paraguaya – el conflicto entre Paraguay y Bolivia sobre la pertenencia de la inhóspita árida sabana de Chaco, que se extiende al oeste del río Paraguay. La Guerra de Chaco (1932 – 1935) fue la más sangrienta en la historia latinoamericana del siglo XX. El conflicto, desatado por la posesión

de hipotéticas reservas petroleras, tomó la vida de más de 100 mil personas. La victoria de Paraguay le permitió preservar estas tierras dentro del territorio nacional, y el comandante en jefe de las tropas, el general José Félix Estigarribia, se convirtió en uno de los héroes de aquella sangrienta guerra. Todos estos eventos crean un particular lienzo del relato, creando la base para su paulatino desarrollo.

Una distintiva característica de la novela *El invierno de Gunter* fue la aparición de personajes femeninos como actores principales. En la novela se trazan detalladamente los caracteres de los personajes principales. Esto no es sorprendente. En la boca del personaje principal, Eliza Lynch Gunter, el autor puso las palabras sobre el papel de las mujeres en la historia del país. Ahí [en el Panteón Nacional] yacen “los padres de la patria”, pensó Eliza, ¡todos hombres en un país (la Confederación, el Paraguay, la Banda Oriental) reconstruido más bien por sus madres! ¿Dónde están los huesos de las residentes?

Parece significativo que las principales preguntas existenciales Juan Manuel Marcos las expresa en las páginas de la novela con la ayuda de los personajes- mujeres. El desarrollo de la novela se construye alrededor de la interacción directa e indirecta de los caracteres femeninos. El destino de los protagonistas está entrelazado con los acontecimientos reales de la historia de Paraguay, originalmente separados por el tiempo y la distancia. El nombre de una de los personajes principales de la novela – Eliza Lynch Gunter es una referencia directa a la figura histórica de la compañera de vida del presidente de Paraguay Francisco Solano López. El destino de Eliza Lynch, compañera de López, quien por razones obvias no fue su esposa oficial, por sí mismo es digno de semejante estudio. Originaria de Francia, ella le acompañó en una importante parte de su vida y dio a luz a siete hijos comunes. Diversos investigadores valoran diferentemente el grado de su

influencia en la política paraguaya de aquellos tiempos. Muchos la perciben como amplificador de las intenciones autoritarias del líder paraguayo, las cuales se convirtieron en una importante condición del nacimiento de la trágica para la historia Paraguaya Guerra de la Triple Alianza. Otros vieron en su destino un reflejo de la época. Con cualquier evaluación de la personalidad de Eliza Lynch en el desarrollo de la historia paraguaya, es imposible ignorar la fuerza absoluta de este personaje histórico. Esta contradictoria y brillante personalidad se convirtió en un importante elemento del desarrollo de la trama.

En el texto de la novela, el lector podrá encontrar aquello que le es más cercano e interesante: el entrelazamiento del lienzo histórico, la historia erotizada de la vida de los personajes, el juego de citas literarias y comprensión de los dilemas filosóficos de las víctimas y los límites del auto-sacrificio. La narrativa del libro, que comienza con las asociaciones con la obra cinematográfica de Bernardo Bertolucci, continúa con el áspero estilo de detectives y manifiesto político. Semejante poliestratificación es una característica distintiva de la prosa del autor.

Sin embargo, en el mundo real, la caída de la dictadura y el cambio de gobierno no pueden por sí solos resolver los problemas que enfrenta la sociedad. Las tareas de comprensión de la responsabilidad del gobierno, la conciencia de los sacrificios realizados por la gente común en el juego político, siguen siendo pertinentes. El concepto de honor personal y las consecuencias de las decisiones tomadas fueron unos de los contrapuntos de la novela. ¿Cómo encontrar las respuestas a estas preguntas? Como señaló el propio Juan Manuel Marcos, una particular importancia adquirió el desarrollo y la reforma de la educación, la cual permitirá formar una nueva posición cívica, basada en la comprensión de la importancia de los ideales de la tolerancia, la conservación del mundo que

los rodea y la ética personal. Esta tesis – el respeto a sí mismo y a las personas que lo rodean, es la base de la creatividad y las actividades sociales del escritor. Según él, la posición activa del intelectual no significa la membresía en partidos políticos, pero supone el apoyo de los movimientos sociales, que conducen a la mejora de las condiciones de desarrollo del arte y el mundo. Esta actitud se puede rastrear tanto en la vida como en las obras del autor.

El trabajo de Juan Manuel Marcos fue reconocido internacionalmente. Sus trabajos fueron galardonados repetidamente con premios internacionales en el campo de la literatura y el arte; Juan Manuel Marcos trabajó durante muchos años en universidades como la de California, en Los Ángeles (UCLA) y actualmente está activo en actividades educativas, encabezando la Universidad del Norte.

Como ya se ha mencionado, durante mucho tiempo la historia de Paraguay se mantuvo fuera de la atención del público ruso. Esto en gran medida fue determinado por motivos ideológicos de la segunda mitad del siglo XX. Sin embargo, en la Rusia moderna el interés hacia este país latinoamericano está aumentando gradualmente, los hechos previamente desconocidos de su asombrosa historia se convierten en objetos de estudio y debates públicos. La novela de Juan Manuel Marcos *El invierno de Gunter* hizo posible que el lector en la oleada de una apasionante trama se familiarizara con la historia de Paraguay, rozar con los pocos conocidos detalles del periodo precolombino de esta tierra – la cultura, modo de vida, peculiaridades de la religión de los indios guaraní, que habitan en el vasto territorio del valle de los ríos Paraguay y Paraná.

La publicación en ruso de la novela de Juan Manuel Marcos, que anticipó el cambio de las épocas en Paraguay, hizo posible rozar con el reconocido modelo de la prosa latinoamericana, ampliar el horizonte de la noción de la cultura y

la historia del país, así como sentir la pulsación de hilos que unen el presente con los acontecimientos y las personas de épocas pasadas. Después de todo, como escribió en su novela Juan Manuel Marcos, “qué raro que a este ejercicio tan realista, tan cercano a la realidad de la soledad humana, que es la novela, se le llame ficción, en inglés”.

El relato de la novela termina con las palabras “Eliza plantó un lapacho turquesa al pie de su tumba y se quedó a esperar a que le florecieran alas”.

Estas palabras se han convertido en un símbolo de la esperanza y de la resurrección de los sueños pasados, a la espera de su regreso y la adquisición de un nuevo aliento de la primavera.

LO PARANORMAL EN DOS  
NOVELAS PARAGUAYAS, DE YULA  
RIQUELME DE MOLINAS Y ESTER  
DE IZAGUIRRE

BETSY PARTYKA  
*Ohio University, Athens, Estados Unidos*



INTRODUCCIÓN

A finales del siglo XX, algunas autoras paraguayas empiezan a experimentar con la literatura de lo paranormal, un subgénero de la Fantasía cuyas raíces largas se extienden hasta tiempos remotos. Las escritoras usan este género como una forma de subversión para romper con los parámetros de la novela histórica y las establecidas reglas de la ficción. Lo paranormal crea espacios en que los seres humanos pueden luchar con temas de la mortalidad, la cólera, la locura y su frustración con el status quo sin tener que adherirse a la verosimilitud. La novela paranormal provee ‘mundos completamente nuevos con nuevas reglas’ en los cuales, no importa el desafío o el obstáculo, los seres humanos lo pueden superar con poderes y universos sobrenaturales y alternativos. En las obras estudiadas aquí, los protagonistas pasan por portales incomprensibles de tiempos paralelos y espacios incongruentes buscando llenar un vacío en su vida que no se puede lograr dentro de los confines de la tridimensionalidad en la cual viven.

En su introducción a la obra *Puerta* de Yula Riquelme de

Molinas (1994), Neida de Mendonça la describe como llena de ‘Escenarios y criaturas sobrenaturales, engendrados por alucinantes cavilaciones que transmutan sueños y realidades’. *Ayer no ha terminado todavía* (2001), de la recién fallecida Ester de Izaguirre, yuxtapone La Guerra Sucia de Argentina con la Revolución Francesa donde los ideales y los abusos se confunden en una circularidad de tiempo interminable. Como *Alicia en el país de las maravillas* (1865), los protagonistas por casualidad encuentran una arruga en el tiempo y abandonan lo familiar de su universo para explorar otros espacios y posibilidades. En *Puerta*, el conejo blanco es un adolescente efímero que sigue apresuradamente la protagonista por interminables pasillos, abriendo puertas prohibidas en una antigua mansión llena de secretos. En *Ayer no ha terminado todavía* la protagonista busca su alma gemela en un retrato pintado dos siglos atrás en un tiempo paralelo de estrés, injusticia y revolución. Sin saberlo estas mujeres están en búsqueda de respuestas a preguntas todavía no formuladas.

## DEFINICIONES BÁSICAS

Desde el comienzo del tiempo, la Fantasía ha jugado un rol prominente en el arte de contar cuentos, sea oral o escrito, no solo por su ingenuidad sino también por su función en cuanto a las necesidades de la sociedad. La Fantasía debe contrastarse con la realidad para entonces establecer un espacio intermedio para la literatura de lo paranormal que se queda entre los extremos de la realidad y lo irreal. Se entiende fácilmente lo que es la realidad; sin embargo, la Fantasía (con “F” mayúscula) goza de una miríada de definiciones que incluyen: lo surreal, lo sobrenatural, todo lo que es imposible, los mitos y tradiciones antiguas, la existencia de otros universos, lo metafísico, lo extraño, y mucho más. Según Kathryn Hume, la fantasía es ‘cualquier salida de un consenso de la realidad’.

Brian Attebery insiste en que 'Nada puede ser completamente fantástica o nadie la podría entender'. El cuento debe contener 'mímesis' o imitación de una vida que conoce el lector.

Para comprender lo paranormal, hay que compararlo con lo sobrenatural que incluye algunos fenómenos como la telepatía, la clarividencia y la precognición, dimensiones paralelas y universos alternativos, espectros y espíritus. Lo sobrenatural excluye el mundo que se entiende como normal o real, mientras lo paranormal incluye el mundo real y aspectos de lo sobrenatural. Según Nancy Traill, al establecer un espacio donde capacidades extraordinarias y quizás inexplicables pueden co-existir con lo normal, se entra en lo paranormal.

Este subgénero de la fantasía explora las preguntas y los miedos más básicos de la humanidad: si existe algo más allá de nuestro universo, si hay algo después de la muerte, si es posible transportarse o tele-portarse entre universos paralelos al pasado y al futuro. Famosos físicos como Einstein y escritores y psicólogos como Freud, Jung, Kant, Kleist y Schopenhauer decían que sí, y pasaron décadas buscando pruebas: cifras cabales, portales a otras dimensiones, fórmulas sobre la teoría de la relatividad del tiempo y espacio, superhéroes con súper-poderes basados en atributos del ser humano todavía no suficientemente desarrollados. No se olviden de los poderes y resultados de las bombas de hidrógeno y la atómica que estrecharon los límites de la imaginación y de lo posible. Según Spencer: lo paranormal 'has long appealed to the modern mind as a possible bridge between the worlds of scientific rationality and religion'. Creémoslo o no, lo paranormal nos rodea, desafía y agudiza nuestra mente, y, en la literatura, ofrece un espacio donde la imaginación pueda extenderse hacia lo infinito.

## LAS NOVELAS

Aunque de estilos y temas muy diferentes, las obras de Yula de Riquelme y Ester de Izaguirre abordan lo paranormal con rasgos comunes: el uso de incongruencias de tiempo y espacio, la transmutación física de los personajes, y la aceptación completa por parte de los protagonistas de su enajenación del mundo real. Los narradores de las historias, después de su ruptura con la vida normal (el pasaje por el portal), escogen entrar y salir de varios tiempos y espacios mientras aprenden a controlar los multi-universos e identificar su rol en cada uno de ellos. Estructuralmente, desde la primera página de cada obra, las fronteras entre una y otra realidad se borran. Dice la narradora de *Puerta*: ‘Sin vacilaciones me dirigí hacia una puerta interior. La abrí. Detrás encontré un ancho y misterioso pasillo que se prolongaba indefinidamente...’. En *Ayer no ha terminado todavía*, Natalia encuentra en su habitación un retrato del niño Delfín de Francia: ‘Al contemplarlo, era evidente que él también me percibía... la limpidez de sus ojos azules proyectaba en los míos su tristeza’.

Una de las diferencias estilísticas de las novelas es que en *Puerta*, de Riquelme, todo el texto se enfoca en explorar la yuxtaposición de la cuarta dimensión con una realidad común y aburrida, mientras que Izaguirre teje dos historias simultáneas en *Ayer no ha terminado todavía* que a la vez se mantienen distintas e interconectadas.

### PUERTA

En la primera escena de *Puerta*, la protagonista entra en una misteriosa antigua casa abandonada, sin saber lo que busca, y se encuentra absorta en una casa tomada por fantasmas de múltiples generaciones y ocupaciones, todos gozando de universos paralelos e independientes. La ambigua protago-

nista, aunque intimidada al principio, como Alicia en su mundo de maravillas, se adapta rápidamente al desafío de conocer este mundo de espectros, escaleras movedizas, silencio, y un niño déspota de una dimensión alternativa que ha encontrado el codiciado secreto de la inmortalidad y ahora sufre de la soledad.

Sin saberlo, la protagonista también puede penetrar múltiples dimensiones y es capaz de hacerse invisible, pero permanece inocente en que todavía no ha perfeccionado el control sobre sus súper-poderes. Al dejar atrás su mundo cotidiano cuando abrió el portal de la casa, ella siente una incontenible curiosidad para explorar la casa y aprender sus secretos. Se atreve a subir escaleras y abrir puertas, ignorando las señales del peligro. 'Así, peregrinando entre escaleras tortuosas que subían o bajaban en caprichoso revuelo, fui pasando de un cuarto a otro, todos ellos idénticos en la rara contraposición de objetos y personas'. Es arrogante e insistente, y no respeta los límites de esta nueva realidad hasta que abre una puerta que se da a la nada y casi se mata (como si pudiera matarse). Como Alicia en su mundo alternativo, ella debe desandar lo andado para volver al comienzo, pero encuentra todo cambiado. Lo físico de la mansión sufre alteraciones continuas, que, como dice Rosemary Jackson 'multiplica la incertidumbre, ninguna posición definitiva se toma, ningún significado definitivo se establece. Una seña puede significar cualquier cosa'.

Para la protagonista de *Puerta*, lo extraño de este lugar no le asusta, sino que le presenta un desafío que ella quiere enfrentar. Esta segunda realidad, últimamente abrazada por ella, resulta tener más estabilidad e identidad que la vida sórdida que lleva ella en su primera realidad. Al final de la obra, se descubre que ella es prostituta, una mujer/objeto solo apreciada por la voluptuosidad de su cuerpo y no por su intelecto. Una cualquiera. En el nuevo mundo paranormal,

encuentra sus raíces, su razón de ser, cuando descubre que ella puede pertenecer al mundo de la

inmortalidad (en vez de la inmoralidad) si aprende a leer la magia negra encontrada en unos antiguos manuscritos transcritos por monjes de otros tiempos en el perdido sótano de la mansión. 'Delicados manuscritos, libros que transcriben una vieja ciencia basada en los misterios del infinito'.

El dueño de la mansión es un niño maligno que trabajó toda su corta vida buscando una manera para entrar en lo 'infinito' que ahora guarda celosamente. Cuando la narradora entra en su dominio, él intenta controlarla y poseerla, prohibiendo que ella toque los manuscritos. Pero ella, más determinada y más astuta que él, reconoce que el verdadero valor de su ser se halla en las capacidades de su cerebro y no en la sexualidad de su cuerpo. Los monjes no existen en el presente del texto, puesto que el edificio se había quemado mucho antes; sin embargo, la protagonista, con su capacidad de entrar en la cuarta dimensión y visitar universos paralelos, penetra un portal hacia el pasado donde descubre 'las respuestas' que le abren otras puertas metafóricas.

Para ella, el estímulo intelectual y el deseo de conocer el mundo paranormal la empujan hacia la aceptación de la otredad, y al fin de la historia, el texto presenta lo contrario de lo esperado. El mundo enajenado y hostil, contra el cual pelea la protagonista, resulta no ser la confusión y lo recóndito de la casa de tantas puertas, sino la realidad horripilante del negocio del sexo que está practicando ella. Después de descubrir en los manuscritos que tiene ella el gen de la inmortalidad, sale de la casa una vez más y camina hacia el prostíbulo donde la madama la espera. Vuelve a su primera realidad con el afán de rechazarla, y escoge los retos de lo sobrenatural, lo infinito, su destino. Termina esta etapa de su vida y empieza una nueva con la simple pregunta irónica: '¿Cómo iría a ser mi epidermis después del tránsito?'. Según Barbara Gowdy,

autora de *Little Sisters: A Novel*, 'The body is just something we have to deal with, something in the way', es decir, de poca importancia.

### *AYER NO HA TERMINADO TODAVÍA*

Como la narradora de *Puerta*, Natalia, la protagonista de *Ayer no ha terminado todavía*, de Ester de Izaguirre, también sopor-taba un pasado triste e insatisfecho, no confiaba en su razón de ser en el presente, y sufría de la objetivación y desvalorización de su ser y de su cerebro por la sociedad.

Natalia, abandonada por su padre a una tierna edad, encuentra consuelo y compañía en los ojos azules del retrato del Delfín Louis Charles del siglo XVIII que colgaba en su habitación de niña. Mira los ojos del niño y siente una conexión espiritual con el enigma del retrato. Sin saberlo, al otro lado del marco también encuentra el Delfín su alma gemela en la niña tímida y callada del futuro.

Mientras ella crece y vive en el caos de la Guerra Sucia en Argentina a mediados del siglo XX, el Delfín sufre sus últimos días de vida torturado y degradado en la Torre de París durante la Revolución Francesa, casi 200 años atrás. El retrato sirve como un médium físico para conectar dos universos y dos historias paralelos. Los protagonistas fácilmente se proyectan, cuando lo creen necesario, hacia el futuro o el pasado sin dudar de su silencioso diálogo telepático. El Delfín sabe por cierto que una niña, que todavía no conoce, va a entrar en su mundo y salvarlo, mientras Natalia tenazmente sigue buscando su príncipe azul en los ojos celestes de varios novios. El Delfín, ansioso de que existan otras dimensiones, en su tiempo le pide a la pintora del retrato real: 'Os ruego que me pintéis de tal modo que pueda mirar al que me contemple: que podamos cruzar nuestras miradas'. Cuando la artista le asegura que sus ojos desde la pintura mirarán a todos, el

pequeño responde con mucha sagacidad, 'No quiero mirar a todos. Solo a una...Alguna niña lejana'.

Con estos ojos del retrato mirándola y asegurándole de su valor (aun después de que fue botado por su madre el retrato) Natalia encuentra una razón de vivir. Por la fuerza de su mente y los deseos de Natalia, el Delfín se desdobla espiritualmente y entra en el presente de Natalia por los ojos azules de sus novios que, después de las raras explicaciones de la protagonista, aceptan incuestionablemente que sus cuerpos solo le sirven temporalmente a ella como un receptáculo del espíritu del Delfín, su verdadero amor.

Cuando el primer novio de Natalia es secuestrado, torturado y matado por los militares de Perón, paralelamente el Delfín es arrestado, torturado y queda enfermo en las prisiones de Francia. Natalia muere metafóricamente porque cree que ha perdido a su Delfín, su salvador, su razón de vivir, y pasa el resto de su larga vida buscando una manera de llenar el vacío espiritual.

Izaguirre crea dos universos paralelos en que el tiempo progresa a velocidades distintas, despreocupándose de los límites de lo espacio-temporal. En el primer universo lineal, la vida de Natalia dura unos cincuenta años de frustración y búsqueda, mientras el del niño unos tres años de encarcelamiento y degradación, pero igual sufren los personajes dentro de realidades inadecuadas y restringidas. Silberstein cuestiona si el tiempo en el mundo de la Fantasía pasa con la misma velocidad que pasa en el mundo real. Según la Teoría de la Relatividad de la Simultaneidad de Albert Einstein, 'The distinction between past, present, and future is only an illusion'. Así, las incongruencias textuales se borran y los modales del tiempo se relajan, creando un espacio en que todo es posible.

Al final de *Ayer no ha terminado todavía*, se ve claramente la unión de lo sobrenatural con la realidad. Natalia, quien es

escritora, crea y vive en su imaginación hasta que su mayor fantasía se convierte en realidad cuando, por fin, después de años de búsqueda, encuentra el retrato original del Delfín, y sus ojos la llaman desde el cuadro. Ella se desmaya en la calle fuera del museo, pero se despierta al lado del Delfín. 'Natalia despertó de su sueño para sumirse en otro. Allí estaba Luis Carlos. Podía ver el ritmo del corazón... No era preciso hablar. Los envolvía a ambos la verdad y con la mirada descifraban claves de sus vidas anteriores'. El torturado Delfín y la desilusionada Natalia van al más allá juntos, a un nuevo universo imaginado por ellos en un espacio alterno donde nadie les juzga y el tiempo no presenta límites, creando un romance paranormal en el que cualquier dificultad pueda ser superada con los poderes extraordinarios de los protagonistas.

Cuando Natalia entra al cuadro, penetra varias esferas temporales rompiendo los límites de nuestro conocimiento de cómo funciona el tiempo. El texto de Ester de Izaguirre rechaza la crueldad de la realidad y abre otras posibilidades de felicidad después de la vida/muerte dentro de la eternidad, la misma que abre nuevas puertas para Yula Riquelme.

Mientras en *Puerta* la protagonista encuentra su libertad al descubrir su poder cerebral sobre lo efímero de su cuerpo físico, en *Ayer no ha terminado todavía* Natalia encuentra la suya cuando se une con el espíritu gemelo que siempre estaba en ella pero que no podía realizarse en el mundo que conocemos. En ambos casos el cerebro alcanzó un poder mucho más fuerte que el de cualquier mortal.

## CONCLUSIÓN

Estos textos reiteran las clásicas características de una obra de Fantasía que, según Jackson, 'niegan observar las unidades de tiempo, espacio y personaje, rechazan la cronología, la tridimensionalidad y las rígidas distinciones entre los objetos

animados y no animados'. Los personajes no cuestionan las posibilidades de cruzar fronteras geográficas y vivir en dimensiones alternativas, de comunicarse por telepatía o en silencio, de profetizar una vida/muerte juntos en un mítico cuadro.

La prostituta de *Puerta*, Natalia, y el Delfín de *Ayer no ha terminado todavía* imaginan o crean una mejor realidad, la cual les resulta más gratificante y cumple con sus deseos y necesidades. Lo logran luchando contra los límites impuestos por sus adversarios sociales; en el caso de *Puerta* el niño maligno y La Madama, y en *Ayer no ha terminado todavía* la familia y la política. Niegan conformarse a lo que la sociedad, la familia, los amigos, y las leyes esperan de ellos. Los personajes quieren seguir otra senda para obtener sus metas, pero les es imposible dentro de los confines del universo conocido. Así, usan el sexto sentido y la imaginación para encontrar otras realidades más adecuadas. En la cuarta dimensión varios pasados pueden co-existir y una miríada de posibilidades les esperan, sea antes o después de la mortalidad. Como dice Agosín, 'por medio de la literatura fantástica la mujer puede encontrar un espacio imaginario donde ella será totalmente libre'.

“EN EL PARAGUAY, HASTA PARA  
AMAR HAY QUE SER  
REVOLUCIONARIO” (RENÉ  
DÁVALOS)

UNA ESPERADA REESCRITURA POÉTICA DE JUAN  
MANUEL MARCOS

NERY PEÑA  
*Universidad del Norte*



Palabras en el lanzamiento de *La víspera encendida* de Juan Manuel Marcos en la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires, 13 de mayo de 2018.

**E**n nombre de las instituciones que represento, la Universidad del Norte y Radio Ñandutí, de Asunción, agradezco la invitación para participar en esta Noche Paraguaya de la 44° Feria Internacional del Libro de Buenos Aires.

Para mí es un honor estar presente en este encuentro cultural tan importante para la República Argentina y toda América Latina, y es también un placer compartir esta mesa con los colegas que me acompañan.

En esta ocasión, voy a presentar el libro *La víspera encendida* del escritor paraguayo Juan Manuel Marcos.

Con una obra traducida a más de 40 idiomas, Juan Manuel Marcos (nacido en Asunción, en 1950), es hoy el escritor más universal del Paraguay, y uno de los más profundamente renovadores de la literatura de América Latina . Perseguido, tortu-

rado y exiliado por su lucha por los derechos humanos, estudió en Madrid, Pittsburgh, Yale y Harvard, y enseñó en la Universidad de California, Los Ángeles, antes de renunciar a todos sus logros y privilegios en Estados Unidos, y regresar inmediatamente a su país al caer la dictadura en 1989. Desde entonces, se ha convertido en un imprescindible referente ético, literario y académico, sea como autor, Senador, Rector Universitario o vasto impulsor cultural, de una sociedad paraguaya que defiende contra el miedo y la degradación, sus sueños de libertad, honestidad, convivencia y belleza.

Marcos ha publicado libros de ensayo, narrativa y poesía en casi todo el mundo. Así también, su obra ha sido estudiada en ponencias, artículos, libros, antologías y tesis universitarias en los cinco continentes. Por ejemplo, aquí en Buenos Aires, la editorial Punto de Encuentro lanzará en el mes de julio un libro de una de las más destacadas hispanistas estadounidenses, Helene Weldt-Basson, sobre la novela de Marcos, *El invierno de Gunter*.

*El invierno de Gunter* (Premio Libro del Año 1987) ha sido elegida por un amplio consenso de especialistas convocado por el diario *Última hora* como la novela paraguaya más importante de las últimas cuatro décadas. En su técnica y estilo, como pionera del posboom latinoamericano, propone una incorporación definitiva de la polifonía de estirpe bajtiniana a la narrativa continental, mediante un electrizante y magistral caleidoscopio de imágenes, voces, ritmos, colores y alegorías, minuciosamente entretejidos en una conmovedora prosa poética. En su contenido, renueva el compromiso social del realismo mágico, donde fulguran el idealismo de la juventud atormentada por la violencia y la intolerancia, y el triunfo del amor de dos generaciones y dos mundos: el engañoso norte y el turbulento sur, por encima de las miserias humanas.

En el género de la poesía, Juan Manuel Marcos ha publi-

cado tres libros y unas 24 letras de canciones. Una obra breve, que, sin embargo, ha cambiado la poesía del Paraguay. A esos tres, deberemos añadir un volumen titulado *Poesía reunida* que está preparando el profesor estadounidense Tracy Lewis, en el que presenta y estudia los poemas de Marcos inéditos y dispersos en periódicos, revistas, antologías, letras de música popular y sinfónica, discos, videos, y hasta en programas de mano de espectáculos escénicos, incluyendo traducciones clásicas y modernas del inglés, y materiales rescatados del Archivo del Terror del Poder Judicial de la República del Paraguay.

El primero de esos tres poemarios se titula simplemente *Poemas*. Este librito, escrito cuando su autor tenía entre 19 y 20 años de edad, ganó el Premio René Dávalos de Poesía 1970, concedido por un jurado compuesto por Augusto Roa Bastos, Rubén Bareiro Saguier y José María Gómez Sanjurjo. Fue publicado por Ediciones Criterio, dirigida por Basilio Bogado Gondra, con la diagramación del artista brasileño Livio Abramo.

El tercer poemario, y el más extenso, *Poemas y canciones*, fue publicado por la editorial Alcándara, dirigida por Carlos Villagra Marsal, en 1987. Consiste en una colección de poemas y letras de música popular. Actualmente, este libro ha sido traducido al chino, guaraní, inglés, italiano, portugués, ruso y ucraniano.

Una cristalina descripción de este poemario se encuentra en el prólogo de su traducción al ucraniano, de reciente lanzamiento en Kiev, por el distinguido lingüista Ígor Protsenko: “Al leer cada poesía de *Poemas y canciones*, parece que no están enlazadas entre sí, parecen obras separadas, un caleidoscopio de fragmentos musicales independientes, que viven cada uno su propia vida. Y no es así. En realidad está todo unido, es lo que nos rodea y nos envuelve... está unido aunque parezca un mosaico de contrastes, colores, del blanco mortal de la nieve

hasta el esmeralda de la naturaleza, los ojos, el agua, los arroyos; sonidos del delicioso tronar de la voz y la música de la poesía hasta los gritos del amor; frío y calor; día y noche... – herramientas que usa Juan Manuel Marcos de su riquísimo caudal para influir emocionalmente en el lector. Dolor, alegría, sufrimiento, esperanza, desesperación y seguridad en el futuro al mismo tiempo – en eso consiste la vida del paraguayo de hoy”.

Publicado originalmente en Asunción en 1979, el segundo poemario de Juan Manjel Marcos, *La víspera encendida*, fue editado en Asunción por José Marcos Blázquez, padre del poeta. Un padre español publicaba, en la ciudad natal del autor, un libro escrito por un poeta que vivía entonces exiliado en Madrid, la ciudad natal de su padre. Relata de manera libre la hazaña del anciano coronel Eugenio Alejandrino Garay y sus soldados, que capturaron los valiosos pozos de agua de Yrendagüé después de una larga marcha por la selva, durante la Guerra del Chaco.

En esta segunda edición, de Criterio Ediciones, de Alejandro Gatti, el autor en homenaje a su padre, ha reescrito íntegramente el texto y ha introducido profundas modificaciones en su estructura.

Paraguay sigue siendo una gran nación, la que heredamos de Fernando de la Mora, Juana de Lara, Carlos Antonio López, las Residentas, José Asunción Flores, Eligio Ayala, Augusto Roa Bastos, Ismael Rolón, Elvio Romero y Maneco Galeano.

Juan Manuel Marcos, el autor paraguayo vivo más universal, el poeta, el escritor, el profesor, el estadista, pero sobre todo un apasionado por su patria, lucha día a día una de las mayores batallas, una batalla similar a la de Yrendagüé. Juan Manuel lucha por brindar al Paraguay educación, arte, cultura.

Juan Manuel es un ejemplo de lucha e idealismo. Desde muy joven comenzó a alzar su voz de protesta contra la dicta-

dura. ¡Cómo no hacerlo! Su madre, una maestra normal, descendiente de Hernandarias y el general Díaz. Su padre, un exiliado español, teniente coronel de Ingenieros del Ejército de la República Española, que luchó contra Franco y el fascismo.

Ideólogo principal del movimiento del Nuevo Cancionero Paraguayo, hermano del que en Argentina lideraba Mercedes Sosa, quien lo declaraba como su mejor amigo paraguayo, Marcos sabía que los jóvenes eran jóvenes pero no débiles. El dictador fue aprendiendo poco a poco que no iban a retroceder, y que la guerra sería larga. Lo comprobó en 1973, en un recital estudiantil en el teatro del Colegio Internacional. Un portavoz del gobierno había advertido a Juan Manuel y Maneco, a los que sin duda consideraba los intelectuales más peligrosos, que Stroessner estaba muy interesado ese año en el tratado de Itaipú y que no toleraría el menor atisbo de rebeldía contra el proyecto hidroeléctrico. Los amenazó literalmente de muerte. Juan Manuel y Maneco respondieron con la letra más virulenta y la música más turbulenta del nuevo cancionero, “El agua será nuestra”, que Maneco estrenó con su propia voz esa misma semana en el Internacional. El dictador los torturó pero no los mató. Sabía que hubiera hecho de ellos una bandera más peligrosa que todas las músicas juntas.

Juan Manuel Marcos estuvo primero en el centro de torturas denominado “Departamento de Investigaciones”, a cargo del asesino Pastor Coronel; luego sufrió cuatro meses de asilo en la Embajada de México, y finalmente un exilio de doce años en México, España y Estados Unidos. Marcos venció a la dictadura, luchando desde la cultura y el compromiso político contra el tirano.

Por su amor al Paraguay renunció a su brillante carrera académica en Estados Unidos, nunca alcanzada por otro paraguayo, renunció a su alta posición económica, renunció a sus honores y prestigio profesional, y regresó

a su querida tierra después del golpe del 2 y 3 de febrero. Desde entonces, su monumental aporte en los ámbitos literarios, educativos, culturales y parlamentarios ha dejado huellas imborrables y testimonios certeros de cómo ama a su país.

En esta obra que evoca la víspera de la batalla de Yrendagüe, el autor plasma esa noche mágica en que el periodista y ya anciano Coronel Eugenio Alejandrino Garay, mejor egresado de la Escuela Militar de Chile, y perfeccionado en Alemania, Francia e Inglaterra, se sienta exhausto en un tronco seco y enciende su último pedazo de cigarro.

La utópica misión de Garay consistía en infiltrar su División entre dos Divisiones enemigas sin que estas ni la aviación se dieran cuenta, recorrer 70 kilómetros a pie, a través de un desierto sin agua, en un monte enmarañado, sin abrir una picada, con una temperatura de más de 45 grados a la sombra y capturar los pozos del fortín Yrendagüe dejando sin agua a tres Divisiones bolivianas, en medio del desierto, y forzando la rendición total del enemigo. La locura fue lograda el 8 de diciembre de 1934, el día de Nuestra Señora de Caacupé.

Meditando sobre cómo alentar a los soldados, el viejo coronel de tez rojiza y ojos azules descubre que, aparte de las armas, le queda la palabra, una medicina para revivir el alma.

Injectando vida al estudiantado para conquistar el pozo de agua que sacie su sed de conocimiento, Juan Manuel Marcos ha creado una Universidad totalmente atípica, tan utópica como la hazaña de Garay. Por eso los egresados de la Universidad del Norte somos diferentes. En nuestro corazón fulguran los invencibles ideales, la cultura y los valores éticos que nos harán cambiar el Paraguay.

Sabemos, como dijo René Dávalos, que “en el Paraguay, hasta para amar hay que ser revolucionario”.

Sabemos, como dijo Juan Manuel Marcos: “El arte es necesario porque solo con la belleza podemos combatir la fealdad del mundo. Pero junto con el arte, es también necesario el

coraje para empuñarlo con eficacia. ¿De qué serviría la belleza en manos de gente pusilánime, de gente oportunista y vendida, de gente que ha perdido la dignidad y la vergüenza, de gente incapaz de sentir la pasión por la libertad y la resurrección del patriotismo?”.

Y sabemos, finalmente, que la utopía siempre vencerá.

# MODELO METODOLÓGICO DE INVESTIGACIÓN SOBRE EL FENÓMENO DE LA (IN)SEGURIDAD, APLICADO AL PARAGUAY

CARLOS PERIS CASTIGLIONI  
*Universidad Nacional de Asunción*



## INTRODUCCIÓN

Uno de los temas fundamentales, que generó mayor preocupación en los administradores de lo público, es la (in)seguridad ciudadana. Dicho tópico se ha vislumbrado como una de las máximas aspiraciones e inquietudes en los latinoamericanos y, a su vez, es el que mayores demandas ha concebido por parte de la población, para conseguir su satisfacción plena.

Históricamente, los principales análisis se centraron en voluminosos estudios, desde la perspectiva de las leyes; midiendo, únicamente, los índices delincuenciales. La delincuencia, por lo tanto, se ha vuelto el eje principal de la discusión, concibiéndola consecuentemente como una parte de la estructura normal de cualquier sociedad:

El delito no se encuentra en la mayoría de las sociedades sino en todas, aunque cambia en sus manifestaciones: lo normal es sencillamente que exista una delincuencia y que cada sociedad asuma, sin sobrepasarse, un cierto límite que no es imposible fijar. Más aún: constituye un factor de salud

pública, una parte integrante de toda sociedad sana; el delito es normal porque una sociedad sin él sería completamente imposible (Murrià y González)

Abordar la inseguridad desde la delincuencia no es un error de aproximación; el inconveniente, y en gran medida el limitante de tal enfoque, radicaría en el hecho de que se ha reducido al fenómeno a una simple línea causal donde una –y solo una– sería la manera adecuada de explicar algo tan complejo como es la (in)seguridad.

La delincuencia, incluso, es una realidad sociológica y, también gracias a Durkheim, se logró saber que los hechos sociales, como es la delincuencia, pueden ser estudiados empíricamente. Sin embargo, el medir no es una actividad menor; pues, porque para poder hacerlo, primero es necesario delimitar el objeto de indagación: ¿qué es aquello?, ¿cuáles son sus manifestaciones?, ¿qué dimensiones de análisis presenta? Explicar la (in)seguridad midiendo el delito, además de ser una actividad de obtusas características, trae consigo un enorme desafío de difícil solución: ¿qué es el delito en sí?

Saber exactamente qué es lo que se quiere analizar. En efecto, no está tan claro quién decide (y cómo se decide) el carácter delictivo de todas y cada una de nuestras relaciones sociales. En otras palabras, quién y cómo se decide en qué relaciones sociales ha habido una agresión que podríamos considerar delictiva. (Murrià y González)

En el presente artículo, expuesto en formato de línea de investigación, se propone plantear un modelo de examinación, con la mirada de las ciencias sociales, para con la (in)seguridad. Así, primeramente, se expone una discusión conceptual, y en segundo orden, se pone a consideración una metodología de análisis, considerando al hecho social mediante el conjunto de su complejidad, la inseguridad indagada a partir de sus principales aristas. Vale aclarar que lo presentado se constituiría como una de las tantas formas en la

que se podría indagar a lo expuesto. No es un afán de este trabajo imponer modelos o verdades dogmáticas a un suceso que constantemente se halla en debate, reformulación y construcción de sus elementos.

## LA COMPLEJIDAD DE LA (IN)SEGURIDAD

La inseguridad, y su binomio contrario: la seguridad, lentamente fueron consolidándose como uno de los temas principales a ser indagados por las ciencias sociales, fortaleciendo una visión no solo desde las leyes y el enfoque tradicional del derecho, sino mediante las estructuras que componen al fenómeno. Así, se cambió la mirada de indagación, centrando la atención no solo en los delincuentes, sino además, en las penas (sistema penitenciario) y en las instituciones que brindarían seguridad (mayormente la policíaca).

Los nuevos abordajes aludidos, consecuentemente, desencadenaron nuevos sub-tratados, por ejemplo: los procesos de desestatización (la privatización de la protección), la internacionalización del conflicto (guerra contra el terrorismo) y en los problemas surgidos por el narcotráfico en sus zonas de dominio (carteles de la droga en la frontera entre México y Estados Unidos). El problema, por lo tanto –y desde el enfoque foucaultiano– se ha erigido a partir del vigilar y castigar.

Lo anterior no es de extrañarse, pues la inseguridad, desde una primera aproximación, es una necesidad básica y fundamental del hombre; pues en definitiva, todo ser humano siempre ha buscado sentirse libre ante el miedo y el peligro. Ya a través de una perspectiva histórica, todas las sociedades modernas se han enfrentado a la inseguridad, así evocaron gran parte de sus recursos en combatirla, existiendo incluso pensadores de la política clásica –Thomas Hobbes por ejemplo–, que indicaron que la principal función de un

Estado es la de encontrar la paz y tranquilidad para sus ciudadanos.

Aquí, vale reflexionar que se debería ser bástate ingenuo en sostener que los actos delictivos nacieron con los tiempos modernos. Basta con recordar el Código de Hammurabi, en la Antigua Babilonia, que estableció la célebre consiga “ojo por ojo y diente por diente”, y posteriormente la Ley del Talión, en la antigua Judea, que dictaminaba penas similares a los delitos cometidos; ya en aquellas épocas, la temática delictual amenazaba a los individuos. (Vásquez)

De hecho, la inseguridad siempre ha formado parte, sin excepción alguna, del paisaje diario de toda sociedad y, son sus habitantes los que experimentaron la usanza de sentirse a “salvo o no”. Este punto de reflexión es clave, pues además de la propia jerarquía que tiene el hecho analizado, se incorpora su enorme complicación de tratamiento conceptual. Incluso, hay autores que asignaron subjetividad a dicha palabra: la seguridad es una impresión originada por la reacción de los hombres ante hechos de criminalidad (delictivos), y otros que hablan solo de lo tangible o cuantificable: los hechos de criminalidad medidos en número de asaltos, robo, secuestro, etc. (Acosta Gallo)

Otros autores (Peetz, Huhn y Oettler) sugirieron que la (in)seguridad ha sido una problemática de gran trascendencia en América Latina, debido a que “la gente señaló a la violencia como un tema prioritario en base a la influencia que ejercieron sobre estos los canales de comunicación”. Tal trabajo propuso que la inseguridad se examine en “construcciones de imaginarios sociales”, conformados por las percepciones de las personas mediante el impacto de los medios. En definitiva, el enfoque de las noticias define una idea real de lo que visualizan los habitantes respecto a esta clase de acontecimiento.

En la visión de Seghezze, para encarar correctamente la

inseguridad, hay que fijarse en todos los constructos sociales (o representaciones sociales) que hacen los diferentes actores que participan en ella. Uno, por lo tanto, debería primeramente encarar el hecho cuantificable: índices de violencia; y luego, contrastarlas con las narrativas locales de los actores políticos (los que crean las leyes y directrices) y del orden (los que las ejecutan). Se genera, por lo tanto, una arquitectura basada en los discursos de los participantes, teniendo la realidad completa de impresiones de cómo se abordó la (in)seguridad dentro de un país.

La misma autora lo expuso de la siguiente manera: “la inseguridad, casi exclusivamente, ha sido drama vinculado solo al delito, lo que invisibiliza a los responsables de combatirla, no existen en la literatura el tratamiento de la misma desde una construcción mediático-política” (Seghezzeo). Consiguientemente, el paradigma tradicional logró borrar las huellas de modo que el producto final (ese constructo llamado “realidad”) ha surgido ante los sentidos y el entendimiento como algo autoimpuesto, en su irrecusable mismidad: “inseguridad es tal cual es” (idem), obviando aspectos claves.

A lo que respecta al Paraguay, la mayoría de los abordajes sobre inseguridad se centraron en criticar el deficiente actuar de la Policía Nacional, apareciendo como la única causante de los problemas en la materia de este pequeño país sudamericano. De hecho, la última encuesta del “International Security Report” del año 2012, al medir la confiabilidad, el 83% afirmó que no se sentía protegido, demostrando que tal institución no posee legitimidad en la población, expresada en credibilidad y confianza.

Ahora bien, no es de extrañarse que la mayoría de las encuestas solo hayan tratado el factor credibilidad, pues la propia herramienta examinadora buscó demostrar las falencias institucionales bajo estos parámetros de medición. Ciertamente, en un segundo plano, los resultados sirvieron de

sustento para un sinfín de trabajos académicos que solo se limitaron a describir la situación en números, olvidando que aquellos, corresponden a una realidad más profunda y compleja que necesita ser descubierta, analizada y explicada.

Pero incluso, para revelar las falencias policíacas, bastaría solo con hacer una breve búsqueda en las crónicas periodísticas, donde se expondrá a agentes vinculados a sucesos turbios de todo tipo, que concluyentemente, son un claro síntoma de que la deficiencia policíaca es vivida a diario con desengaño y escepticismo.

En similar línea descriptiva, varios intelectuales nacionales consideraron la situación de la inseguridad mediante la coyuntura actual de la sociedad, una línea de abordaje más antropológica-cultural. Esta forma de observar afirmó que es difícil lograr protección efectiva, pues se estudia una institución con una fuerte tradición verticalista, que es fiel reflejo de una nación decadente, llena de vicios y malos comportamientos: “todas las instituciones en el Paraguay sufren el pensamiento que ‘existe la corrupción’, ya sea en árbitros de fútbol, en los empresarios, en los políticos, en la misma Iglesia, entonces ¿por qué la Policía Nacional sería la excepción?” (Fretes).

Que exista la desconfianza, corrupción o cualquier otro tipo de críticas hacia las fuerzas del orden, para el presente trabajo, corresponden más bien a una de las causas. Indudablemente, el problema de estudiar solo desde el ámbito de la Policía, es olvidar a los otros actores y sus correspondientes narrativas, que producen ese fenómeno llamado (in)seguridad en el Paraguay.

Finalmente, podría afirmarse que la (in)seguridad ciudadana se convirtió en un tópico con una tradición discursiva de serias limitaciones cognoscitivas. Prevalió un pensamiento técnico que creó una narrativa incompleta, centrándose solo

en el hecho delictivo o en las desviaciones de las fuerzas del orden.

## (IN)SEGURIDAD CIUDADANA, UN MODELO METODOLÓGICO PARA SU INVESTIGACIÓN

Principalmente, se plantea investigar sobre el fenómeno de (in)seguridad ciudadana, entendiéndola como una realidad fundada por un conjunto de narrativas de los principales actores que la tratan, entienden y combaten: sector gubernamental, Policía Nacional y medios de comunicación.

Se parte de la premisa fundamental de que la inseguridad es un elemento subjetivo que se ha constituido con base en intereses, impresiones y experiencias, donde lo seguro o inseguro en un actor, puede ser lo opuesto para el otro, creándose diferentes realidades (o imaginarios sociales) ante mismos hechos delictivos o de violencia.

El análisis, por lo tanto, debiera centrarse en cómo se ha compuesto el discurso de la (in)seguridad ciudadana. En el Paraguay, por ejemplo, una buena línea de tiempo quedaría desde el 2008 hasta el 2018, abarcando los primeros 10 años que compusieron el periodo postransición democrática (aquel que aconteció con la victoria de Fernando Lugo en abril de 2008, produciéndose la alternancia política por primera vez en su historia de manera pacífica y ordenada).

En definitiva, la perspectiva de investigación propuesta, intentará responder a una pregunta eje: desde las narrativas de lo político, mediático y policíaco; ¿cómo se ha erigido el fenómeno de la inseguridad ciudadana en el Paraguay postransición a la democracia? –Tomando al Paraguay como el caso de análisis–.

La orientación de la investigación se centraría en identificar y construir una línea genealógica de la historia reciente de los discursos predominantes según el sector estudiado,

cuestiones como: ¿qué fue lo que se temió?, ¿quiénes han sido los indicados responsables de la inseguridad?, ¿qué medidas se tomaron?, ¿cuáles fueron las principales preocupaciones?, ¿cómo se ha construido la figura del enemigo?, ¿qué tendencias mediáticas se impusieron?

La riqueza de lo planteado, por consiguiente, se establece en el enfoque, la construcción fenomenológica mediante los análisis discursivos, y en el periodo de tiempo fijado, pues no solo se tendrá una radiografía actual, con base en los actores presentes, sino del pasado; autoridades y personajes claves del ayer, creando una línea de tiempo sobre el desarrollo de la seguridad o inseguridad en el país.

Respecto a cuestiones metodológicas, un objetivo general adecuado se hallaría en: Identificar la construcción del fenómeno de la (in)seguridad ciudadana en el Paraguay a través de las narrativas locales de los siguientes sectores: gubernamental, policiaco y medios de comunicación, desde el año 2008 hasta el 2015.

El mismo que sería respondido cumpliendo los siguientes objetivos específicos:

- OE-1: Delinear un marco teórico que permita comprender e interpretar cuál es la relación entre seguridad, institución, espacio y discurso. (Objetivo de Transferencia)

- OE-2: Construir un mapa de la violencia y hechos delictivos que caracterizaron al Paraguay de los últimos años. (Objetivo Cognitivo)

- OE-3: Analizar las impresiones sobre el fenómeno según las causas, temores y principales explicaciones del problema por sector estudiado. (Objetivo Cognitivo)

- OE-4: Identificar y clasificar las primordiales líneas de acción a nivel político y policiaco en el combate contra la inseguridad. (Objetivo Cognitivo)

- OE-5: Establecer los temas de inseguridad de mayor

transcendencia o prioritarios en los medios de comunicación.  
(Objetivo Cognitivo)

•OE-6: Construir las categorías de narrativas que existen en el Paraguay desde la perspectiva de la (in) seguridad. (Objetivo de Transferencia)

•OE-7: Agrupar las narrativas halladas de (in)seguridad a los discursos generales comúnmente expresados en la literatura social y política paraguaya. (Objetivo de Transferencia)

Por último, por los objetivos cognitivos del trabajo, la metodología sería exclusivamente cualitativa, quedando configurada de la siguiente manera:

TABLA N° I: TABLA METODOLÓGICA DEL MODELO PROPUESTO DE estudio sobre la (in)seguridad

Objetivo Específico

Enfoque metodológico

Técnicas y herramientas de recolección de datos

Técnicas de análisis de datos

Construir un mapa de la violencia y hechos delictivos que caracterizaron al Paraguay de los últimos años

Cualitativo

Indagación bibliográfica (Recopilación de datos oficiales en fichas de trabajo: estadísticas de hechos delictivos del Ministerio Público y del Interior)

Análisis del contenido bibliográfico

Analizar las impresiones sobre el fenómeno según las causas, temores y principales explicaciones del problema por sector estudiado Cualitativo

Entrevista libre o dirigida

Análisis de las conversaciones

Identificar y clasificar las primordiales líneas de acción a nivel político y policiaco en el combate contra la inseguridad

Cualitativo

Entrevista libre o dirigida

Indagación bibliográfica (Recopilación de documentos oficiales en fichas de trabajo)

Análisis de las conversaciones

Análisis del contenido bibliográfico

Establecer los temas de inseguridad de mayor transcendencia o prioritarios en los medios de comunicación

Cualitativo

Indagación documental (recopilación de datos periodísticos) Análisis del contenido documental

(Elaboración propia)

## REFLEXIONES FINALES

El reto que se plantea es el de crear un instrumento de investigación para afrontar el análisis de la (in)seguridad ciudadana, incluyendo sus múltiples vertientes.

La dificultad se encuentra en que cada sistema de información ofrece buenas aproximaciones al fenómeno; sin embargo, ninguno de ellos se debe considerar la única fuente válida ni exhaustiva de estudio. Para ello es necesario diseñar instrumentos que permitan conocer hasta qué punto y cómo influyen las actuaciones de cada operador en el estado de la (in)seguridad ciudadana. Esta propuesta se configura en un buen ejemplo para el inicio de una investigación de tales características. En suma, debería explorarse la posibilidad de construir sistemas de indicadores que, partiendo de las distintas fuentes de información, permitan obtener una visión lo más exhaustiva posible sobre el conjunto de manifestaciones de la seguridad ciudadana.

## BIBLIOGRAFÍA

Acosta Gallo, Pablo. Derecho de la seguridad, responsabilidad policial y penitenciaria. Madrid: Editorial Tirant, 2015.

Cartagena, Catalina. «Marcos narrativos y emergentes contra-narrativos de la violencia en Colombia.» *Revista humanidades* 5.1 (2015): 1-30. 22 de febrero de 2016. <<https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/humanidades/article/view/19386/20077%3E.%20Fecha%20de%20acceso:%2022%20feb.%202016>>.

Galvani, Mariana. De armas tomar. Buenos Aires: Publicaciones CLACSO, 2014.

Gómez, Arturo. «Imaginario social y análisis semiótico: Una aproximación a la construcción narrativa de la realidad.» *Cuad. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales* (2001). 8 de febrero de 2016. <[http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1668-81042001000200012&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1668-81042001000200012&lng=es&nrm=iso)>.

Moriconi, Marcelo. «Desmitificar la violencia: crítica al discurso (técnico) de la seguridad ciudadana.» *Revista mexicana de sociología* (2011): 617-643. 8 de febrero de 2016. <[http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0188-25032011000400003&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-25032011000400003&lng=es&tlng=es)>.

Murrià, Marta y Carlos González. «La seguridad ciudadana: instrumentos de análisis.» Grupo de trabajo: sociología jurídica y criminología. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, s.f. <<http://www.fes-sociologia.com/files/congress/10/grupos-trabajo/ponencias/631.pdf>>.

Peetz, Peter, Sebastian Huhn y Anika Oettler. «Construyendo inseguridades: aproximaciones a la violencia en Centroamérica desde el análisis del discurso.» *GIGA Working Papers* 43 (2006): 5-38. <[http://repec.giga-hamburg.de/pdf/giga\\_o6\\_wp34\\_huhn-oettler-peetz.pdf](http://repec.giga-hamburg.de/pdf/giga_o6_wp34_huhn-oettler-peetz.pdf)>.

Ríos, Alina Lis. «Estudiar lo policial: Consideraciones

acerca del estudio de las fuerzas de seguridad y una apuesta.» *Sociológica* 29.81 (2014): 87-118. 23 de febrero de 2016. <<http://www.scielo.org.mx/pdf/soc/v29n81/v29n81a3.pdf>>.

Seghezzo, Gabriela. *La seguridad lo hacemos entre todos*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Sociales de la UBA, 2013.

Soler, Lorena. *Paraguay, la larga invención del golpe*. Buenos Aires: Imago Mundi - CEFIR, 2012.

Steenkamp, Phil. *An overall view of the Private Security*. Londres: Sage, 2002.

Vásquez, Claudio. *Aproximación sociológica al fenómeno de la seguridad ciudadana en Talca*. Santiago: Universidad de Chile - Facultad de Ciencias Sociales, 2005. 9 de febrero de 2016. <<http://www.repositorio.uchile.cl/handle/2250/106484>>.

Velázquez Ramírez, Adrián. «El “discurso de la seguridad” en México (2006-2010).» *Espiral* XIX.54 (2012): 77-108. 22 de febrero de 2016. <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=13824291003>>

EL VOCABULARIO ECONÓMICO Y  
SOCIAL EN LA POESÍA AMOROSA  
DE JUAN MANUEL MARCOS Y  
CARLOS BAZZANO

KRYSTYNA PISERA  
*Universidad del Norte*



**E**l lenguaje económico, político o social no es algo inusual en la poesía. Siempre estuvo presente. Los poetas con su poesía siempre han acompañado y reflejado lo que ocurre en la sociedad circundante, incluyendo dentro de su temario contenidos con amplio vocabulario que tenga que ver con lo social, lo político o lo económico: movimientos de masas, sacudidas en el orden establecido (las revoluciones), homenajes a grandes líderes, llamados a la lucha por alguna causa, protestas, etc.

Su uso puede responder a la búsqueda de una expresión adecuada a los cambios que sobrevienen en el mundo conocido cuando este evoluciona, a las nuevas corrientes del pensamiento, a las modas, etc.

Por ejemplo, la vanguardia poética de los principios del siglo XX (por lo menos una de sus vertientes) tomó el progreso técnico como modelo para la actividad artística. El rol de la poesía y del poeta fue determinado dentro del contexto de los cambios dinámicos de la civilización y se consideró como finalidad de los creadores la transformación del mundo, de la sociedad. Producción, máquinas, masas, fueron palabras que llegaron a ser metáforas poéticas.

Esta lírica, comprometida socialmente y políticamente “combativa”, deviene una reacción a los fenómenos más importantes en la vida de una comunidad, recoge las cuestiones fundamentales para una colectividad en un momento dado, defiende una idea, anima a la lucha. Pocas veces contiene enfoques exclusivamente personales, emociones individuales intimistas, casi siempre se refiere a los sentimientos colectivos y el destinatario es colectivo también.

Un ejemplo de la poesía comprometida y su lenguaje político-económico- social llevado al extremo fue el realismo socialista, cuando los contenidos (producción, construcción, modernización en el trabajo del campo, colectivización) y las exigencias formales fueron impuestas y obligatorias. Es una cuestión aparte que no tocaremos aquí. Estamos hablando de poetas que crean libremente de acuerdo a su propio compromiso con las ideas y con la poesía.

Para citar un ejemplo de nuestra área geográfica y temporal, veamos el poema de Pablo Neruda “United Fruit Co”. Ya en el título lleva un elemento de la esfera económica, al ser nombre de una compañía multinacional.

No es el único, puesto que aparecen también Coca-Cola Inc., Ford Motors, y otros. El objeto lírico es colectivo, somos los habitantes del continente sudamericano. Dice “nuestras” tierras, habla de los indios, de los muertos dormidos, héroes inquietos.

El tema, la explotación capitalista, también se refiere a un grupo social grande, a un fenómeno que involucra a multitudes, a Estados, que enfrenta mundos (el Norte con el Sur etc.).

Otro ejemplo podría ser el poema épico de Juan Manuel Marcos dedicado al máximo héroe paraguayo, titulado López II, donde dice “Desde aquí les cantamos. En nombre de la patria”. (...) “Somos del mismo grito. Un mismo sol nos vio nacer, ¡aquí! (...)” La mayoría de los pronombres y verbos están

en plural, son los héroes y el pueblo. El tema involucra a toda una nación.

Los poemas de compromiso hablan en plural hasta cuando hablan de amor. Se concibe el amor dentro del contexto de la militancia política, como cuando Mario Benedetti dice:

Tus manos son mi caricia,  
mis acordes cotidianos;  
te quiero porque tus manos  
trabajan por la justicia.  
Si te quiero es porque sos  
mi amor, mi cómplice, y todo.  
Y en la calle codo a codo  
somos mucho más que dos.  
(...)

Y por tu rostro sincero.  
Y tu paso vagabundo  
Y tu llanto por el mundo.  
Porque sos pueblo te quiero.  
Y porque amor no es aurora,  
ni cándida moraleja,  
y porque somos pareja  
que sabe que no está sola.

Siempre dentro del contexto social, siempre “somos más que dos” y “porque sos pueblo te quiero”. De manera muy bella lo expresa Cristina Peri Rossi en “Los trapezistas”:

habíamos descubierto un nuevo romanticismo (...)

La gran hemorragia del Ego de pronto sustituida por la vena siempre abierta de ustedes del nosotros de ellos. (...)

Hundido el pequeño dios del yo erigimos el gran templo del ustedes;

En conclusión, el lenguaje social, político y económico tiene su lugar en la poesía, pero su uso responde a ciertos delineamientos.

Sin embargo, hay poetas que evaden cualquier barrera y diversifican los contextos, como es el caso de Juan Manuel Marcos y Carlos Bazzano.

Escritor, poeta, ensayista, narrador, crítico, Juan Manuel Marcos nació en Asunción el 1 de junio de 1950. Hijo de una maestra paraguaya Amanda Álvarez y un exiliado republicano español José Marcos.

Licenciado en Filosofía por la UNA. Doctor en Filosofía por la Universidad Complutense de Madrid y doctor en Letras por la Universidad de Pittsburgh, Pennsylvania. Realizó sus estudios secundarios en el Colegio San José, de cuya Academia Literaria fue presidente en 1967. Cursó estudios posdoctorales en filosofía política y administración universitaria en la Universidades de Yale y Harvard. Ha sido profesor en las Universidades de Oklahoma y de California, Los Ángeles (UCLA), habiendo ascendido en varios concursos hasta alcanzar la titularidad y la inamovilidad de la cátedra, así como la residencia permanente, en los Estados Unidos.

Integrante del movimiento poético y de música popular llamado “Nuevo Cancionero”. Participó de las movilizaciones estudiantiles en contra de la dictadura. Sufrió persecución, prisión y exilio. Después de la caída de la dictadura de Stroessner no vaciló dejar atrás su posición acomodada en los EE. UU y volver a Paraguay. Fue diputado, senador, líder de bancada, y presidente de la Comisión de Educación y Cultura, y del Parlamento Cultural del Mercosur. Fundador de la Universidad del Norte en 1991. Su enorme obra literaria, laureada con distinciones nacionales y extranjeras (traducida a 40 idiomas) comprende varios volúmenes de ensayo, poesía y novela, ha sido publicada en América Latina, Europa y Asia.

*Lo único gratuito que nos queda*  
a Luis Villar

La inflación,  
ese vaso lleno de números, que te ulcera los sábados y el  
hígado te araña de mal vino,  
no puede ser que rompa tus recuerdos  
ni tus ganas de estar con ella un rato,  
vos sabés que eso no se arregla  
con una votación morada o rosa,  
ni una revolución que ya gatea  
ni una dictadura que se raya.  
Vos sabés que toda la poesía no sirve para nada,  
y continúa.  
No importa que estas cosas no se digan, lo que importa es  
el viento.

Acá la poesía no se vende  
y allá se autocensura.  
Lo que importa es el viento.  
De tarde en tarde, pucha, escupo sangre. Cuando empieza  
la noche nadie escucha, todos duermen en casa,  
la ventana asfixiada de cortinas grasosas se va a acostar  
temprano.

Mañana es otro día de trabajo.  
La tarjeta de crédito lo acecha,  
sus fauces sonrientes nos seducen con sus colmillos foto-  
génicos al 19%  
pero de pronto alguien escribe este poema  
y todo, quién diría, todo, todo,  
vase a la mierda  
excepto el poeta y su lector,  
con la ventana abierta,  
el culo al aire,  
sin crédito ni más tarjeta postal que el cielo,  
rojo como una sandía compartida.  
¿Por qué sobrevive la poesía?  
Quizá porque es lo único gratuito que nos queda.

Fácilmente, detectamos numerosos vocablos que pertenecen al ámbito económico/social: gratuito, inflación, números, votación, revolución, dictadura, tarjeta de crédito, 19%.

El poema es una reflexión sobre la poesía y el amor. Es intimista - el sujeto lírico nos habla usando el pronombre personal “tú”, creando así un vínculo cercano y nos habla con confianza, como en una conversación de amigos, de los sentimientos personales frente a una situación económica, es cierto, pero sin ánimo de convencernos a levantarnos en armas, ni a estar a favor de ninguna causa. Más bien, hace una confidencia sobre los sentimientos propios, personales. El pronombre en plural “nosotros” del título y la última línea (“que nos queda”) indica más bien una confianza y complicidad entre “tú” y “yo”.

A primera vista, detectamos una oposición de, por un lado, la economía y un conflicto social - inflación, revolución, dictadura, tarjeta de crédito- y del otro lado, el disfrute de vivir, el deleite de los sentidos – sentir el

viento, escribir o leer un poema, amar (“estar con ella un rato”) y mirar por la ventana el cielo “rojo como una sandía compartida”. El poeta con su arte logra transmitir este increíble contraste entre la imagen gris de la cotidianeidad y la imagen impactante de una sandía, que despierta nuestros sentidos, la vista, el olfato, el gusto, al imaginarnos deshaciéndose en nuestra boca esta fruta de exquisito tono carmesí, dulce, jugosa y refrescante.

Así mismo, identificamos la oposición entre el valor económico y la gratuidad. Sin embargo, si lo pensamos mejor, esta oposición entre el valor y la gratuidad no es tan evidente.

Si hablamos en términos económicos, algo es gratuito porque tiene poco valor, o porque la entrega gratuita nos trae algún beneficio y entonces su gratuidad es relativa; u, otra posibilidad: porque ese algo tiene un valor incalculable y entonces no se le puede poner precio.

Equilibrio y armonía, son dos vocablos usados (Alonso Navarro) en referencia a epicidad, lirismo y estética literaria de los poemas de J.M. Marcos. Creo que, en el caso de este poema, va más allá de lo estético.

Concentrarnos solamente en la sobrevivencia haría muy pobre nuestra vida. Espiritualmente y emocionalmente. En todo sentido. Entonces, es necesario que existan otras cosas que nos puedan dar la plenitud. Gratuitas porque invalorable, como la poesía, como el amor. Y me parece sumamente interesante esta propuesta poética que, a través del lenguaje, nos hace ver cómo se complementan los elementos contrarios, el valor monetario y la gratuidad, la prosa de la vida y el amor y la poesía, el cuerpo y el espíritu. De manera que la oposición no es excluyente, es solo cuestión de proporciones para mantener el equilibrio de nuestro universo, personal o general.

El poema presenta también otro aspecto notable referente al lenguaje: la importancia de la palabra poética, su función performativa.

Es una idea que se manifiesta a través de la poesía de J. M. Marcos – el poder, el peso de la palabra. Así, por ejemplo, en el poema *Aquí tenéis mi voz* de los “Cantos de esperanza” dice: “Aquí tenéis en pie mi voz contra el tirano / a favor de las uvas, /la inocencia y la vida. Esta palabra usual. / Usadla. / Empuñadla”. La palabra es un arma.

En los versos dedicados a la persona de Víctor Jara: tú cantarás/ y sabremos que es el día, la palabra es lo que lleva a la rebeldía.

La palabra hace y deshace. Dice el poeta: La tarjeta de crédito lo acecha, / sus fauces sonrientes nos seducen con sus colmillos / fotogénicos al 19% / pero de pronto alguien escribe este poema / y todo, quién diría, / todo, todo, / vase a la mierda / excepto el poeta y su lector, /...

Claramente, el lenguaje aquí tiene una función mágica.

Las palabras tienen el poder performativo: alguien escribe un poema y todo desaparece. La tarjeta de crédito, las cortinas grasosas, toda la economía, el dinero que, dicen, hace girar el mundo - todo, todo, / vase a la mierda-. Las palabras crean una nueva realidad. El poema es como esas fábulas donde, al usar determinadas palabras clave, podemos cambiar la realidad que se ha vuelto difícil, dolorosa, insoportable; como la fórmula “ábrete sésamo” abre el camino a la felicidad, el tesoro de Alí Babá (Doroszewski 23).

Entonces, que no nos sorprendamos de que la poesía sobreviva.

El autor del segundo poema es Carlos Bazzano, poeta y gestor cultural nacido en 1975. Ha participado en varios emprendimientos editoriales, tales como los de la revista El Yacaré, fue fundador del Centro Cultural Alternativo e Itinerante El Otro Espacio y del Colectivo de Artistas Golpe a Golpe. Actualmente coordina, con la escritora Camila Recalde, el Laboratorio de Creación Literaria. En el año 2014 publicó el poemario “Hasta ahí nomás/Descartes” en conjunto con el escritor Eulo García; en 2015 los poemarios “Q.E.B.D. (Que en bar descanse)” y “Escombros”; y en el 2016 el poemario “Ñasaindy”. En ese mismo año coordinó la edición de la antología digital “Sapukái - Homenaje a víctimas de la dictadura stronista (1954-1989)”. En el año 2008 recibió el primer premio del Concurso Nacional de Cuentos El Cabildo, y en el año 2015, el Primer Premio del Concurso de Cuentos Jorge Ritter.

En Paraguay se desenvuelve en los espacios alternativos, fuera de lo que él llama “elite” o “establishment literario”. Su obra ha sido incluida en varias antologías internacionales como “Variaciones de la Voz - Una Muestra de Poesía Latinoamericana Contemporánea”, Universidad El Salvador de Buenos Aires; “Chamote. Una amalgama de voces poéticas”, Editorial Punto de Encuentro de la misma capital argentina;

“Daqui e dali. Antología de poemas latino-americanos”, Editorial Ecos Latinos. San Paulo, Brasil, 2016; “Del caos a la intensidad (Vigencia del poema en prosa en Sudamérica)”, por la editorial peruana Hijos de la lluvia; y “Voces de América Latina”, Nueva York; así como “Voces poéticas de Latinoamérica”, Asunción, Paraguay, en 2016.

### LATIFUNDIO

Este corazón es un latifundio improductivo

Ocúpelo

Con violencia si es necesario

Cante a desalambrar

Y sonría

Mientras derriba sus límites imaginarios Cante aquí y sonría

Construya aquí un territorio liberado. Haga de este tiempo que late

Un tiempo revolucionario

No tenga miedo a este corazón agazapado. No lo olvide

No tiene títulos de propiedad

Y no merece ser esclavo

No lo olvide

Es un latifundio improductivo

Ocúpelo

En este caso es un poema de amor en el cual el sujeto lírico, una persona enamorada, se dirige a un(a) destinatario(a) con una declaración de amor y le ofrece su corazón de una manera muy particular. Se emplean términos como latifundio improductivo, desalambrar, territorio liberado, tiempo revolucionario, títulos de propiedad, ocupar, violencia, derribar, esclavo.

Es un lenguaje violento utilizado normalmente dentro del contexto de luchas sociales, ocupaciones de tierras, derrumbamiento de las alambradas de propiedades. Son situaciones que implican enfrentamientos, a veces víctimas,

y su legitimidad puede ser dudosa o, por lo menos, discutible.

La violencia se acentúa si consideramos que la expresión “a desalambrar” está tomada de una canción de Daniel Viglietti, un cantautor uruguayo cuya obra tiene un carácter radical de fuerte contenido social y de izquierda, con letras asociadas a las luchas populares en Uruguay y Latinoamérica, y que en los años 70 fue encarcelado y después exiliado de su país. Para más, esta canción fue interpretada y popularizada por Víctor Jara, un cantautor chileno quien por su militancia fue detenido, torturado y asesinado durante la dictadura de Pinochet.

Es muy interesante cómo Bazzano resignifica este vocabulario.

En primer lugar, el poema está dicho por un sujeto lírico y dirigido a un destinatario. Es una confesión de un sentimiento, algo privado, individual, al contrario de la letra de la canción de Viglietti, que tiene todas las características típicas de la poesía comprometida, “combativa”: se refiere y evidencia un problema colectivo, una lucha de un grupo social y cuando habla, se dirige a muchos: “Yo pregunto a los presentes/ si no se han puesto a pensar/que esta tierra es de nosotros...” (la negrita es mía).

El conflicto en el poema de Bazzano es entre dos, nada más. Dice el sujeto lírico que el corazón (entendido metafóricamente, por supuesto,) sin amor es una cosa inútil, que no cumple con su función, no le sirve a nadie. De manera que desalambrar y ocuparlo significaría devolverle a la plenitud de lo que debería ser. Sería un acto de amor. Se solicita, pide ser “desalambrado”. Entonces, esta acción, al ser requerida, en realidad deja de ser un acto de violencia, sería un acto amoroso, como ya se ha dicho.

En este nuevo contexto el significado de las palabras se revierte totalmente.

¿Sería justo formular la pregunta si se da acción en dirección contraria? Es decir: ¿si este nuevo significado rebota y les confiere un significado nuevo a las acciones de ocupar y desalambrar tierras?

Me pareció interesante este caso de dos poetas, a quienes separa una generación y que tienen muchas diferencias: generacionales, estilísticas, temáticas y de contexto. Aún así, sus universos poéticos convergen en la capacidad de no sentirse condicionados en su creatividad por imposiciones semánticas (ni de otra índole). En sus poemas, ambos reivindican y resignifican el lenguaje que estaba restringido a un ámbito determinado, liberándolo de estas limitaciones.

En ambos casos, la música tiene un papel importante. En caso de Juan Manuel Marcos, muchos de sus poemas fueron musicalizados y forman parte fundamental del Nuevo Cancionero Paraguayo.

Algunos poemas de Bazzano también han sido musicalizados o interpretados en danza. Él suele recitar sus poemas al ritmo de la música metal uniendo la gracia de la pluma con la agresividad de la guitarra y la batería.

## BIBLIOGRAFÍA

Alonso Navarro, J.A. “Epicidad, lirismo y estética literaria de *Poemas y canciones* de Juan Manuel Marcos”, conferencia en el VIII Simposio Internacional de Humanidades, UniNorte, 2017;

Bazzano, C. *Que en Bar Descanse*, Asunción: Arandurá, 2015;

Doroszewski, W. “Język. Myślenie. Działanie”, Warszawa: PWN, 1982;

Marcos, J.M. *Poemas y canciones*. Asunción: Alcándara, 1987;

Nowakowski, K. Magiczna moc słów, czyli małe co nieco o antropologii słowa en <http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,8130>;

Peri Rossi, C. “Los trapeceistas” en *Momentos cumbres de las literaturas hispánicas* de Rodríguez, R.T.; EEUU: 2004;

Siarkiewicz, E. Moc słowa, en [http://www.studiaporadownawcze.dsw.edu.pl/fileadmin/user\\_upload/wydawnictwo/Studia\\_Poradownawcze/2014\\_3\\_Moc\\_slowa.pdf](http://www.studiaporadownawcze.dsw.edu.pl/fileadmin/user_upload/wydawnictwo/Studia_Poradownawcze/2014_3_Moc_slowa.pdf)

## UN POETA DRAMATURGO, Y UN DRAMATURGO POETA

LOURDES RÍOS GONZÁLEZ

*Universidad del Norte*



**E**n el discurso de presentación de su ensayo sobre poetas paraguayos, *El trébol de cuatro hojas*, Alain Saint- Saëns empezó afirmando: ‘Poeta soy y me gusta escribir poesía’. Citando lo que escribe en sus *Reflexiones sobre el teatro*, hubiera podido añadir: ‘Dramaturgo soy [...] El teatro para mí es también otra manera de escribir poesía’. Es cierto que los más grandes dramaturgos en la historia fueron también poetas: en la Antigüedad Clásica Homero y Sófocles; en la Época Medieval Dante Alighieri. En cuanto a William Shakespeare en la Época Moderna, hombre de teatro, es el ‘poeta nacional de Inglaterra’. Samuel Beckett, padre del teatro absurdo en el Siglo XX, ‘homenajea a Dante, Descartes, Joyce y Goethe con poemas’. Poesía y teatro son inseparables en el proceso de escritura de Alain Saint-Saëns, lo que explica el sentido de complementariedad de su obra, incluyendo la novelística.

### I) POETA DRAMATURGO

A menudo poemas de Alain Saint-Saëns se construyen sobre una puesta en escena. Es ya evidente en varias poesías de sus

Cantos paraguayos. Poemas de libertad. El ritmo de los versos cortos en 'Ycuá Bolaños' sugiere la dramatización del fuego que gana rápidamente espacio y provoca el desenlace fatal: 'Señor,/¡Qué horror!/Las llamas/A las puertas/Sí, corren,/¡Ya se mueren!'. En otro poema, 'Niños de la calle', el poeta, en tres versos escénicamente fuertes, resume el dolor absoluto del niño pequeño abusado por el grande cada noche: '¡Abre la boca,/Y no me muerdas!/¿Por qué lloras?'.

Además, un poema puede ser para Alain Saint- Saëns el preámbulo a una obra teatral o de ficción. Así, 'En rojo', poesía del poemario, Infancias bajo los lapachos, revela el tráfico común en la ciudad capitalina de una madre vendiendo a su hija a automovilistas en la parada del semáforo: 'Capital del pecado,/Buitres al mercado,/Asunción, madre indigna,/Tu hijita aún tan digna/Abrochando su pollera:/¡Qué duro ser bollera!'. El dramaturgo releva al poeta en su obra de teatro, Ña Celestina. Asunción, madre indigna, al ampliar el tema con la historia de la joven Melibea, referencia a la Celestina de Fernando de Rojas del fin del Siglo XV, que Ña Celestina somete a perversiones de políticos corruptos del Congreso en su carpa al cruzamiento de la Avenida de Perú y la Avenida Mariscal López. En su magnífico artículo como prefacio a la obra teatral, 'La Ña Celestina de Alain Saint-Saëns como palimpsesto de la posmodernidad', José Antonio Alonso Navarro define la mirada del dramaturgo: 'Como literato dotado de ojo clínico y sagaz, Alain Saint-Saëns es un observador de la realidad circundante, un espectador de su entorno que trasvasa a la escritura fijada en el tiempo un análisis en forma de literatura de todas sus experiencias y observaciones'.

En el mismo poemario, Infancias bajo los lapachos, está incluido la poesía, 'Soldaditos de plomo', dedicada a los niños de Acosta Ñu masacrados todos el 16 de agosto de 1869 por el Ejército brasileño del Conde d'Eu. La estrofa central del

poema recalca la inmensidad de la tragedia atroz en la escena del Campo Grande, al mismo tiempo que destaca tanto la valentía de los niños como la grandeza de alma de las madres paraguayas, quienes vencen moralmente al carnicero brasileño: '¡Qué nadie sobreviva al día!/¡Qué se mueran todos, sin misericordia!/El verdugo brasileño bajó los ojos/Cuando madres paraguayas gloriosas,/En los brazos sus sangrantes hijos,/Quemaron orgullosas y silenciosas'. Alain Saint-Saëns prolonga su grito de dolor poético a través de su novela histórica, *Hijos de la Patria*, en unos capítulos dantescos cuyo desarrollo sigue el hilo de la estrofa del poema, hasta la caída final: 'Cantaban ahora el Himno patriótico paraguay [...] La hoguera infló, enrollando con sus lenguas de llamas rojizas los cuerpos sacrificados de las guerreras paraguayas valerosas. El horno, de repente, se hizo más consistente, gruñó, se elevó, y un silencio total entonces se estableció en toda la planicie. Los soldados brasileños, quedándose callados, bajaron los ojos'. Francisco Pérez Maricevich, quien escribió el Prefacio a *Hijos de la Patria*, destaca el aporte de la novela: 'La ficción narrativa tiene su propia lógica, su propia realidad imaginaria que agrega un significado profundo y universal al holocausto casi mítico de niños, ancianos y mujeres, profanado por una mente saturnina deshumanizada'. En cuanto a la teatralización del final de la novela, corresponde a la tercera estrofa del poema 'Soldaditos de plomo'. Confirma Estela Franco en sus comentarios de Introducción la transposición de un género al otro y su impacto: 'La narrativa vive en descripciones casi cinematográficas [...] Estoy tremendamente tocada en el alma por esta historia extraordinaria y espeluznante de comienzo a fin [...] con un final impresionante'.

## II) DRAMATURGO POETA

En mi ensayo introductorio a la obra de teatro, Soledad. Vida y muerte de una poeta, titulado, 'Alain Saint-Saëns dramaturgo: el Renacimiento del teatro paraguayo', indiqué que 'la escritura teatral de Alain Saint-Saëns es sumamente poética, y no es por casualidad que la poesía siempre aparece de una manera u otra en sus obras'. Tomé dos ejemplos, primero la obra en inglés, *Ordeal at the Superdome* (Pesadilla en el Superdomo), en la cual los nietos componen un pequeño poema por el abuelo, Oliver Jackson, muerto de calor y cansancio en el estadio cubierto, y donde el hijo mayor Víctor cita a discursos poéticos de Martín Luther King, Junior; y segundo, la obra en español, *Pecados de mi pueblo*, cuyo título ya viene de un verso de la Biblia. Cuenta Alain Saint-Saëns en sus Reflexiones: 'La idea de mi obra teatral, *Pecados de mi pueblo*, nació de un poema, 'Sembrador de estrellas', que había escrito para homenajear a mi amigo el poeta paraguayo Emilio Pérez Chaves que acababa de morir. Cuando un mes más tarde fue asesinado en una discoteca de barrio de los alrededores de Asunción un joven cuñado mío de diecisiete años que era también poeta, decidí reunir a los dos finados en el Círculo de los Poetas de Dante Alighieri'. El comentario de la crítica literaria y académica Leni Pane sobre *Pecados de mi pueblo* toma acá cuanto más sentido: '¡"Sembrador de estrellas"! ¡Qué hermoso! ¡Cómo disfruté de ese final que es un verdadero poema en prosa! Solo un poeta como Alain Saint-Saëns podía imaginarlo'.

El teatro es también para Alain Saint-Saëns, más allá del tema circunstancial de una obra, una manera de homenajear a un poeta y un poema de este que le marcó. El dramaturgo lo explica claramente en sus Reflexiones en el caso de *The Jump* (El salto): 'Esta obra mía no es solamente una referencia al teatro de Jean-Paul Sartre, es cuanto más, en un momento

histórico que (re)define los Estados Unidos bajo ataque, una alegoría del poema ‘Oh, Capitán! ¡Mi Capitán!’ del gran poeta norteamericano Walt Whitman, homenaje al Presidente Abraham Lincoln después de su asesinato en 1865 durante la Guerra de Secesión. Ofelia, ‘la quien socorre a los demás’ en griego antiguo, la mujer que recibe a los damnificados en su oficina de una de las torres gemelas, afirma ser el capitán del barco y, al punto de morir, cita versos de Walt Whitman, justificando así que no salte por la ventana como lo hacen sus cuatro compañeros de desgracia: ‘Nuestro azaroso viaje ha terminado;/El barco capeó los temporales, el premio que buscamos se ha ganado;/Cerca está el puerto, ya oigo las campanas’.

En *Romeo y Julieta en el Marzo Paraguayo*, Alain Saint-Saëns saluda al poeta dramaturgo inglés del principio al fin de su obra. Romeo Ríos y Julieta Sánchez, los dos jóvenes héroes que mueren abatidos por francotiradores durante los eventos de Marzo de 1999, conocen perfectamente el texto de William Shakespeare, él por ser actor en la compañía de teatro de José Luis Ardissonne, ella por estudiar Literatura Inglesa en la UNA. Se seducen, se aman, y se mueren citándose el uno al otro unos versos de la obra de William Shakespeare. Ya mortalmente herido, Romeo Ríos encuentra la fuerza para susurrar: ‘Te esperaré, mi Capuleto’, a lo que Julieta Sánchez, devolviéndole la sonrisa entre lágrimas, contesta: ‘- No tardaré, mi Montesco’.

En *Soledad. Vida y muerte de una poeta*, adaptación y recreación de la novela del posboom del escritor Juan Manuel Marcos, *El invierno de Gunter* que tradujo al francés en 2011, Alain Saint-Saëns rinde homenaje a dos poetas: Soledad, personaje de la novela, y Juan Manuel Marcos, el autor poeta que reinventa su propia poesía dentro de su novela. Con Soledad, el dramaturgo, de cierta manera, completa su estudio de la poesía de Juan Manuel Marcos magistralmente hecho en el

largo y brillante ensayo suyo, *Paladín de la libertad*. Juan Manuel Marcos, poeta.

En fin, en su última obra teatral publicada, Artigas, Alain Saint-Saëns, como bien lo escribe Juan Enrique Fischer, ‘aclara la nobleza inmanente de José Artigas en su obrar’, pero también celebra al poeta Ansina, el esclavo negro que el Prócer de la Banda Oriental compró y liberó inmediatamente y quien se convirtió en su mejor amigo. Alain Saint-Saëns percibe perfectamente la ósmosis que se establece entre los dos en sus Reflexiones: ‘Perdidos en sus recuerdos gloriosos o penosos llenos de nostalgia, conscientes al mismo tiempo de su sitio en la Historia, Artigas y Ansina, el Protector de los Pueblos Libres y el ex esclavo, el Ulises oriental y su Homero, Don Quijote y Sancho Panza del Nuevo Mundo, próceres los dos de un Estado recién nacido, ilustran perfectamente los versos de Juan Manuel Marcos en su ‘Canto a Alberdi’: ‘Entonces una patria surgirá de las sombras,/Vestida de luceros, promesas y esmeraldas;/La construirán un día, el héroe y el poeta’.

## CONCLUSIÓN

A la manera de Christian Schiaretti en sus Encuentros Teatrales y Poéticos de Brangues en Francia, Alain Saint-Saëns quiere ‘interesar el teatro con la poesía, y la poesía con el teatro’. ‘Un buen poeta’, dice Schiaretti, ‘no es automáticamente un buen dramaturgo, ni un buen dramaturgo un buen poeta, pero cada uno puede iluminar al otro’. Sin embargo, no es por casualidad que Alain Saint-Saëns nos enseña que Luis Ruffinelli, el gran dramaturgo paraguayo del siglo XX a quien dedicó un ensayo largo, Luis Ruffinelli, eximio teatralizador, era también un poeta exquisito, cuya obra poética todavía inédita, pudo consultar y analizar dentro del archivo de su nieta y actriz, Gloria España Ruffinelli. Concluye Alain Saint-

Saëns, en un diálogo con Leni Pane, en sus Reflexiones: ‘Finalmente, Leni, tal y como el filósofo francés del siglo XIX Joseph Antoine René Joubert confesaba llegar ‘a la poesía por los caminos de la verdad’, me alegra y llena de orgullo pensar que pueda yo llegar a la poesía por los caminos del teatro’.

# MARIBEL BARRETO OU LA DÉNONCIATION DE L'ORDRE MORAL

ALAIN SAINT-SAËNS  
*Academia de Letras, Bahia, Brasil*



**M**aribel Barreto est, comme Susana Gertopan et Renée Ferrer, l'une des grandes romancières du Paraguay actuel. Membre de l'Académie Paraguayenne, elle compte également à son actif une œuvre créatrice importante comme conteuse réputée ainsi qu'auteure de livres pour enfants très appréciée des plus petits. Son nouveau roman, couronné du prestigieux Prix du Roman Augusto Roa Bastos, met un point d'orgue final à sa peinture critique volontiers acerbe, parfois féroce, de la société paraguayenne sous la Dictature d'Alfredo Stroessner (1954-1989) et la décennie de démocratie balbutiante qui s'en suivit. Veuve inconsolable, grand-mère aimante, pâtissière à ses moments perdus lorsqu'elle ne s'assoit pas de longues heures à sa table de travail, Maribel Barreto n'est pas sans rappeler, par son mode de vie paisible et solitaire, ses commères écrivaines universelles, la Bonne Dame de Nohant, la Française George Sand, la Canadienne de l'Ontario Alice Munro, et la Britannique de Rhodésie, Doris Lessing.

Une lecture hâtive et superficielle du roman *Cupidité* pourrait laisser à croire qu'il ne s'agirait que d'une banale histoire d'amour faisant suite à la mort d'un être cher et se

déroulant dans un contexte étouffant similaire à celui du Clochemerle de l'écrivain français Gabriel Chevallier. Loin s'en faut. Avec une maestria digne d'une Katherine Mansfield, Maribel Barreto brosse par petites touches les états d'âme de la société paraguayenne d'un bourg de l'intérieur dans laquelle les personnalités se dévoilent dans leur vérité la plus abjecte, et où les appétits sordides s'aiguisent sans vergogne, et cela, avant même que le disparu n'ait été porté en terre. Les préjugés de classe réapparaissent vite au grand jour, ainsi qu'un esprit de caste issu du temps de la Dictature, quand le Parti Colorado et ses chefs de Section étaient alors tous puissants à l'échelle locale. Les histoires de famille inavouables, un temps oubliées, reprennent vie à l'occasion du décès du potentat de la petite ville.

Où l'on découvre ainsi ce qui faisait la routine de l'existence des gens sous la Dictature : les convocations et les ordres du Chef suprême que l'on ne pouvait transgresser, les exactions et expropriations brutales, les humiliations permanentes et les exécutions de ceux qui ne se rangeaient pas derrière lui, la lâcheté et la couardise de ceux qui assistaient aux spoliations sans mot dire et en tirèrent profit au-delà même de la période de la Dictature, 'oubliant' de restituer les biens mal acquis. Maribel Barreto poursuit ainsi une dénonciation sans faille et sans concession du totalitarisme amorcée dans son roman *Le Code Araponga*, et continuée de manière plus éclatante dans un autre consacré à la ville de Concepcion, *Ville rebelle*. Le contexte historique de la Guerre Civile de 1947, où les atrocités commises de part et d'autre, divisant les familles, ont laissé des traces encore vives aujourd'hui, est sous-jacent dans le roman *Cupidité*. Maribel Barreto rejoint ainsi les conteurs paraguayens Lita Pérez Cáceres et ses *Contes de l'année 47* et de la Dictature, Rubén Bareiro Saguier et son inoubliable nouvelle, 'Seulement un bref instant', dans le recueil de contes et nouvelles,

Œil pour œil, et Juan Manuel Marcos et son roman, *L'hiver de Gunter*.

Cupidité est aussi un roman féministe, au sens où il met en scène des femmes, vieilles et jeunes, qui luttent contre le machisme ambiant et se réinventent à la mort du fils, mari, frère et même père secret. Ignorées, trompées ou dénigrées, elles doivent d'abord apprendre à être libres et voler de leurs propres ailes, tel un oiseau prisonnier à qui l'on a ouvert la porte de sa cage. La présence obsédante du défunt, dont elles s'affranchissent par étapes, est le dénominateur commun, comme l'était celle de Valentin, suicidé lui aussi, pour les héroïnes de *Deux veuves* et un ouragan du roman d'Alain Saint-Saëns. Les haines et le mépris affiché entre femmes qui devraient s'épauler et s'entraider démontrent la force du modèle phallocrate dans la société paraguayenne traditionnelle.

L'homme prend et jette à sa guise les femmes qui lui plaisent. Dans un pays où le ratio est d'un homme pour sept femmes, conséquence de la Guerre génocidaire de la Triple Alliance (1865-1870), le combat pour se gagner les faveurs du mâle est âpre et ardent. L'enfant illégitime, monnaie courante au Paraguay, est abandonné, méprisé et considéré de rang inférieur. La bâtarde ne reçoit que bien peu de commisération. Quant à la jeune adolescente mise enceinte et délaissée par quelque homme marié de passage, elle ne trouve de salut que dans une fuite honteuse, laissant derrière elle à tout jamais le fruit de ses amours coupables. La peinture du machiste bon teint paraguayen par Maribel Barreto est éclatante de vérité. La fidélité à l'épouse n'a pas de sens pour un homme, un 'vrai'. Il se définit par l'accumulation de ses maîtresses qui ne sont là en fait que pour satisfaire son bon plaisir et son égo de coq de village. La femme abandonnée, ou pire encore bafouée par l'une de ses amies, sait trouver sa revanche à l'intérieur de ce schéma réducteur et revendique son statut de maîtresse, ou,

comme il est d'usage de l'appeler au Paraguay, de 'seconde', voire de 'troisième'. Les apparences sociales doivent être sauvées, et la cellule nucléaire légitime, base et pilier du régime totalitaire et de son succédané démocratique ultérieur, préservée. Le fiancé adoptera la fille adoptive de sa future épouse et, avec l'enfant qui naîtra de leur union, tout rentrera dans l'ordre, moral s'entend.

Mais le machisme décrit par Maribel Barreto se construit aussi contre 'l'anormalité', cette homosexualité si présente au Paraguay comme au Brésil mais que l'on ne peut ni nommer ni révéler. Le prétendant qui découvre sa sexualité et abandonne sa promise pour l'étreinte d'un homme, ne pourra vraiment s'assumer comme il l'entend qu'en s'exilant au-delà des frontières et en se perdant dans l'anonymat d'un bar de travestis de la capitale argentine, Buenos Aires. L'on est loin du personnage de Molina dans le Baiser de la femme araignée du romancier argentin Manuel Puig, mais cependant, Maribel Barreto sait rendre justice aux 'pédales' de son pays, les 'cent-huit', ainsi moqués dans l'univers hétérosexuel paraguayen à la suite de l'assassinat du D. J. Bernardo Aranda, homme flamboyant ouvertement bisexuel attaché et brûlé vif sur son lit, en septembre 1959, et de la répression brutale et orchestrée qui s'en suivit de cent-huit présumés homosexuels, exposés à moitié nus à la vindicte des passants dans la rue commerçante principale d'Assomption par le régime du Général Alfredo Stroessner, avant d'être emprisonnés.

L'on comprend mieux, dans ce contexte oppressif, l'impossibilité pour le chauffeur de camion violé sur la route par des Brésiliens après une nuit de beuverie d'assumer l'agression sexuelle dont il a été victime. Au-delà de la douleur corporelle, c'est la souffrance morale d'être rabaisé à ses propres yeux au rang d'un 'cent-huit' qui le paralyse et lui coupe le désir hétérosexuel envers son épouse et ses maîtresses. S'il n'est plus 'un homme', l'unique moyen de sauver la face et

d'éviter les railleries d'autres 'vrais' hommes et aussi les moqueries des femmes souvent sodomisées ainsi contre leur gré au Paraguay, c'est de tirer sa révérence et de se suicider.

La morale de l'histoire de Maribel Barreto, bien qu'elle semble être que 'tout est bien qui finit bien', est plutôt qu'il n'y a 'rien de nouveau sous le soleil'. La critique la plus puissante finalement de la romancière paraguayenne dans son roman Cupidité n'est pas contre l'appât du lucre, mais bien une constatation tragique que la société démocratique de son pays n'a pas été capable jusqu'à maintenant de remettre en question les limites de la censure morale imposée par trente-cinq ans de dictature d'une main de fer, renversée pourtant il y a de cela presque trente ans. Le féminicide est fréquent au Paraguay et les femmes battues y sont légion ; l'homosexualité, bien qu'admise, n'est pas encore vraiment acceptée par la société ; et les adolescentes mères célibataires sont la norme plus que l'exception.

Le 'J'accuse' de Maribel Barreto est d'autant plus crédible qu'il se présente sous le couvert d'une histoire romanesque à même de séduire toutes les couches de la société. Puisse la romancière paraguayenne nous enchanter encore longtemps de sa plume agile entre deux séances de pâtisserie à ses fourneaux.

