

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

EMMANUEL TORNÉS REYES

Universidad de La Habana



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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