

**UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ**

**Colegio de Ciencias Sociales y Humanidades**

***Mar paraguayo y los vaivenes de la marafona camino a  
una nueva nación***

**Ensayo académico**

**Daniel Andrés Hidrobo Unda**

**Artes Liberales**

Trabajo de titulación presentado como requisito  
para la obtención del título de Licenciado en Artes Liberales

Quito, 29 de mayo de 2017

**UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ**  
**COLEGIO CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES**

**HOJA DE CALIFICACIÓN  
DE TRABAJO DE TITULACIÓN**

*Mar paraguay y los vaivenes de la marafona camino a una nueva nación*

**Daniel Hidrobo**

Calificación:

Nombre del profesor, Título académico

Alejandra Zambrano Murillo Ph.D.

Firma del profesor

---

Quito, 29 de mayo de 2017

## **Derechos de Autor**

Por medio del presente documento certifico que he leído todas las Políticas y Manuales de la Universidad San Francisco de Quito USFQ, incluyendo la Política de Propiedad Intelectual USFQ, y estoy de acuerdo con su contenido, por lo que los derechos de propiedad intelectual del presente trabajo quedan sujetos a lo dispuesto en esas Políticas.

Asimismo, autorizo a la USFQ para que realice la digitalización y publicación de este trabajo en el repositorio virtual, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Firma del estudiante:

---

Nombres y apellidos:

Daniel Andrés Hidrobo Unda

Código:

00116307

Cédula de Identidad:

17205769327

Lugar y fecha:

Quito, 29 mayo de 2017

## **DEDICATORIA**

A Brinks, orejitas vigilantes del silêncio,  
Y a mi Mona, que tenía las mismas orejas

## AGRADECIMIENTOS

A Rubén Blades por recordarme que mis padres quisieron para mí lo que nunca tuvieron.

A mi madre que siempre supo el camino que yo tomaría.

Al P. Nina por detenerle al Pudo para leernos una parte de su novela.

A mi padre por despedirme definitivamente de la ingeniería.

A Phoebe por preguntarme si subía montañas.

Y a quienes sin tener un momento que pueda señalar han sido una presencia constante de este

proceso: Andrés, Sarita, Kevin, Nina A. y Leo.

Quiero agradecer también a Cristina Burneo, Álvaro Alemán, Anamaría Garzón, Rhys Davies y Scott Gibson por haber sido tan generosos con su conocimiento. Y finalmente a

Alejandra Zambrano por la paciencia y la buena voluntad durante la escritura de este documento.

## RESUMEN

Este trabajo explora la expresión de una identidad fronteriza en la novela *Mar paraguayo* (1992) de Wilson Bueno (Jaguapitá, Brasil, 1949). *Mar paraguayo* se construye como la confesión de una voz femenina, la marafona, que se ha visto envuelta en la muerte de su marido, el viejo. Este ensayo propone que esa voz en portuñol personifica una identidad que ha visto morir al proyecto arcaico, representado por el viejo, de construir una patria nacional ya sea paraguaya o brasileña. *Comunidades imaginadas* (1983) de Benedict Anderson y *Kafka: por una literatura menor* (1975) de Gilles Deleuze y Félix Guattari permiten pensar el surgimiento de una nueva comunidad que podría devenir nación a través de una identidad que gira en torno a una lengua literaria. El estudio de esta obra muestra las tensiones y los vaivenes que surgen del uso del portuñol, así como los significados de conjunto de símbolos que construye Bueno para crear en su novela una alegoría a procesos sociales que ocurren en esta frontera en particular.

**Palabras claves:** Wilson Bueno, portuñol, identidad fronteriza, formación nacional, portuñol selvagem

## ABSTRACT

This work explores the expression of the border identity in Wilson Bueno's (Jaguapita, Brazil, 1949) novella *Mar paraguayo* (1992). *Mar paraguayo* is constructed as the confession of a feminine voice, la marafona, she has been involved in the death of her husband, el Viejo. This essay proposes that this voice in portunhol is the personification of a new identity that has seen the demise of an archaic project, represented by el Viejo, of building a nation-state, whether from the Paraguayan or Brazilian side. *Imagined Communities* (1983) from Benedict Anderson, and *Kafka: Toward a Minor Literature* (1975) from Gilles Deleuze and Felix Guattari allows us to think of the emergence of a new community that could become a nation through their shared identity based on this literary language. The study of this work shows the tensions and the fluctuations that are linked to the use of portunhol, as well as the meanings that Bueno constructs with symbols in the novella to create an allegory to social processes of this specific border.

**Key words:** Wilson Bueno, portunhol, border identity, national construction, portuñol selvagem

## TABLA DE CONTENIDO

<b>Introducción .....</b>	<b>9</b>
<b>Primer capítulo: ¿cómo leer <i>Mar paraguayo</i>? .....</b>	<b>13</b>
1.) Presentación del autor y la obra .....	13
2.) Comunidades imaginadas y la literatura como gestantes de naciones .....	16
<b>Segundo capítulo: aproximación al portuñol.....</b>	<b>19</b>
1.) Proyecto político del portuñol.....	19
2.) Mención sobre el portuñol en <i>Mar paraguayo</i> .....	22
<b>Tercer capítulo: siempre que se hace una historia, se habla de un niño, de un viejo o de sí.....</b>	<b>26</b>
1.) Estructura.....	26
2.) Voz narrativa.....	26
3.) Personajes.....	27
<b>Cuarto capítulo: el bestiario y el <i>añaretã</i> de Bueno.....</b>	<b>37</b>
1.) Guaraní.....	37
2.) Otros actantes en <i>Mar paraguayo</i> .....	39
<b>Conclusiones .....</b>	<b>44</b>
<b>Referencias bibliográficas .....</b>	<b>47</b>



## INTRODUCCIÓN

*San cosas de la imaginación*

Bueno

Este trabajo explora la expresión de una identidad fronteriza en la novela *Mar paraguayo* (1992) de Wilson Bueno (Jaguapitá, Brasil, 1949). Existen dos trabajos académicos extensos escritos sobre la novela de Bueno. Sabryna Lana de Souza en 2015 escribe sobre todo de la sonoridad que otorga el guaraní a la novela y cómo se construye *Mar paraguayo* como un texto poético. Nádia Nelziza Lovera de Florentino en 2011 por su parte concentra su trabajo en la novela como un flujo de conciencia del autor y analiza la novela a partir los ritmos casi líquidos de la obra, apoyada con la idea del mar. Sin embargo, era necesario pensar a la novela como una alegoría. Este trabajo propone leer a *Mar paraguayo* como un texto que guarda estrecha relación con procesos políticos e históricos de la frontera entre Brasil y Paraguay. Existen, también, otros trabajos académicos que se preocupan de la estética de la novela, pero indagan muy poco en el porqué de la novela.

Este trabajo parte por situar a *Mar paraguayo* en un contexto histórico, cultural y lingüístico. El primer capítulo revisa la biografía del autor, así como los hechos de la novela, para familiarizar al lector con un texto que es de difícil entrada por el registro en el que está escrito. Luego prosigue a otorgarle un lugar en las tradiciones literarias, tanto de Brasil, como del Cono Sur de América. Ya en lo más inmediato la novela corta tiene una relación estrecha con el neobarroso que fue un movimiento literario de principios de los años 80 en la cuenca del Río de la Plata. Y las circunstancias creadas por la dictadura en Argentina permiten un nuevo acercamiento entre artistas hispanoparlantes y lusófonos, que con toda seguridad deviene en la posibilidad de darle un uso al portuñol en una corriente artística que se habría de consolidar en lo que Douglas Diegues llamó “portuñol selvagem”. Esta variación del portuñol, incluye a las lenguas amerindias además de las lenguas coloniales que constituyen al portuñol.

Terminada esta ubicación contextual, este trabajo pasa a explicar cómo el portuñol, en este caso en la literatura, debe entenderse desde dos pilares teóricos: el primero es la construcción de una identidad nacional, a partir del texto de Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas* (1983). Y el segundo es un acercamiento teórico al lugar que ocupa esta obra y su autor en el canon literario basado en *Kafka: por una literatura menor* (1975) de Gilles Deleuze y Félix Guattari.

Antes de poder usar la teoría de Anderson tenemos que establecer si en efecto existe una comunidad fronteriza. Para ello se ha usado un texto de Eliana Rosa Sturza. Ella relata en su ensayo “Fronteras y prácticas lingüísticas” cómo la frontera entre Brasil y Paraguay se ha tratado de demarcar históricamente a través de la fundación de pueblos pertenecientes a cada uno de los países. Sin embargo, estos pueblos han terminado formando una nueva identidad y *Mar paraguayo* puede verse como un elemento constitutivo de esta nación emergente. Sturza introduce también un apelativo: ‘gente de frontera’. Al pensar en un grupo que se reconoce como particular y a través del mismo ejercicio de Bueno podemos asumir que existe una nueva comunidad que habita un tercer espacio entre los dos estados ya formados. De este modo, es posible aplicar la teoría de Anderson a este grupo y encontrar similitudes a otras formaciones nacionales en otros contextos.

Establecida una comunidad, se cumple ya uno de los tres principios establecidos por Deleuze y Guattari para poder hablar de “literatura menor”: un personaje de la obra debe representar a un grupo humano. Otro de los parámetros de los autores es que la literatura sea política. Si bien, el mismo acto de escribir es un acto político, la evidencia concreta de este aspecto en *Mar paraguayo* es el hecho de la marafona debe reconocer su identidad marginal constantemente y en ocasiones desafía al pueblo de Guaratuba: “si, yo soy, si, yo también soy la que enraba los menores de diecisiete años, señora!, soy yo, soy yo, la marafona de Guaratuba.” (60). En esta cita se puede ver por un lado la aceptación de la culpa, pero sobre

todo el desafío a una figura que es la encarnación de la moral: la señora. El uso de una lengua intermedia contradice el tercer punto, y central, de la obra de Deleuze y Guattari, que examina el uso de un registro dominante por parte de grupos marginados. Sin embargo, sus argumentos ponen en contexto la propuesta estética y política de Bueno como alternativa contemporánea a las literaturas de principio de siglo XX. Además que se debe tomar en cuenta, que tanto el portugués como el español son lenguas dominantes. El portuñol también pone en juego una intención de satisfacer mediante un gesto de hablar las dos lenguas para no molestar a ninguna de las dos partes.

El segundo capítulo revisa la historia del portuñol en tres momentos. El primero es previo a la creación de la novela, el segundo se aproxima a la atmósfera que dio lugar a la obra y el tercero se sitúa en un presente más contemporáneo a la redacción de este trabajo académico. Luego habla del portuñol como registro en la misma novela. Este trabajo ha hecho sólo una pequeña mención al uso del portuñol. Una de las razones por las que este trabajo no se detiene demasiado en este análisis es porque Florentino hizo un trabajo lingüístico extenso de las diferentes estrategias que tiene Bueno para aproximarse al portuñol. Sin embargo, es necesario reparar en el trabajo de la lengua, porque abre muchos dobles sentidos y juegos que son importantes para entender la concepción que tiene el autor sobre la literatura. Uno de los ejemplos es el epígrafe que advierte la posibilidad de pensar en la imaginación como algo sagrado o reducir la novela a algo tan vano como la imaginación.

El tercer capítulo analiza a la novela, sobre todo a los personajes y sus relaciones. Se propone que no sólo la marafona representa a un grupo de personas, requisito para que esta obra sea considerada literatura menor bajo las nociones de Deleuze y Guattari, sino que cada uno de los personajes principales representa a grupos distintos y a tiempos distintos en una historia que Bueno construye. La palabra historia en este contexto significa tanto la secuencia de eventos de la novela como la Historia de este grupo de personas. En este capítulo también

se discuten las similitudes de *Mar paraguayo* con las novelas fundacionales de América Latina. Como referencia se usa al trabajo de Doris Sommer *Ficciones fundacionales* (2004). Las relaciones que se encuentran tienen que ver con las relaciones de amor trágico que están presentes en las novelas del siglo XX y en la obra de Bueno, así como el hecho de que la trama ocurre en lugares marginales y ajenos al personaje principal. Sin embargo, la profundización de estas semejanzas y vínculos queda abierta a trabajos futuros.

El cuarto capítulo se ocupa del análisis de los símbolos y *leitmotifs* que son presentados en guaraní en la narración, que funcionan, en primera línea, como recursos poéticos y sonoros, pero cuando son leídos usando el código anexo al final de la obra, el *elucidario*, abren nuevas interpretaciones sobre la novela corta y los personajes. El guaraní es en primera línea un recurso literario, los términos están en su mayoría acompañados por variaciones de las mismas palabras, garantizando la aliteración. Sin embargo, su función es mayor, para empezar, son usados del mismo modo que un paraguayo los usaría: recalando una idea que quiere enfatizar. Y además de esto guardan sentidos que matizan y hacen más complejos a los personajes. Por ejemplo, cuando la marafona habla del guaraní mismo, usa a las hormigas, como si estas fueran palabras. Este animal cobra dos sentidos: el primero el de ser inofensivo, de esta forma, la marafona parece restar importancia al guaraní, pero el segundo se percibe como un enjambre de hormigas que llenan todo el espacio, haciendo del guaraní una fuerza que no se puede controlar.

## PRIMER CAPÍTULO: ¿CÓMO LEER *MAR PARAGUAYO*?

### 1.) Presentación del autor y la obra

En este capítulo se presenta al autor y a la obra, se la ubica en ambos contextos literarios, tanto el hispanoamericano como el brasileño y se introducen las bases teóricas principales con las que se analizará la novela.

#### 1.1) Wilson Bueno

Wilson Bueno nació en Jaguapitá, estado de Paraná el 13 de marzo de 1949. Se mudó a Curitiba a los nueve años, allí vivió gran parte de su vida, aunque pasó temporadas en Río de Janeiro. Publicó su primer libro, *Boleto's Bar* un libro de cuentos, en 1986 cuando tenía 37 años. Hasta ese momento había trabajado como periodista en medios de prestigio, incluida la Red Globo. Luego de la publicación de su primer libro fue editor por ocho años de *O Nicolau*, una revista cultural financiada por el gobierno del estado de Paraná. Esta revista recibió varios premios, que la reconocían como la mejor revista cultural del Brasil. La publicación de *Mar paraguayo* en 1992 lo llevó a ser conocido internacionalmente y sigue siendo su obra más popular. Fue finalista de varios premios literarios tanto en Brasil como internacionalmente, pero su mayor reconocimiento fue la *Bolsa Vitae de Literatura* en el 2000 por su novela *Amar-te a ti nem sei se com carícias*. Fue asesinado el 31 de mayo de 2010 en su estudio en Curitiba.

#### 1.2) Entramado de hechos

Pensar a la novela por tan sólo su trama es dejar de lado toda la experimentación formal y en definitiva el verdadero valor de la obra. Néstor Perlongher advierte en el prólogo de la novela que esta obra “*não é um romance para se contar por telefone*” (“no es una

novela para contarse por teléfono", 11). Pero para entender mejor las relaciones entre los personajes y tener en claro quiénes son los actantes de la obra, presento a continuación un entramado de hechos de *Mar paraguayo*. El primer acontecimiento es el nacimiento de la marafona, el personaje principal, en el "fondo del fondo de [su] país" (16). La siguiente referencia es a una vida compartida con el viejo en Asunción. Luego podemos asumir que han pasado una temporada larga en Guaratuba, que es una localidad costera del sur de Brasil y es la playa más cercana a Paraguay<sup>1</sup>. Durante ese tiempo, la marafona conoce a un joven de 17 años con el que mantiene un romance. La marafona tiene también un perro, Brinks, ese animal es el mayor objeto de su afecto. El viejo muere en Guaratuba. La marafona lo encuentra en el baño y lo arrastra hasta un sillón. Cuando se descubre la muerte del viejo, se le acusa de haberlo matado y ella en su luto y terror a ser condenada escribe su historia, afirmando una y otra vez que ella no mató al viejo. Esa confesión es esta novela corta. Su argumento para defenderse a lo largo de la novela corta es que "la tarea de morir, propiamente dita, esta fue de exclusiva responsabilidad del viejo" (38). Sin embargo, la conclusión de la novela revela que la marafona tenía un plan previo a todos los sucesos y la motivación para matarlo.

### 1.3) *Mar paraguayo* dentro de las tradiciones literarias de América del Sur

La novela se inscribe de ciertas maneras en las tradiciones literarias de América del Sur. La conexión más simple es con el neobarroso. El neobarroso es una corriente que se originó en Argentina a finales de los años 80. Uno de sus mayores representantes fue Néstor Perlongher. Este movimiento tiene dos propuestas artísticas principales. La primera es alejarse de la simplificación de la literatura que ocurrió durante los años 70, con el origen de

---

<sup>1</sup> Aquí se explica de forma directa el título. El mar de los paraguayos es Guaratuba donde ocurre la mayor parte de la acción de la obra. Néstor Perlongher en su prólogo compara al mar paraguayo con la sopa paraguaya. La sopa en realidad no es líquida, sino más bien un tipo de pastel salado de maíz. Perlongher hace una relación entre la sopa que no es sopa y lo evidente que resulta que Paraguay no tiene mar.

la poesía conversacional, por ejemplo. Las obras que pertenecen a este movimiento, son complejas, llenas de símbolos, pues una de las intenciones es que el lector tenga que enfrentarse a la obra. Y la segunda es reproducir los modelos del barroco caribeño de mediados del siglo XX. Sin embargo, el neobarroso se declara diferente desde su geografía. Lo barroco del movimiento viene del barro del Río de la Plata, que localiza a esta corriente a un lugar específico (Cella 119-120). Desde el otro lado de la frontera, esta novela tiene un antecedente muy grande en la vanguardia, especialmente la antropofagia<sup>2</sup>. Estas semejanzas se ven en el nivel de experimentación de la novela, así como en la inclusión de términos indígenas en el registro de la obra. Pero también en la novela realista de los años 30.

Además de estas características formales, Bueno usa referencias a grandes escritores latinoamericanos a lo largo de la narración, entre ellos se encuentran Octavio Paz, Pablo Neruda y Gabriel García Márquez. Las alusiones a obras en español son bastante más claras que aquellas que se hacen a la tradición brasileña. La nacionalidad de la marafona explica por qué la tradición en español prevalece y revela también la identidad extranjera del personaje principal. Frases como “la marafona no tiene quien la escriba” (58) o “confesso que he vivido” (65) son pruebas casi literales de la presencia e influencia de los escritores canónicos de América Latina. Sin embargo, la inclusión del canon brasileño es más compleja. Las referencias que existen de Brasil se dan a través de la cultura popular con el uso de figuras como Chico Buarque, Maria Bethânia y Sonia Braga. En un apóstrofe de la marafona, Bueno incluye una alusión a la canción de Chico Buarque “Tatuagem”: “Nadie aspire entender, lector amigo, nadie ouse comprender lo que ya está traçado, a sangre, hierro y fuego en los sangrados del destino” (54). En esta reflexión resignada a soportar un destino definitivo hay

---

<sup>2</sup> La antropofagia fue un movimiento artístico y literario perteneciente a las vanguardias. Su aparición oficial se dio en 1928 con el Manifiesto Antropófago de Oswald de Andrade. La práctica antropófaga da nombre al movimiento en el sentido de que los artistas deben devorar a sus antecesores y nutrirse de los elementos que les sean útiles. Es decir, la producción artística que les antecedió debe servir como carne de alimento para la producción propia. Asimismo se alinea con la idea de que el que come la carne del otro lo ha vencido en batalla, por ende la literatura brasileña debe ocupar un lugar de vencedora entre las otras literaturas del mundo.

paralelos a la canción que dice: “Quero ser a cicatriz/ [...] marcada a frio/ ferro e fogo/ em carne viva.

Por su parte la presencia de Sonia Braga trae una referencia a la literatura. En 1975, Braga grabó la telenovela “Gabriela”, inspirada en la novela *Grabiela Cravo e Canela* de 1958 del reconocido autor brasileño Jorge Amado (memoriaglobo, “Gabriela 1º Versão”). Entre 1988 y 1989 la telenovela se retransmitió en la Red Globo, lo que la sitúa cerca del tiempo de publicación de la novela. El acceso que tiene la marafona a la cultura y tradición brasileña se da a través de los medios de comunicación masiva. Ella está viendo la televisión y llega a sentirse Sonia Braga de tanto verla: “el rostro era de Braga tan constantemente en mi sueño marafo que por el, si por el, ya me venian deseos abruptos de mortandad y crímens” (72). Esta cita habla por un lado de la influencia que tiene sobre el personaje una imagen que se repite constantemente, pero también sobre la soledad a la que se ve expuesta en una vida alejada de su lugar de origen. Y a través del personaje Gabriela, nos remite a la tradición novelística realista de Brasil.

## **2.) Comunidades imaginadas y la literatura como gestantes de naciones**

Para aproximarnos a *Mar paraguay* debemos antes dar algunos pasos. El primero es entender qué factores dan origen a esta novela corta. Para ello se debe mirar al portuñol como un fenómeno cultural, no sólo como registro lingüístico. Eliana Rosa Sturza, en su artículo “*Fronteiras e práticas lingüísticas*”, de 2004 hace un recorrido por la historia de la construcción de la frontera entre Brasil y Paraguay en zonas sin una clara delimitación geográfica. La autora relata cómo cada país fundó ciudades una frente a otra. Éstas tenían el objetivo de representar los valores y lenguas de sus naciones respectivas. Sin embargo, estos pueblos se han entrelazado dando lugar a una lengua franca que guarda rasgos gramaticales y léxicos de ambas lenguas. Sturza señala que el motivo original de las relaciones entre los



pueblos fue el comercio, pero que la lengua se ha expandido a todos los ámbitos de la vida, que incluyen por supuesto a la producción cultural.

Sturza contradice a la idea general que marca al portuñol como una corrupción de cualquiera de los idiomas, sea español o portugués. Ella señala que: “na visão interna de quem usa a língua, portunhol é uma língua sem erros, é a sua forma de falar, de se expressar, é um dos traços identitários que permite reconhecê-los como ‘gente da fronteira’” (“En la visión interna de quien usa la lengua, el portuñol es una lengua sin errores, es su forma de hablar, de expresarse, es una de las marcas identitarias que permite reconocerlos como ‘gente de la frontera’”, 154). Esta reflexión nos ayuda a pensar en el portuñol como herramienta para construir pertenencia hacia una comunidad que logra reconocerse a partir de la lengua.

La existencia de la ‘gente de la frontera’ es necesaria para aproximarnos a este fenómeno desde el análisis que propone Benedict Anderson en su libro *Comunidades imaginadas*<sup>3</sup>. Las fronteras se pueden definir a partir de una división cultural. Anderson cuestiona la formación de la nación, lo que ocurre en la frontera Brasil-Paraguay puede abordarse con las herramientas que él usa en su texto. El texto de Anderson comienza poniendo en un contexto histórico tanto las prácticas como las nociones que construyen al estado-nación. Luego explora las dinámicas de comunidad que legitiman a esta forma de organización. El argumento es que si los individuos no son capaces de conocerse entre sí, cualquier “nosotros” que exista es una comunidad imaginada. Y esto resulta en que la nación está fundada simplemente en imaginarios. Entonces el arte juega un rol vital en la formación de dichos imaginarios y ha sido usado para moldearlos. *Mar paraguayo* tiene un proyecto contrario a la formación de imaginarios de los estados centrales y, más bien, termina creando una nueva comunidad que se imagina en un tercer lugar, que no es ni Brasil, ni Paraguay.

---

<sup>3</sup> *Comunidades imaginadas* se publicó originalmente en inglés en 1983. En este trabajo se ha usado la traducción de Eduardo L. Suárez en la edición de 1993.

Mientras Sturza y Anderson nos ayudan a pensar este fenómeno desde lo social, los planteamientos de Gilles Deleuze y Félix Guattari en su libro *Kafka por una literatura menor* de 1975<sup>4</sup> pueden resultar apropiados para aproximarnos a esta novela desde la expresión estética en sí. La literatura menor, que definen los autores, es aquella que usando un registro hegemónico expresa ideas de un grupo al margen. Cuando la obra proviene de un grupo al margen, la propuesta en un registro alterno<sup>5</sup> es una acción política. Esta acción política cumple con el segundo factor que según los autores constituye a una literatura “menor”, la literatura tiene que ser política. Y el tercer factor que los autores describen es que construya una comunidad a partir de un personaje. *Mar paraguayo* no cumple con el primer principio, no está escrito en una lengua mayor, sin embargo, ocupa el lugar que están describiendo los autores. La novela está al margen, alejada de los centros culturales y políticos tanto de Brasil como de los estados del Cono sur.

La construcción de una comunidad dentro de la literatura nos vincula con el texto de Anderson, Deleuze y Guattari dicen que la literatura menor construye una comunidad y Anderson que dicha comunidad puede devenir en nación.

En este capítulo se ha revisado el lugar que ocupa la novela dentro de las tradiciones literarias de las que se origina y se ha introducido a las herramientas teóricas que permitirán el análisis posterior. En el segundo capítulo se presenta al portuñol como discurso y se habla de las coyunturas sociales y políticas que han resultado en expresiones artísticas.

---

<sup>4</sup> En su obra, Deleuze y Guattari hacen un análisis de la obra de Kafka y lo sitúan en un lugar marginal. Revisan la producción literaria de Kafka como una estrategia de un grupo minoritario que usa la voz del poder para hacerse escuchar. Sin embargo, la apropiación de la lengua del poder la convierte en una herramienta política de la minoría.

<sup>5</sup> Este registro alterno se construye en la obra de Kafka a partir del uso de un alemán influenciado por la gramática del checo y el uso de vocablos del yiddish. En el caso de *Mar paraguayo*, este registro combina las gramáticas del español y el portugués e incluye vocablos del guaraní.

## SEGUNDO CAPÍTULO: APROXIMACIÓN AL PORTUÑOL

En este capítulo se presenta al portuñol como discurso político de la ‘gente de la frontera’. Se explica cómo devino en lo que se conoce como portuñol selvagem, movimiento que surgió en 2008. Además se discute al portuñol como recurso artístico en *Mar paraguayo*.

### 1.) Proyecto político del portuñol

En el primer capítulo se presentó al portuñol como un registro que se ha forjado naturalmente. En este acápite se plantea que dicho registro ha sido usado de un modo político, en el sentido amplio de la palabra. Los primeros usos del portuñol se dan en las vanguardias, Oswald de Andrade en su novela *Serafim Ponte Grande* (1933) hace hablar a un personaje de la frontera usando un portugués con influencias del español. En una conferencia de Profesores de español de Sao Paulo en 1984 Néstor Perlongher revisó algunas de las expresiones en portuñol previas como la ya mencionada de Andrade y a ésta se le suma Haroldo de Campos, que en los poemas que conforman su libro *Galaxias* de 1984, juega con la sonoridad de las lenguas sin limitarse al español y al portugués, porque incluye también al italiano, al inglés y al alemán (255). Perlongher señala que en estas expresiones los lenguajes guardan su distancia y se distinguen entre sí. Para él Héctor Olea plantea un cambio en la forma de usar al portuñol. En su reflexión, Perlongher encuentra que Olea es el primero que juega con los dobles sentidos y las tensiones semánticas entre los dos idiomas (256).

A continuación quiero situarme al comienzo de la década de los noventa para entender mejor cómo fue posible el surgimiento de *Mar paraguayo* y entender qué ocurría con el portuñol en ese momento. Las dictaduras del Cono Sur habían obligado a muchos artistas y pensadores a migrar. Un punto de encuentro fue Brasil, por su proximidad. Bajo esa coyuntura, Perlongher y Bueno se pueden conocer.

En su ensayo de 2011, Jens Andermann explora la obra de Bueno, *Mar paraguayo*. Allí se concretan los pasos que eran precisos para poder analizar esta novela corta. Revisa primero el lugar que ocupa la obra dentro de ambas tradiciones literarias, la brasileña y la del Cono Sur. Explora en algunos detalles de la forma del texto, las manifestaciones de las lenguas que lo componen y que incluyen también al uso del guaraní. Y encuentra que hay tres ejes en los que *Mar paraguayo* opera en un espacio fronterizo. Estos son: la lengua, el género literario y la escritura y la oralidad. Andermann describe al texto como un acto político. El experimento que da origen a la obra es una afrenta en primer lugar a las normas ortográficas y gramaticales y, por extensión, a las normas estatales: el discurso que se crea existe por fuera de lo establecido. La musicalidad que aporta el guaraní (además de su condición de lengua sin escritura propia) contribuye a la dimensión oral de la novela y genera una tensión entre las lenguas escritas y las transliteradas.

*Mar paraguayo* encaja dentro de la revisión que hace Carlos Bonfim. En su ensayo del 2012 *El portuñol salvaje*<sup>6</sup>: arte licuafronteras y tensiones contemporáneas, define al “portuñol salvaje” como un movimiento artístico (70). Bonfim revisa las formas de definir al portuñol desde la lingüística, como una tercera lengua o una inter-lengua. En dicha revisión, rechaza que el portuñol sea sólo el resultado de un mal aprendizaje del español o del portugués. Para el autor, el portuñol es una forma orgánica de comunicación. Prosigue hablando de los valores estéticos de estas manifestaciones literarias que ocurren en el error, la imprecisión y la movilidad entre dos mundos que parecen estar definidos. Hacia el final, Bonfim enumera otras manifestaciones artísticas que se ubican en la primera década del siglo XXI con el fin de demostrar que el portuñol salvaje ocurre a todos los niveles de la producción cultural de Brasil, Argentina, Paraguay y Uruguay.

---

<sup>6</sup> El nombre viene de Douglas Diegues, cuya participación se elaborará hacia el final de este acápite por razones cronológicas.

Luego de la publicación de la novela hay un silencio en la creación artística. Este silencio termina en 2008 con el nacimiento del “portuñol selvagem”, que es la denominación que da Douglas Diegues al registro en que se escribió *Mar paraguayo*, pero también a un movimiento de reivindicación de la identidad fronteriza. La diferencia que encuentra Diegues para agregar el “selvagem” a este registro es la presencia del guaraní. La lengua indígena define un lugar de origen e incluye una fuerza primigenia en esta nueva lengua. Como veremos en el capítulo cuarto, las figuras en guaraní de la novela tienen una relación estrecha con la naturaleza. En 2008 se concreta en una Carta-Manifiesto los planteamientos del portuñol selvagem. Al mejor estilo de las vanguardias, con todo el humor, pero también toda la solemnidad, cerca de 40 artistas, escritores, etc. firmaron el documento (Portuñol selvagem, “Karta-Manifiesto”). La intención inmediata del manifiesto fue la renegociación de un contrato de los años 80 sobre las condiciones de importación-exportación de energía de la planta Itaipú. Pero en este propósito tan particular, la carta pide algo que se extiende a lo general y actúa como defensa del portunhol selvagem. Ellos piden que los presidentes de Brasil y Paraguay “inventem um nuevo contrato [...] y si possível escrito em portunhol selvagem” (Karta-Manifiesto). El pedido no es inocente, aunque parezca que sólo se basa en una búsqueda estética, porque el portuñol es “la lengua mais hermosa de la triple frontera”, en realidad está demandando que se otorgue un nivel legal a la nueva lengua.

La represa de Itaipú se encuentra sobre la frontera entre Paraguay y Brasil, muy cerca de las ciudades gemelas de Ciudad del Este, en Paraguay, y Foz de Iguazú, en Brasil. Estas ciudades entran dentro de los ejemplos propuestos por Sturza. El portuñol es la lengua que se habla en la zona. Por lo tanto, el pedido de que el nuevo contrato esté escrito en portuñol apunta a que los habitantes de estas poblaciones sean parte de los acuerdos. De esta manera se exige que se los reconozca, pues cualquier decisión que se tome en cuanto a la planta los afecta a ellos en primera línea. Un contrato en portuñol sería un contrato de y para la gente,

en una lengua informal frente a las lenguas oficiales de las instituciones estatales. Y hay en ese intento una búsqueda semejante al surgimiento de las naciones europeas que describe Anderson. Este es un caso semejante al austro-húngaro (58), pero con una nueva respuesta; si no hay una lengua antigua, el latín, que pueda mediar la interacción, una nueva ha de crearse.

Mientras tanto, el portuñol salvaje se vuelve ejemplar y la frontera Paraguay-Brasil, un punto de enfoque, porque en ella el portuñol ha incluido también raíces pre-hispánicas, ha borrado de facto la división nacional y le ha dado a este registro un nivel, no sólo de representación o de recurso literario como ocurre con los autores previamente nombrados, sino también político. Este acto se puede entender bajo la visión de Anderson de ligar una nación emergente con un pasado ancestral, que en este caso se encuentra en la mitología guaraní. *Mar paraguayo*, a pesar de su nivel experimental y su fragmentación, es quizás el texto más sólido de este movimiento. La misma fragmentación nace en respuesta a proyectos homogeneizadores y maniqueos. La complejidad del texto y su no linealidad son expresiones que se aproximan mejor a un entendimiento global de la realidad así como a una nueva visión del mundo que ya no cree en grandes discursos.

## **2.) Mención sobre el portuñol en *Mar paraguayo***

Existen dos lugares que dan cabida al portuñol. El primero está en las escuelas de lenguas, el segundo, en las fronteras que incluyen, de cierto modo, a las familias bilingües. Sturza justifica su trabajo a partir del hecho de que el portuñol se estudia en estas escuelas y se lo analiza desde una perspectiva educativa, se lo estudia para contrarrestarlo como fenómeno (155). El trabajo de Sturza, por lo tanto, se concentra en los fenómenos que ocurren en las fronteras. La diferencia principal entre ambos fenómenos tiene que ver con la relación entre las lenguas. Tanto si se aprende portugués, como si es el español lo que se estudia, en las escuelas de lenguas hay un lugar de partida. El portuñol del Instituto Brasileño

Ecuatoriano de Cultura, por ejemplo, es sobre todo un español con interferencias del portugués. Algo análogo ocurrirá en los Institutos Cervantes de Brasil.

Sin embargo, el portuñol de la frontera entre Brasil y Paraguay es una mezcla armónica de los dos registros. La problematización del portuñol en la frontera tiene que ver con el hecho de que no existe una sistematización detrás de la nueva lengua. El portuñol ocurre en la performatividad, en cada momento se elige una u otra palabra. Y como señala Perlongher en el prólogo de la novela, se puede intercambiar las grafías de ambas lenguas (10). Él usa el ejemplo de chuva y lluvia, que se pueden alternar en la misma página. Y de algún modo, también se alterna a través de la palabra la lluvia en el territorio brasileño y paraguayo. Con las palabras, las nubes también se mueven.

Lo que este trabajo encuentra a partir de los planteamientos de Sturza y Perlongher es que el portuñol se construye desde el intento de hablar la lengua del otro. El portuñol de escuela se defiende en la idea de que el que escucha es capaz de entender el idioma del que habla. El estudiante, cualquiera sea su lengua de partida, no tiene que esforzarse por ser entendido, pues su profesor debe tener conocimientos en ambos registros. En *Mar paraguayo*, la idea es que se quiere hablar para ser entendido. La marafona es una extranjera en una situación en la que su integridad peligra. Su intención es hacerse entender con las herramientas que tiene a mano y sin perder su propia identidad que está marcada por su origen y su lengua.

Uno de los ejemplos más recurrentes de la intención de hablar la lengua del otro es el uso de los determinantes definidos y demostrativos. El texto usa la palabra “lo” para decir “el” y la palabra “esto” para referirse a “este”. Estos dos determinantes se construyen a partir de un imaginario de lo que es el español. Si el artículo definido femenino en portugués es “a” y en español es “la”, entonces la conclusión lógica es que el artículo definido masculino será “lo” (en portugués es “o”).

Luego la existencia de “esto” se justifica a partir de la necesidad de diferenciar los registros. “Este” existe en ambas lenguas, pero la marafona al hablar tiene que marcar una diferencia, tiene que formar un vocablo nuevo, para no recurrir a lo más simple, que sería usar una de las lenguas nacionales. El uso de “esto” sugiere también la necesidad de crear un espacio mental para el otro idioma, entenderlo desde la otredad. El nacimiento de un nuevo vocablo es la clave para hablar de un tercer lugar que está naciendo a partir de la palabra. Y así también podemos encontrar otra razón para usar las dos gráficas en el mismo lugar, más que un error, es una prueba de que el hablante maneja los dos registros, es capaz de nombrarlo en ambas lenguas, por si alguien no supo entender, que no queden dudas.

Asimismo como se marca una diferencia, el portuñol también permite la ambigüedad. La transcripción de la novela lidia con los sonidos y su representación gráfica. Se está preguntando qué pasa cuando una lengua tiene que representar los sonidos de la otra. Perlongher menciona dos ejemplos (10), las posibilidades de escribir la afirmación portuguesa en español como *sin*, y el inevitable sentido de negación de esta palabra. Del mismo modo, qué pasa si se escribe *são* (conjugación del verbo *ser* en tercera persona del plural, modo indicativo, presente y *santo* también en portugués) con una gráfica española, es decir “*san*”. De esta ambigüedad nace una de las frases más valiosas de la novela y que de alguna manera pone a toda la historia en un contexto. “*San cosas de la imaginación*” (54). Los sentidos que propone esta frase ocupan lugares opuestos. Si leemos el “*san*” como del verbo *ser*, estamos hablando de cosas que ocurren sólo en la imaginación y quizá carecen de mayor interés. Pero si lo leemos en español (porque además el resto de la oración está en español) entonces se lee que las cosas de la imaginación son santas, ocupan un lugar cercano a lo divino. Pero esta ambigüedad es sólo posible si la primera palabra ocupa un tercer espacio, porque aunque la palabra en portugués también significa *santo*, al escribir esa frase en portugués, lo más probable sería que esa frase pasara totalmente desapercibida.



La misma novela opera, entonces, en ese otro limbo. Además de los vaivenes entre fronteras, lenguas y géneros literarios, se mueve también, como la marafona, entre lo sagrado y lo mundano. La novela puede ser sólo un fragmento de la imaginación y ser despreciable u ocupar un lugar santo o, en una tercera posibilidad, ser una defensa de la imaginación, otorgándole un lugar privilegiado. Esta frase es otro de los elementos que entrelazan a la trama y la forma de la obra con una dimensión que supera a la ficción y a momentos sale de sí misma para reflexionar sobre su propia condición ficcional.

En este capítulo se introdujeron los aspectos necesarios para entender el registro en que está escrita la novela. En el tercer capítulo se hará un análisis de los personajes principales, sus relaciones y los posibles significados detrás de sus interacciones.

## **TERCER CAPÍTULO: SIEMPRE QUE SE HACE UNA HISTORIA, SE HABLA DE UN NIÑO, DE UN VIEJO O DE SÍ**

En este capítulo se discute la novela en sí misma, incluyendo su estructura, su voz narrativa, los personajes principales, sus relaciones y los símbolos que esconden esas relaciones.

### **1.) Estructura**

Aunque el experimento de Bueno fue catalogado como un “poema-noubelle” por su amigo Douglas Diegues. Para este trabajo se ha usado la clasificación de novela corta. Sin embargo, es necesario tener en cuenta la inclusión de técnicas vanguardistas para su construcción, además de la presencia de prosas poéticas y el uso del guaraní como recurso literario para jugar con sonidos como *añaretã* (infierno) que, en una palabra, combinan marcas inconfundibles de las dos lenguas, en este caso, la ñ del español y la tilde que hace a la “a” nasal en el portugués.

La novela se divide en seis capítulos. El primero se llama “Notícia”. El segundo, “Ñe’é” que significa verbo o palabra. El tercero, cuarto y quinto no tienen nombre y el sexto se llama “Añaretã”. Las divisiones se hacen claras mediante un salto de página. La segunda y tercera parte son las únicas que tienen subdivisiones. La segunda se divide en once fragmentos y la tercera en tres. Estas divisiones se marcan dejando algunas líneas en blanco.

### **2.) Voz narrativa**

Toda la novela está escrita desde la perspectiva de la marafona. Sin embargo, existen fragmentos en los que la voz es dudosa y guarda cierta distancia con la mayoría de la novela. Por ejemplo, “Notícia” parece casi ser escrita por el mismo autor, la voz de la marafona que

todavía no se ha presentado se confunde con la voz de Bueno, que nos explica por qué uso al guaraní en su novela.

Además, existen dos fragmentos en el segundo capítulo que resultan curiosos: el sexto y el décimo primero. En ellos, la marafona escribe casi en un estado de conciencia alterada. El rasgo formal que los distingue indudablemente es la puntuación; el sexto usa la coma en lugar del punto y el décimo primero utiliza los dos puntos. En estos fragmentos se confunden de nuevo las voces narrativas con una voz poética, estos fragmentos de la confesión podrían ser páginas sueltas donde la marafona escribió poesía. Entonces tenemos que entender a los poemas como creación de un personaje y así tienen una voz distinta a la de un personaje narrando.

Estos fragmentos deben reconocerse como distintos a los momentos en los que la marafona incluye flujos de conciencia en su narración. Por ejemplo, si tomamos al sexto fragmento del segundo capítulo, casi que podemos leerlo por sí mismo, como un poema. “Como un juego de jugar” (35) es una reflexión abstracta de lo que es la literatura. A esta reflexión se le puede sumar el cuarto fragmento del mismo capítulo, donde la marafona dice: “escribo para que no me rompan dentro las cuerdas del corazón...” (32). Ese fragmento se puede leer como un arte poética, pero también como la justificación para escribir la confesión. La marafona está consciente del trabajo que está haciendo, pero también duda de la veracidad de sus propias palabras, porque siente que ha convertido su vida en una telenovela: “solo una cosa está encima de la duda: la muerte: lo restante es todo ficción, dramas, televisiones, literatura” (51). De esta forma, la misma voz narrativa está poniendo en evidencia su condición de elemento ficcional.

### **3.) Personajes**

#### 3.1) La marafona

De la vida marafa del personaje principal de la obra de Bueno no podemos saber nada más de lo que ella relata. La marafona es también el narrador de la novela y es un narrador no confiable. En el segundo fragmento del segundo capítulo la marafona habla de sus miedos y del infierno, si bien el infierno es una presencia constante a lo largo de la novela, este fragmento es el que habla con mayor claridad sobre su miedo a la condena. La marafona está entre la vida y la muerte. Su vida, llena de temores y angustias y la muerte del viejo. La metáfora que se usa es la del mar frente al infierno: *añaretã*. “El infierno, añaretã, existe y se pone contra el mar, el cielo, las mañanas tiquitas de sol y gorriones” (21), esta imagen abre una nueva visión del mundo. La marafona estaba en Guaratuba de vacaciones, de repente, a causa de la muerte del viejo, se ve en un mundo en el que ya no es posible contemplar la belleza del mundo. En el mismo fragmento, la marafona ahonda en su miedo a la muerte, pero no el estado definitivo de cese de la vida, sino de la vejez. “La ruina de la materia es una cosa assombrosa! Dios que me lleve antes que emezen a ir al solo las derraderas tábuas de mi construcción precária. No, no deseo ver desfacirme in polvo y huessos ossossosporosos.” (28) Amparada en el miedo, la marafona encuentra la justificación para no ser clara. Para en este caso, por ejemplo, sugerir que no quería ver al viejo seguir envejeciendo y por eso planeó su asesinato, pero en estas frases no podemos encontrar las pruebas fehacientes para acusarla. Al final, su personaje está bajo una gran presión: la perspectiva de ser condenada por homicidio.

*Mar paraguayo* es la confesión de la marafona de Guaratuba. Por lo tanto, es ella la que nos cuenta su historia. El relato no sigue un orden cronológico y es frecuente que haya saltos temporales. Estos pueden reconocerse por las referencias a meses o estaciones, pero también por el cambio en los tiempos verbales. Hacia el principio del capítulo dos, la marafona dice: “Mi suerte adivinadora de la esfera, bólide y cristal...” (16) a lo largo de la novela se volverá sobre la idea de adivinar el futuro, de conocer la suerte. Es evidente que la

confesión se escribe cuando todo ha ocurrido, pero la marafona usa en ocasiones el futuro, se sitúa por ejemplo en el momento en el que conoció al niño (capítulo tercero, fragmento segundo) y desde el lecho que compartió con él mira hacia el futuro, lo que se puede asumir como seis meses hacia la muerte del viejo.

Una de las pocas referencias explícitas a la apariencia de la marafona es: “con estas tetas que ya se acercan al vientre” (65), también habla de sus ovarios heridos: “escribindome aún que esto me custe lancetadas en el ovário y el pulsar de una vena azul cerca del corazón” (33). En otras instancias de la novela existen alusiones a su espalda, su cuello o sus ovarios, que le duelen, pero nunca una descripción. En todo caso, con ayuda de estas características físicas podemos concluir que es una mujer de mediana edad, cercana a los cuarenta años. La edad de la marafona se puede ir construyendo a partir de los siguientes elementos: 1.) tiene pavor por envejecer como podemos ver en la cita presentada en la página anterior (“ossossosporosos”). 2.) Tuvo una vida previa: “Recuerdas, vida, recuerdas: nuestra casa en Assunción, rios d’água, guarânia y el viejo, non tan viejo como ahora...” (36). 3.) Brinks tiene 17 años y la ha acompañado toda su vida (59). 4.) El apelativo del personaje joven con el que tiene un romance es “el niño”, el niño también tiene 17 años y 5.) Como dice la cita previa, los pechos se van acercando, todavía no llegan, es decir que la marafona está envejeciendo, pero todavía le queda algo de juventud.

Una clave para poder entender quién es la marafona está en buscar el significado de su nombre. Una marafona es una muñeca de trapo. Su cuerpo está hecho de madera, su cabeza y vestido son de tela (Souza). La muñeca no tiene ni ojos, ni boca, ni orejas. Se la usa en rituales de fertilidad en la Fiesta de las Cruces en Monsanto, Portugal. Además de ese significado, la palabra marafona se usa para referirse a una prostituta. Estos dos significados pueden contribuir a la construcción del personaje, pero no deben tomarse como soluciones automáticas, porque la marafona declara: “yo no soy cuñambatará (prostituta)” (27) y si bien

la muñeca podrá no tener boca, la marafona está hablando y en un par de ocasiones dice que cantará (aquí está de nuevo el uso del futuro).

Una de las confesiones de la marafona es que en los últimos meses de vida del viejo, ella tuvo un romance con el niño. La confesión la convierte en una mujer sin honra y ella mismo siente el peso de la condena (38), pero de haber sido infiel a ser prostituta hay una diferencia muy grande.

Durante la narración, la marafona revisa su situación de extranjera. Ella viene del río Paraná tierra adentro y está ahora a las orillas del mar. También recuerda que está en duelo por la pérdida de Brinks. Y reflexiona sobre el futuro de su alma. Esta preocupación existencial se expresa con palabras guaraníes como *añaretã*, que significa infierno, *achy* que es el mundo de los mortales y *aguyje* que representa un estado de gracia que permite el paso a una suerte de paraíso que se define como “tierra sin mal”. A medida que la narración avanza, la marafona se mueve entre estos espacios que significan la salvación o la condena. La novela cierra con el sexto capítulo nombrado “Añaretã”, es decir, con la condena definitiva de la marafona.

A continuación se explora la relación que mantiene la marafona con el viejo. Hacia el principio de la novela, la marafona habla del viejo con amor, conforme transcurre la narración, el trato va cambiando:

El viejo era tan concreto y tan bueno, el viejo que no sei, sinceramente no sei, se le assassinaram mis manos o fue la vida mismo que lo mató de chofre, súbita golpeada en su corazón flagíl, corazón de melón, melón, melón, ah pequetito viejo, tan moroso. (27)

En este fragmento se puede leer arrepentimiento de la marafona, se mira tristeza y conmiseración por el viejo:

Buscavame, después de la quinta copa de vino, [...], y sabiendo que no lo soportaba, batendo-me a correr, esto hacia el juego del viejo e yo me precipitava de la sala afuera. Su gusto y martírio: perseguir-me, casar-me, catar-me. [...] mientras el calcava los duros huessos de sus joelhos sobre mis braços fraquejantes. (36)

En este momento del relato, la marafona cuenta sobre su relación con el viejo y cómo ésta estaba llena de violencia. Pero se justifica y dice que a pesar de los abusos del viejo, él la recompensaba con regalos y con ciertos caprichos de ella. Pero todavía quedan algunos cambios. La marafona ya expresa más libremente sus sentimientos por el viejo:

Que el viejo, muerto, muerto se muera, esto traste que carregue con una disposición de alguien que transporta un hombre ya muerto hasta la muerte, a el y a sus ochenta y cinco años e los otros tantos devorados, con rancor e mala-suerte, por la enfermedad, adquirida en los cabarés de aquidua. (57)

Este fragmento ya es una condena y también una declaración de que la culpa la tuvo el viejo. Fue él quien contrajo una enfermedad por ser infiel. Fue él, el primero en traicionar. Y toda esta transición cierra en el último párrafo de la novela que dice: “Por el, por el rosto de Braga fue que comencé a urdir esta etranha matanca, perfecta como nunca se es perfecto cuando lo que se pone en cuestión es la muerte” (73). Y con esta oración, la marafona revela que en realidad, sí planeó la muerte del viejo y pone en manifiesto su odio por él. Quizá la única progresión lineal de la obra sea el cambio de la marafona hacia el viejo, puesto que todos los demás hechos se cuentan usando saltos temporales, tanto hacia el pasado, como al futuro.

Para entender a la marafona y ponerla junto a los otros personajes de la novela hace falta recuperar todas las referencias y alusiones. La marafona habla de los siguientes personajes: el viejo, el niño, Brinks que es su perro, el doctor Paiva y Sonia Braga.

### 3.2) El viejo

Del viejo no tenemos ninguna descripción física, tan sólo se dice que tiene ochenta y cinco años. La marafona relata algunas de sus acciones de las que podemos concluir su carácter. También se habla de la muerte del viejo, en torno a la cual gira la novela. Se dice en repetidas ocasiones que la marafona lo encontró en un sitio y lo llevó a un sillón o que lo empujó al sillón “quando lo atirê, assim con casi amorosa carícia” (22). Pero hay duda

entorno a esta afirmación, hacia el final de la narración se describe lo que con mayor seguridad ocurrió:

Su rostro, non, non su rostro de muerto en el piso del baño, el súbito muerto que arrastê hasta el sofá de la sala, por lo puro juego (o jugo?) de uno descargo de consciência, puesto que el viejo ya no era más, el rostro era de Braga tan constantemente en mi sueño marafo que por el, si, por el ya me venian deseos abruptos de mortandad y crímens. (72)

Lo que parece sugerir es que, en efecto, el viejo murió por causas naturales, pero que la marafona en su estado de consciencia alterada, tomó al cadáver y casi quiso ser la responsable de la muerte del viejo. Entonces, cuando ella lo deja caer sobre el sillón, le está dando una muerte simbólica, que ya había planeado. Ella tenía ya toda la voluntad y el motivo, cuando la suerte se hizo cargo de cumplir los deseos de la marafona a través de la muerte.

### 3.3) El niño

La presencia del niño es ambigua. En realidad, todas las figuras tienen su rango de ambigüedad en esta obra, empezando con el ir y venir entre la culpa y la inocencia de la marafona. Christopher Larkosh en su ensayo *Forms of A-Dress: Performances of the Foreign and S-Other-n Flows of Transnational Identity* de 2007, por ejemplo, sostiene que el niño sólo fue una presencia inalcanzable de la marafona (175). Sin embargo, en la novela se dice explícitamente que la marafona y el niño mantuvieron una relación. Así ocurre su encuentro:

[...] el adentrô a la casa, con su bermuda florada, la camisa amarilla atada en sua cintura de joven caballo, y foi me tomando conta, primerio de las manos, después de la boca e asi tan sucessivamente que ya nos vimos, los dos, nudos y desavergonados, comiendonos con una voracidad felina y decrepante, con el hambre de madre y hijo. (56)

Quizá lo más importante de esta cita sea que ninguno de los personajes sintió vergüenza en ese momento. Es curioso que haya sido así, porque, en primer lugar, el personaje se llama “el niño”, es decir que la marafona no lo ve como un igual, sino como alguien pequeño, inmaduro. Esta visión incluye las regulaciones morales que hacen incorrecta una relación con



una brecha de edad tan grande, particularmente cuando la mujer es mayor. La primera vez que la marafona ve al niño se describe así: “de que monstruosidades y sinistro fascino es un niño de duros muslos cavalo...” (26). Entonces el niño es el objeto que seduce, es objeto de deseo y esa seducción es peligrosa. Y a pesar de esos peligros, la marafona no siente vergüenza.

El apelativo es sumamente interesante. Para empezar, está lo más evidente: cuando sentimos que hablamos con alguien inapropiadamente joven para nosotros esa persona se convierte en un niño. Pero es curioso pensar que a pesar de ser brasileño, la marafona no le llame *menino* o *moço*. El hecho de que use el español para llamarlo habla también de una cercanía y un cariño por el niño. A pesar de ser un joven brasileño que va por la playa sin camisa y con bermudas floradas, una especie de estereotipo brasileño, la marafona lo nombra en español, lo tiene cerca de casa.

El niño es el personaje con la descripción física más explícita de la novela. Dicha descripción construye a un personaje animal: tiene ojos de boa, muslos y pelo de caballo. Los animales y su simbología en la novela serán analizados posteriormente. Por ahora, basta decir que los animales construyen un espacio y una atmósfera de lo que imaginamos como el lugar de origen de la marafona. La combinación de los ojos de boa y muslos de caballo del niño hacen que en el convivan las dos identidades de pertenecer tanto al lugar de nacimiento de la marafona como de un lugar extraño, representado por la figura del caballo. A esto se suma que todos los otros animales que pueblan la novela son nombrados en guaraní (los ojos del niño también). Pero su ser caballo queda fuera de esa construcción zoológica guaraní.

#### 3.4) Brinks

Brinks es el perro de la marafona y es la figura más entrañable para ella. Brinks ya tiene 17 años, es decir ya está muy viejo, pero no comparte las características de deterioro del

viejo. El perro es “el hijo que nunca tuv[o]” la marafona (62). La marafona en uno de los fragmentos va poco a poco disminuyendo a la figura de Brinks mediante diminutivos (“Brinks’i, Brinks’imi, Brinks’michī”) hasta desaparecerlo por completo. Terminada la narración el libro explica los términos guaraníes en un “Elucidário”. En las definiciones de las palabras, se esconden también algunas claves para entender lo que está pasando en la novela corta. El último apelativo para Brinks es “Brinkssisinhinhoziinhoziinhoziinho” (63), que luego es definido por el siguiente texto:

“Brinkssisinhinhoziinhoziinho. *Obs.:* tamanha aglutinação de sufixos diminutivos acoplados ao nome próprio, Brinks, realiza em guarani o que só pode ser visto através de um microscópio, tornando a coisa diminuída, algo (quase) invisível; na sugestão do texto, o que não se poder ver ou o que efetivamente, no caso, *não existe*”. (75)

Su no-existencia se vuelve fundamental cuando en el último capítulo de la novela la marafona recuerda a Brinks: “casi me pongo a llorar posto que suele existir Brinks, precária negación del infierno com que tentamos driblar a la muerte...” (72). La posibilidad de salvarse de la condena se ha ido haciendo poco a poco más y más pequeña. La figura de Brinks genera ternura, durante la novela se hacen alusiones a sus ojos, a sus orejas, todas estas imágenes están llenas de un afecto muy grande. Parece que la reducción de Brinks se da por dos razones, que mueven a la misma fuerza: la ternura y la desesperanza. La marafona pierde la esperanza de ser declarada inocente y reduce la importancia de Brinks y al mismo tiempo cuando lo ve, lo reduce con palabras de ternura, casi como comérselo a besos. Y los besos surgen del afecto, pero también de la necesidad de encontrar un consuelo.

### 3.5) Sonia Braga

Sonia Braga más que ser un personaje, es un *leitmotiv*, pero se la incluye en esta parte porque es una figura brasileña. Los símbolos y *leitmotifs* guaraníes se explorarán en el siguiente capítulo.

En una entrevista, Bueno reconoce que la figura de Sonia Braga es muy importante para la novela (Bueno, 2002). Hace de la marafona un personaje dramático, casi melodramático. *Mar paraguay* comparte dos similitudes con la trama de “Gabriela”: 1.) el personaje principal ha dejado su lugar de nacimiento, que queda tierra adentro y se ha mudado a la costa, donde en ocasiones se siente alienada y extraña y 2.) el personaje principal traiciona a su pareja. Los finales, sin embargo, son muy distintos. Mientras la telenovela tiene un final feliz, la novela de Bueno termina con una condena implícita.

### 3.6) Las relaciones entre los personajes

Doris Sommer en su libro *Ficciones fundacionales* (2004) explora las tramas de las novelas fundacionales del siglo XIX en América Latina. Ella encuentra que todas las novelas incluyen una historia de amor trágico. Los personajes nunca logran estar juntos, algo siempre se interpone. Las razones son diversas, según el país de proveniencia, pero se adaptan a los problemas sociales que están viviendo los países en ese momento. Varios ejemplos de problemáticas son la esclavitud, el mestizaje, la inclusión étnica. Ocurre también que la trama de estas novelas se desarrolle lejos de los centros de poder, en áreas marginales y que todavía deben ser “descubiertas”. En *Mar paraguay* podemos encontrar algunos de estos mismos rasgos. La marafona también tiene una historia de amor y de traición, ella también está lejos de los centros de poder y de su propio hogar, su encuentro con el mar es el hallazgo de un terreno abismal por ser explorado. Y sobre todo, su historia de amor termina en la muerte y la condena. En mi lectura de la novela entiendo a la traición hacia el viejo como la ruptura con los modelos de los estados centrales como Brasil y Paraguay y la posibilidad de amor con el niño como la esperanza de que exista un futuro alejado de los modelos totalizadores. Mediante el uso de los planteamientos de Sommer consolidamos la idea presentada con la ayuda de Anderson, que esta novela opera como cimiento de una nueva nación.

En este capítulo se ha hecho un análisis de los personajes que conforman la novela.  
En el siguiente se analizarán los símbolos que se presentan en guaraní.

## CUARTO CAPÍTULO: EL BESTIARIO Y EL AÑARETÃ DE BUENO

En el capítulo anterior se analizaron las figuras centrales, en este capítulo se explorarán algunos de los símbolos, expresados a través de figuras menores, más representativos de la novela. La construcción de Bueno está llena de imágenes, metáforas y analogías, a esta característica del autor se le suma la polisemia que genera el portuñol; sin embargo, existen algunas presencias constantes y que se dibujan con más claridad gracias al elucidario.

### 1.) Guaraní

La novela abre con una advertencia: “el guaraní es tan esencial en nesto relato quanto el vuelo del pávaro” (13). Como es lógico, y análogo al proceso del portuñol, en Paraguay se ha creado un nuevo registro que se habla por lo general en las ciudades: el yopará. Éste es la mezcla entre guaraní y español. Sin embargo, la novela no usa este registro, no combina gramáticas de los dos idiomas o incluye frases completas en esta mezcla, sino que trae a la narración palabras solas o en grupos de significados muy semejantes a los que dota sentidos simbólicos. Uno de los ejemplos que más resuena es *añaretã-añaretãmeguá* (infierno-infernal).

El guaraní, como otras lenguas indígenas americanas, no poseía una escritura. Las misiones jesuitas se encargaron de otorgar una escritura a la lengua durante el siglo XVI. El guaraní tiene doce vocales, seis de las cuales son nasales (Portal guaraní). La representación gráfica de la lengua es en sí una mezcla de caracteres que se usan en el presente para el español y el portugués. Queda abierta la pregunta si el guaraní que se habla hoy hereda rasgos que la transliteración de la lengua trajo consigo. El caso del sonido representado por la letra “y” es especial y podemos estar seguros de que ese sonido es originalmente guaraní, porque el fonema no existe en español ni en portugués, pero los otros sonidos, las otras pronunciaciones han sido probablemente influenciadas por la escritura de la lengua. En estas

influencias encuentro ya lazos que conectan a las lenguas mayores que constituyen este relato.

El guaraní es un caso especial de las lenguas prehispánicas en América Latina. Si bien un gran porcentaje de la población de Bolivia y Perú habla lenguas indígenas o algunas comunidades son en su mayoría bilingües como lo Otavalo en el Ecuador, no se comparan con el bilingüismo abrumador de los habitantes del Paraguay. Según Bartomeu Melià en su ensayo de 2011 “La lengua guaraní dependiente en tiempos de independencia en Paraguay”, las misiones jesuitas fueron responsables de que la lengua se preservara. El control que mantuvieron los jesuitas sobre las tierras del Paraguay<sup>7</sup> contribuyó a que la lengua proliferara y no sucumbiera del mismo modo que el quechua (153). La población de Paraguay es hasta el día de hoy bilingüe. En una entrevista a Augusto Roa Bastos hecha por Televisión Española para la serie “A fondo”, él dice: “aun el hombre culto del Paraguay, cuando quiere recalcar una locución, una frase, algo que le importa mucho, repite la frase en español, la repite en guaraní”. La diferencia a la que se hace referencia es de status de la lengua<sup>8</sup>, que según Roa Bastos ocupa un lugar de prestigio.

En la misma entrevista, Roa Bastos sostiene que el guaraní es una lengua que está “en contacto con la naturaleza, con el sentido mítico, poético [...]”. Bueno<sup>9</sup> descubre ese poder en la lengua y lo usa para dar fuerza a su novela o continúa con esa tradición explicada por Anderson de afianzarse en una mitología, en una tradición antiquísima, para hablar de una nación que no es nueva, sino que tiene largos antecedentes. Entonces el guaraní está en la

---

<sup>7</sup> Los jesuitas fueron expulsados del continente americano en el siglo XVIII. Una de las razones que tuvo la Corona para dicha expulsión fue el control que tenían sobre vastos territorios en el nuevo mundo, entre ellos un gran porcentaje de lo que hoy es Paraguay. Esta ocupación fue resultado de la incapacidad de la Corona de adentrarse en territorios como el Chaco.

<sup>8</sup> Uno de los aspectos más destacables del portuñol es la horizontalidad que existe entre el portugués y el español. Este caso de bilingüismo es muy distinto al spanglish, por ejemplo, donde el inglés tiene una clara autoridad sobre el español. La discriminación de quien usa el spanglish no tiene paralelo con quien usa el portuñol. Las relaciones de poder entre las lenguas encuentran, sin embargo, un paralelo con el guaraní, pero incluso con la lengua indígena hay que reconocer las particularidades geográficas e históricas. Roa Bastos, en esta entrevista, afirma que el guaraní ocupa un lugar de prestigio, al menos, emocional en la vida del Paraguay. Sin embargo, muchos procesos legislativos de la última década en Paraguay y Bolivia prueban que el guaraní ocupa un lugar marginal.

<sup>9</sup> Es oportuno mencionar que una de las abuelas de Bueno era guaraní. Por lo que él encuentra un vínculo personal con ese pasado particular.

novela de Bueno para dar un cimiento ancestral y mítico a la obra. Además construye un vínculo entre un pasado y un grupo de personas que se puede identificar con éste.

## 2.) Otros actantes en *Mar paraguayo*

Antes de adentrarse en las otras presencias de la novela y su simbología. Hay que hacer mención al *elucidário*, al final de la novela no hay un diccionario ni un glosario, hay un elucidario, tres páginas que han de echar luz sobre los términos en guaraní. El guaraní es una lengua llena de polisemia. Este pasaje de la novela de Gabriela Alemán *Humo*, en que un personaje le muestra a otro cómo funciona más o menos el guaraní, explica las dimensiones del idioma:

Pytu quiere decir aliento, soplo, atmósfera, aire, vaho, alma, espíritu y oscuridad. U, comer o beber. La palabra para descansar es pytu'u, no eliminés nada. ¿El alimento del alma? El descanso. ¿Para descansar? Hay que beber oscuridad. El aire es el alimento del descanso [...] ¿Ves? (155)

Sin embargo, Bueno incluye definiciones breves y claramente orientadas al sentido que pretende dar a su uso en la novela. Él no juega con este mundo de sentidos y posibilidades, sino que guía al lector hacia uno concreto y específico. Salvo el caballo, que es un símbolo español y la tierra sin mal, que por alguna razón no es nombrada en guaraní: *Ivy mara he'y*, todos estos actantes están expresados en guaraní. Como se ha dicho antes, la lengua indígena cumple un rol de ritmo y sonoridad en la novela. Eso significa que cada vez que estos símbolos aparecen no aparecen solos. Por ejemplo, la araña siempre viene acompañada de su tela y de su diminutivo. En la imagen de la hormiga se hace uso de su condición de trabajadoras grupales y llenan el espacio en enjambres. Por lo tanto, en el relato se usan siempre distintas palabras para recalcar una imagen o una idea, otro ejemplo, que es además un *leitmotiv* de la novela es *añaretã*, *añaretãmeguá* (infierno).

2.1) Hormigas: *aracutí*, *araririi*, *tahĩ*, *tahĩguaicurú*.

La figura de las hormigas es ambivalente. Por un lado, son una presencia pequeña, a la que no se le debe poner atención y, por otro lado, son una fuerza capaz de devorar cualquier cosa que se les ponga en frente. La diferencia entre ambas posiciones depende del número de hormigas. No es sorpresa, entonces, que la marafona al hablar del guaraní lo compare con hormigas. En la novela, la figura de las hormigas se relaciona a la lengua indígena y parece que cada hormiga fuera una palabra. La marafona insiste en que el guaraní es inofensivo, pues es tan pequeño como una hormiga. Aquí es inevitable pensar en las denominaciones de las lenguas que hacen Deleuze y Guatari. Pero mientras insiste en su pequeñez, está construyendo imágenes de enjambres de hormigas voladoras que la acechan. “No, el guaraní es inofensivo e me garfo com ele” dice la marafona. En esta frase se puede ver claramente el oxímoron de la figura de las hormigas.

La comparación entre las hormigas y el guaraní tiene otro nivel. Las hormigas son seres ante-diluvianos. En la mitología guaraní, primero se creó un mundo sin pecado ni dolor, un mundo en el que todo era felicidad. Pero luego llegó un diluvio que destruyó el primer mundo y al pasar nos dejó *achy*, el mundo presente. Las hormigas sobrevivieron al diluvio, lo mismo que la lengua. A través del símbolo, Bueno conecta al guaraní con un pasado ancestral. También hay que decir que antes del diluvio no había lo que el cristianismo entiende como pecado, es decir que la tierra sin mal deberá parecerse a la primera tierra antes del diluvio.

## 2.2) Arañas: *ñandu*, *ñanducavayú*, *ñandu'i*, *ñanderenimbó*, *ñandutimichĩ*.

En la novela las arañas ocupan los espacios vacíos y los llenan con sus telarañas. La imagen recuerda a los nidos de las tarántulas que construyen sus redes en agujeros en el piso. Aquí debemos recordar que *Mar paraguay* está vinculado al neobarroso. Llenar los vacíos es un principio de la estética barroca. Sin embargo, hay un elemento curioso, lo que lleva a



llenar los vacíos es el miedo, pero las arañas también generan miedo. La presencia de las arañas es una de las más complejas de toda la novela. Su mayor aparición ocurre en el fragmento 2.11, que está escrito en una serie de claves difíciles de descifrar. En lo formal, este fragmento usa los dos puntos “:” como única puntuación. Los dos puntos crean la idea que cada frase presenta a la siguiente. Mediante esta forma de puntuar, Bueno construye la imagen de una araña saltando de hilo en hilo tejiendo su tela.

En cualquier caso, una herramienta que ayuda a develar su simbología es de nuevo su significado en la mitología guaraní (Montesino 10). Primero hay que pensar en los ñandús, que es un ave gigante que vive en Paraguay. Sus alas tienen un patrón de tela de araña y por eso las arañas comparten el nombre con el ave. El ave no está presente en la novela, pero la relación entre ella y la araña es muy estrecha en el imaginario guaraní. Según la mitología, las arañas tejen sus redes y éstas son hechas de palabras. La relación que tiene que construir la marafona con las hormigas, está ya dada con las arañas. Aun así, la marafona insiste en algunos momentos de la narración en que ella también está tejiendo su relato, como las arañas.

### 2.3) Boa: *mboi*, *mboichumbé*, *mboihovi*, *mboiraĩhu* (hacer el amor), *hovĩ*, *hovĩ-hovĩ*.

En la mitología guaraní, la boa es uno de los primeros animales en ser creados (Montesino 12). Así como las hormigas, es un ser ante-diluviano. En la novela, cuando se habla del niño se habla de la boa y del caballo. El niño tiene la fuerza de la boa y de alguna manera es ese poder primigenio que encarna el animal, tiene los ojos verdes y en esos ojos también está la boa. Se puede hablar también de otro sentido en el que la boa es el órgano sexual del niño, pero al pensarlo de ese modo regresamos a la idea de que esa figura guarda un potencial de creación.

### 2.4) Caballo

La novela construye todo un bestiario, pero el caballo es el único animal – aparte de Brinks que no forma parte de este conjunto de animales – que no es nombrado en guaraní y que tiene más bien un vínculo estrecho con la tradición hispánica. El niño tiene muslos y pelo de caballo y mantiene también la idea de ser poderoso, brioso y turgente, un poder creador. También es importante volver sobre el sentido sexual del caballo, la descripción del niño siempre juega con el placer. Y tenemos que recordar a la canción de Maria Bethânia, *Sem açúcar*, canción que contiene la famosa frase: “eu de dia sou sua flor/ eu de noite sou seu cavalo”. Tanto en la novela como en la canción se maneja la idea: quien es caballo se anticipa a los deseos y es capaz de cumplirlos.

La combinación de ambos símbolos en el niño, la boa primigenia y el caballo joven y extranjero, hablan de la posibilidad de que sea el niño quien pueda tener la posibilidad de construir. El viejo ha muerto, la marafona ha sido condenada, el niño, con la huella de amor de la marafona es el único que puede continuar con la historia.

## 2.5) Cosmovisión guaraní: *Añaretã*, *añaretãmeguá*, *Achy*, Tierra sin mal, *aguyje*

*Añaretã* es sin duda uno de los *leitmotives* más importantes de la novela. Dada su constancia y su ubicación dentro del elucidario es tal vez la primera palabra con la que nos familiarizamos. *Añaretã* según el elucidario es el infierno. En el relato se construye como la condena que enfrenta la marafona.

*Achy*, por su parte, es la tierra en la que vivimos. La mención a este lugar se da en el contexto de pensar en la tierra sin mal. Y se relaciona con *aguyje* que es al estado al que se debe llegar para poder pasar al siguiente mundo, libre de pecado. En la novela se vincula a este estado con el deseo y el placer sexual, lo que pone en evidencia lo inapropiado de la noción de pecado. Aquí se presentan las tensiones creadas por la visión de las misiones jesuitas superpuestas a la cosmovisión guaraní.

Estas nociones se refieren a cómo entienden los guaraníes su lugar en el mundo, por un lado en el aspecto físico, pero sobre todo en el campo de lo temporal. La tierra sin mal es un pasado, pero también una posibilidad futura. El mundo que habitamos nace de un evento particular que es el diluvio y guarda algo de contingente.

Estos símbolos ayudan a construir mejor a los personajes pero, sobre todo, le dan fuerza al proyecto de la novela. Las hormigas representan la ambigüedad de las palabras guaraníes, las arañas tejen un relato y en su palabra guaraní también se conectan con los sentidos, haciendo que las palabras se conecten con el sentir. El caballo y la boa le dan una potencia generadora, primigenia, en primer lugar al niño y, en segundo, a esa nueva generación que puede ser una respuesta a los desafíos que enfrenta este grupo humano. Y la cosmovisión nos sitúa nuevamente en un espacio fronterizo. Pero en el entendimiento de este lugar dejamos de lado también los juicios.

Gran parte de la tesis de Lana de Souza se ocupa del tema de la des-territorialización y la re-territorialización. En ese análisis hay un enfoque muy ligado a la pérdida de un pasado, de un lugar propio. Sin embargo, al leer los espacios de la cosmovisión guaraní, las tensiones de la marafona y la voluntad de, en efecto, terminar con la vida del viejo, como símbolo a dejar un territorio pasado, no encontramos una pérdida sino un ánimo de despojarse de un territorio que la representaba o del que sufría maltrato. Si se quiere el proceso de des-territorialización se puede comparar con el diluvio, pero ese momento pertenece a un pasado mítico, del que no se lamenta la marafona.

## CONCLUSIONES

Aquí sólo queda unir las partes. Se ha hablado de la comunidad que está imaginando Bueno. Se ha revisado las relaciones entre los personajes, así como el rol que cumple y la importancia del guaraní en la narración y se ha estudiado algunos de los símbolos y *leitmotivs* de la novela.

La lectura que he propuesto de *Mar paraguay*, sugiere que la novela funciona como una alegoría a ciertos procesos políticos y sociales que se desarrollan en la frontera entre Brasil y los países del cono sur. Al ser una novela que trata un tema de frontera y des-territorialización tiene sentido que ocurra fuera del lugar donde se dan estos problemas: la costa del Brasil. No obstante, no sugiero en ningún sentido que mi lectura sea “la correcta”. Por el contrario, al revisar los planteamientos de Deleuze y Guattari, que rechazan la interpretación simbólica de la obra de Kafka, no me queda sino dudar de mis afirmaciones.

Sin embargo, encuentro en una frase de Bueno, escrita para el Goethe Institut en su portal de internet, cierta guía para no creer que todo el trabajo ha sido en vano: “Con *Mar paraguay* [...] todo me indicaba la dirección de un personaje que fuese un poco nuestra alma común, nuestra alma cachorra y perturbada por el drama”. Entonces la marafona lleva en sí una identidad que se extiende a la de un pueblo o comunidad. Ella ha permanecido en una relación de muchos años con un hombre, que aunque amaba, era objeto de resentimiento y también ejercía violencia sobre ella. El viejo representa ese estado-nación decadente con su lengua también. La marafona no es responsable de su muerte, pero carga consigo las consecuencias. El niño por su parte es la posibilidad de un futuro. El niño que tiene la fuerza del caballo y la potencia primigenia de la boa puede ser una respuesta y la salida. Al final, la marafona está en el medio de la condena, *añaretã*, y la salvación, la tierra sin mal. En medio de la prosa y la poesía. En medio de ambas lenguas. En medio de su vida. En medio del verde

de su Paraguay y el azul abisal del mar. Pero ese estar en el medio debe crear dos lugares que existen, uno a cada lado.

La parte del drama se explica con la inclusión de Sonia Braga como *leitmotiv*. Y en términos semejantes al capitalismo impreso del que habla Anderson, la telenovela se construye como fuente de identidad común para esta comunidad que está pensando Bueno. Asimismo, el drama dialoga con la presencia de una historia de amor trágico en las novelas fundacionales del siglo XIX, que presenta Doris Sommer. La novela de Bueno también es de alguna manera una novela fundacional, sin embargo, está hablando de otro tipo de nación: una que no se construye a partir de una historia sólida, estable y con moraleja en los textos que la cimientan.

Para poder clasificar a una obra dentro de literatura menor según Deleuze y Guattari, ésta debe cumplir con tres características como se ha mencionado antes. También se dijo que resulta problemático pensar al portuñol dentro de estas características, pero *Mar paraguayo* prueba ocupar el mismo lugar que ocupó la escritura de Kafka en su tiempo. Si a principios del siglo XX un texto tenía que presentarse en una lengua sólida, concreta y prueba del poder cultural de un estado, no es de sorprenderse que a finales del mismo siglo, ese texto se pueda permitir usar una lengua flexible, de idas y venidas que represente al poder cultural de una fracción de personas.

Este trabajo ha buscado más allá de los campos de experimentación y flujo de lenguaje. Si bien la experiencia estética de la obra es uno de sus puntos más fuertes, el compromiso de la investigación ha sido con el sentido, la implicación histórica y social del surgimiento de la novela. Por esta razón, era necesario profundizar en lo que podía contar la novela, superar el nivel de la poética.

Cuando la novela aparece, Perlongher la llama un “acontecimiento”. Me gusta la expresión brasileña *dar certo*, que se puede traducir a dar en el clavo, porque logra expresar

una manifestación cultural difusa, compleja. Logra darle en la cabeza a un clavo en movimiento. Dieciséis años después de la publicación de la novela, Diegues escribiría la “Karta-Manifesto”. Sostengo que este acto político habría sido casi impensable, si Bueno no hubiera puesto en la escena cultural esta obra. Y que de este modo, *Mar paraguayo* es una de las primeras expresiones artísticas que predicen el surgimiento de una nueva nación que se moldea bajo parámetros distintos a aquellos que dieron lugar a las naciones modernas de América Latina.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alemán, Gabriela. *Humo*. Bogotá: Penguin Random House, 2017.
- Andermann, Jens. «Abismos del tercer espacio: Mar paraguayo, portuñol salvaje y el fin de la utopía letrada.» *Revista Hispánica Moderna* (Junio 2011): 11-22.
- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas*. Trad. Eduardo L. Suárez. México: Fondo de Cultura Económico de México, 1993.
- Bonfim, Carlos. «Portuñol salvaje: arte licuafronteras y tensiones contemporáneas.» *Kipus: Revista Andina de Letras* (2012): 69-86.
- Bueno, Wilson. *Entrevista 00* Marilia Kubota. 01 de noviembre de 2009.
- Bueno, Wilson. *Entrevista: Wilson Bueno* Manoel Ricardo de Lima. *Correio Braziliense*, 26 de mayo de 2007.
- Bueno, Wilson. «Fronteras: En los entrecielos del lenguaje.» s.f. *Humboldt Una publicación del Goethe Institut*. <<http://www.goethe.de/wis/bib/prj/hmb/the/das/es3286146.htm>>.
- Bueno, Wilson. *Mar paraguayo*. Iluminuras, 1992.
- Bueno, Wilson. *Uma conversa Wilson Bueno* Claudio Daniel. Suplemento Literário de Minas Gerais, 4 de junio de 2010. Impreso.  
<<http://www.cronopios.com.br/content.php?artigo=10657&portal=cronopios>>.
- Cella, Susana. «Neobarroco en tres compases.» *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (2012): 117-142.
- . «Neobarroco en tres compases.» 76 (2012): 117-142.
- Chamorro, Graciela. *Teología Guaraní*. Quito: Abya-Yala, 2004. Impreso.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari. *Kafka: por una literatura menor*. México: Ediciones Era, 1990.
- Diegues, Douglas. *Portunhol selvagem*. s.f. <[portunholselvagem.blogspot.com](http://portunholselvagem.blogspot.com)>.
- . *Uma flor na solapa da miséria*. Eloisa Cartonera, 2005.
- Florentino, Nádia Nelziza Lovera de. «A vertigem da linguagem em Mar paraguayo, de Wilson Bueno.» *Tres Lagoas*, 18 de Marzo de 2011.
- Gasparini, Pablo. «Néstor Perlongher: una extraterritorialidad en gozoso portuñol.» *Revista Iberoamericana* (2010): 757-775.
- . «Riscos del castellano: el portugués en la poesía de Néstor Perlongher.» *Iº Congreso Regional del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. 24 de junio de 2005.
- guaraní, Portal. *Portal guaraní*. 2015. 8 de mayo de 2017.
- Larkosh, Christopher. «Forms of A-Dress: Performances of the FOrain and the S-Other-n Flows of Transnational Identity.» *Social Dynamics* 33:2 (2007): 164-183.
- Ludmer, Josefina. *Lo que viene después* 6 de diciembre de 2012.
- Melià, Bartolomeu. «A terra sem mal dos guarani: economia e profecia.» *Revista de Antropologia* 33 (1990): 33-46.
- Montesino, Jorge. *Mitología Guaraní*. Asunción: Museo Mitológico Ramón Elías de Capiatá, 1999. Digital.
- Perlongher, Néstor. «El portuñol en la poesía.» *Encuentro de profesores de español del estado de Sao Paulo*, 6 de noviembre de 1984. Sao Paulo: Universidad de Sao Paulo, 6 de diciembre de 1984.
- Souza, Sabryna Lana de. «Wilson Bueno e a poética do portuñol em Mar paraguayo: añaretã, añaretãmeguá.» *Tesis de Maestría Universidad Federal de Juiz de Fora*. 2015.