

## Hacia la subversión geográfica: *Mar Paraguayo* de Wilson Bueno

Pablo Gasparini  
Unicamp/Fapesp<sup>1</sup>

Listar del broderie el entusiasmo, intuio del fiestero, al gozador las lenguas se le hacen medias (o inmedias) como estambres. (PERLONGHER, 1997, p. 107)  
Además, trazia dentro en mim toda una outra canción- (BUENO, 1992, p. 16)

El poeta y antropólogo argentino Néstor Perlongher afirmó en su introducción a *Mar Paraguayo* de Wilson Bueno que si la publicación de este breve texto (novela o singular *nouvelle*) constituía un verdadero acontecimiento, lo era sobretodo por su deliberada invención de una lengua, o, más bien, por la mezcla aberrante y errática de varias lenguas; una «sopa paraguaya» que transgrede los límites de la literatura brasileña para insertarse, con pleno derecho, en las tradiciones macarrónicas de cualquier literatura «nacional» hispanoamericana.

Esta pertinencia, que quizás pueda parecer exagerada, está plenamente justificada por un efecto de lectura. Cualquier lector nativo del español, aún sin saber una palabra de portugués, podrá leer - asumiendo los olvidos y los recortes intrínsecos al acto de la lectura - la disforme y poética prosa de *Mar Paraguayo*. Lectura, ésta, silenciosa, que dibrará, por su propia naturaleza, los conflictos de la oralidad para ofrecerse, al menos en el caso del portugués, como acto intraducible.

*Mar Paraguayo* transcurre de por sí en un límite, una playa, más precisamente el balneario brasileño de Guaratuba<sup>2</sup>, donde una *marafona*<sup>3</sup>, al parecer paraguaya y de abuela argentina, nos relata, a la mejor manera de Puig (ese tono conversacional y doméstico que Perlongher descubre en Wilson Bueno) sus anhelos y desgracias sen-

timentales. También, como muchas veces en Puig, y como un trazo innato al discurso amoroso, es una muerte (la del «viejo», el impotente y lúbrico protector de la prostituta) la que dispara la escritura. Si la vida—según la condescienda voz de la narradora—es «Unos días, tango; outros, puro bolero-canción», el relato de esta vida se mueve entre lo trágico y lo patético, entre la culpabilidad de un posible asesinato que nunca llega a asumirse y el *kitsch* de un sentimentalismo autocumplaciente recorrido, de atrechos, por una nostalgia de lengua en la que se aventan los restos, fragmentarios y hornigueantes, de un pasado recóndito:

Escribo para que no me rompan dentro las cordas del corazón: escribo noche y día, accossada, acavalada, así en el viento del balneario en la cadencia triste de los inviernos de ahora: el tiempo moviendo-se y las sombras úmidas de los sombreros, de marcha y espeto con la paisagem de la ruita estragada de arena y sal. (BUENO, 1992, p. 32)<sup>4</sup>

Perlongher afirma que el efecto del portuñol sería inmediatamente poético y esto por una suerte, segura, de tensión u oscilación permanente que impediría la construcción de cualquier encuadramiento o gramática. Antes que con una ley capaz de revelar las chispas de sentido que surgen de la combinación errática de ambas lenguas, nos depararíamos aquí con la indeterminación, plenamente poética, de una serie incommensurable de transposiciones semánticas. El propio Perlongher, sabemos, cual uno más de aquellos «hispano-americanos residentes no Brasil» que «usam os inconstantes, precários, volúveis achados da mistura de línguas para se expresar» (8) explota este recurso en su poesía, centralmente en «el rompenielos», texto que incorpora bajo el título mayor de «Frenesí» en su segundo libro de poesía, *Alambres* (1987):

Alud del aludir: el respostar, resposteril membrana, en el car-lambre, nrido o ríveo, la renda en la gárgola, la gárgara de rendas, el gorgotear del pelandrún en la marisca de sofocos,

puercoespín, himeni, el piceslilo de Farabeuf—cuando, al piscar, al ornicar, hacia hablar a los peces azules, colorados-, el truco estaba en el tricot de la cadera, en el tricostelón de la Nigéria, acantilar atlántica del oso lenguaraz. (PERLONGHER, 1997, p. 107).

Desde la poética del neobarroco, que, de acuerdo a Perlongher «tece, mais que um texto significante, um entretecido de alusões e contrações rizomáticas, que transformam a língua em textura, lençol bordado que repousa na materialidade de seu peso» (PERLONGHER, 1991, p. 16), este texto hace de las intertextualidades del portuñol (de su aleatorio juego de manifestaciones y latentes subyacencias) una de las contracciones capaces de llevar a lo hiperbólico el gozoso entramado de sus posibles alusiones. Así, por ejemplo, por atrás del «Alud del aludir» con que comienza el poema (y que configura, según lo dicho, un resumen o imagen chispeante de esta poética), podemos entrever la secreta operatoria de una segunda lengua por medio de la cual es posible desplazar los sentidos de la primera (el sustantivo portuñol «alude», que, calcándose sobre la tercera persona del verbo castellano «aludir», sugiere el «Alud del aludir»).

No es la intención aquí intentar construir aquella «gramática sem lei» que Perlongher liga, paradójicamente, a lo obsesivo de un «lingüista preso a lei» (9) y que pasaría, necesariamente, por un relevamiento exhaustivo (y siempre incompleto) de este «entrecruzamiento de 'desvios'» que el portuñol provocaría; sí, insistir, sin embargo, en el original poder evocador que parece desprenderse del uso poético. Y puntualmente neobarroco, de esta «língua» errática. Digo «original» porque si bien podríamos afirmar que Perlongher recupera una de las obsesiones barrocas, la de la incorporación o fago-citación de vocablos extranjeros (recordemos los acusativos a la griega y las palabras del latín, del toscano y del griego que Góngora incorpora en sus sonetos cuatrilingües) no se trata aquí de la pretensión de enriquecer o realzar poéticamente la lengua nativa. Tampoco,

debemos decirlo, de la fascinación por una lengua extranjera de la que se obtendrían puntuales renovaciones estéticas (pienso aquí en el papel del francés en nuestro modernismo: en el «Automnal» de Ruben Dario o hasta en los vanguardistas galicismos de Huidobro). Contra las preciosidades gongorinas y contra las esperanzas o utopías de modernización, se trataría aquí del trabajo con *otra* lengua no central, algo que, en todo caso, y desde una estética más ligada a la expresión que al discursar (aunque con igual énfasis en la materialidad del lenguaje) sólo podría compararse a César Vallejo (quien trabajó, además de con el francés, con lenguas no cotizadas internacionalmente: el lituano, el polaco, el rumano y el propio quechua<sup>5</sup>), y, por otro lado, de una lengua que —desde los gauchos abrasilerados de Borges, los peones de Quiroga y la bandeirante «Voz Tutorial» en *Yo el Supremo* de Roa Bastos— ha trasuntado los conflictivos pliegues identitarios de una frontera que impugna y subleva la aparente precisión del Tratado de Tordesillas.

Creo que *Mar Paraguayo* se inscribe en esa tradición hispano-americana y que, puntualmente, si esta «fábula de amor» se dice y se escribe, en principio, en portugués, obedece en gran parte al poder poéticamente evocador de esta lengua.

De hecho, las asociaciones que van discurrendo a lo largo de este falso «flujo de consciencia», se realizan por obra de las alusiones (aquel «alud del aludir») que despierta el errático entrecruzamiento de lenguas, y esto más allá de que esas asociaciones se deban a cierta propensión especulativa (las confesiones, incluso con matices policiales, que orbitan alrededor de la muerte-asesinato del viejo), o existencial (esa reflexión tanquera sobre lo amargo de la derrota de una vida que vendría de la abuela argentina y que recorre todo el texto). Por solo poner algunos ejemplos, podríamos afirmar que las reflexiones sobre la muerte del viejo parecen concentrarse alrededor de la materialidad (fronteriza) de la letra jota. Así, si la *marafona* parece

hartarse del mismo por la atrayente aparición de un joven de diecisiete años («sus diecisiete años que me juegan, sin piedad, en nesto mudo de afición», afirma la narradora), éste aparece dicho por la metonimia de sus atrayentes «joelhos» entrevistados desde la «janela» de su cuarto (26). Son esos «jóvenes años que «le juegan» en contra, esa incontrolable pasión que la protagonista sintetiza con la sugerente palabra «jugo» («su caricia branda hecha de jugo y temor», 52), los que se oponen a los seniles «juegos del viejo» (36): «Su gusto y su martirio: perseguir-me, casar-me, catar-me. Alcançando-me, o que siempre figurava inevitabile, jugava-me ao solo (de forma alguma como tuvo de hacer contra el sofá) (36). Al parecer, en los vericuetos de esta lengua que dice a la narradora, el viejo que la «juga» (o «chuga») al suelo transforma los juegos del jugo en inapacible «yugo», habilitando el juego final, la «fatídica transposición para el sofá» que disparará la culpabilidad de la *marafona*: «Su rostro: non, non su rosto de muerto en el piso del baño, el súbito muerto que arrasté hasta el sofá de la sala, por lo puro juego (ó jugo?) de uno descargo de conciencia (...)» Por el viejo, juro al pie de Dios, yo jamais faria nada (...) (72).

Los ejemplos serían innumerables, pero, quizás contra lo que pueda parecer aquí, el portugués trasciende el mero juego de palabras para convertirse en una fuerza corrosiva que, destruyendo los sentidos plenos, va construyendo una identidad que, menos que una afirmación de sí, sugiere una serie de relaciones de continuidad y de diferenciación relativa. Así, gracias a esta errática lengua que dice a la *marafona*, se transpone cualquier tipo de contradicción excluyente y taxativa por la que la narradora puede ser (o al menos decirse), a la vez, culpable e inocente de la muerte del viejo (y también, por otro lado -por otros vericuetos- masculina y femenina, prostituta y adolescente romántica, presa y cazadora, etc.).

Como si esto no alcanzase a hacer de *Mar Paraguayo* un texto realmente singular, la «noticia» que lo antecede afirma que: «el guaraní

es tan esencial en nesto relato quanto el vuelo del párraro, lo cisco en la ventana, los arrulhos del portugués ô los derramados nerudas en cascata num solo só suicídio de palabras anchas. Una el error dela outra» (13).

Según este aviso, deberíamos esperar que el guaraní, esta lengua que la *marafona* asume como su «idioma nativo» (18), se combinase material y semánticamente con el portugués, el español, o, en una suerte de «ménage a trois», con el propio portugués, originando ese «portunhol malhado de guaraní» que Perlongher llega a comparar -en su introducción a *Mar Paraguayo*- a la experiencia «gaucho-beduino-afro-hispano-guaraní» del poeta «argentino» Francisco Madariaga. Sin embargo, la entrada del guaraní en *Mar Paraguayo*, parece lejos del entrelazamiento orgánico que caracteriza la mixtura (incestuosa) del español con el portugués. Antes que entrar en el alud de esas combinatorias, las palabras y aglutinaciones del guaraní, cual incisivas e innumerables hormigas, se inmiscuyen, a la manera de aposiciones, en el entramado del texto:

«E ahora yo gostaría de lhes recontar uno só y cabeludo segredo: toda me estuerzo para erguer-me con las manchas y gran exercitos de hormiga, todos los sonidos silentes que hormigas dicen, comparando estos inofensivos insectos con el guaraní que viene a mim, hormiga, tãhii, tãhiquaicurú, hormigas, chilreantes, tãhii, tãhiquaicurú, aritii, aracuti, pucú.» (33)

Podríamos pensar que el tratamiento particular que recibe el guaraní obedece a la propia naturaleza de éste, ya que la radical diferencia material de esta lengua respecto a las lenguas romances europeas impediría el juego de desplazamientos fónicos/semánticos del portugués. Sin embargo, esto, la mixtura -por decirlo de algún modo- lengua indígena/lengua romance, es una inquietud permanente en autores diglósicos hispanoamericanos. Pongamos por caso, ya que se trata del Paraguay y del guaraní, las experiencias de Roa Bastos en *Yo el Supremo*. En un tramo de esta novela, referido a la infancia

del futuro dictador del Paraguay, se relata que éste ha desenterrado, por puro azar, una vieja calavera y espera que su aya (indígena) le revele la identidad de la misma. Tomando la calavera en la mano, la anciana comienza a cantar y en determinado momento pone en boca del cráneo los versos que siguen:

Cuando era joven  
Guitarreando  
Guitarreando  
pasaba el tiempo  
pasaba y pasaba  
pasabá avá avá  
avá avastloká.

(ROA BASTOS, 1985, p. 265)

Apenas un par de indicaciones a pie de página operan a manera de un diccionario español-guaraní para indicar la traslación de los vocablos aborígenes (avá: indio; avastloká: palo o mano de mortero). A pesar de su brevedad y parquedad, el recurso es bastante inusual en *Yo el Supremo* al cual, intencionalmente, el autor no le ha añadido ningún tipo de apéndice que sirviera a modo de glosario<sup>6</sup>. Se diría que si Roa coloca aquí un par de entradas terminológicas, es para mostrar las limitaciones de tal tipo de pasaje o comprensión. A su vez, el fragmento -o canción- propone otro tipo de pasaje: el aya encuentra en la materialidad del español (precisamente en la desinencia del significativo verbo «pasar») aglutinaciones significativas del guaraní que arbitran, por medio del cambio acentual (pasaba-pasabá-avá) el pasaje del español a la lengua indígena, y con ello el pasaje del cantar como mero pasatiempo al cantar como una forma de saber<sup>7</sup>. Menos que un tranquilizador reposar en el español y un uso unidireccional desde esta lengua al guaraní, nos encontramos aquí con una apropiación guaraní del español que intenta responder, una vez más, a las obsesivas preguntas de Roa: ¿cómo escribir en español cuando la lengua materna es el guaraní? ¿cómo escribir ante una lengua materna de carácter oral?

Esas problematizaciones están ausentes en *Mar Paraguayo* que, además de contar con un extenso «elucidario» guaraní-portugués, hace de su narradora y protagonista una suerte de traductora simultánea de las lenguas romances a la lengua nativa y materno-oral. En efecto, como decíamos más arriba, entre las palabras del portugués-español-portuñol, se insmiscuyen o se cuejan aposiciones que trasladan aquellas al guaraní, incluso con aclaraciones de traducción cuando lo cree necesario<sup>6</sup>.

Esto no marca, sin embargo, una deficiencia del texto, sino el énfasis en otro interés y en otra estrategia. De esta manera, deberíamos notar que las traslaciones al guaraní se concentran cuando se trata del obsesivo temor de la *marafona* por el infierno (*añarata*, la cosa *añaretãmeguã*), que, habilitado por la cristiana culpabilidad del deseo y del posible asesinato del viejo, se vislumbra como hecho apocalíptico -con «grandes tempestades de langostas, tucú», (24)- o como el concreto *achy* guaraní, la naturaleza finita y mortal del mundo antes de entrar a la Tierra sin Mal<sup>7</sup>. Si *Mar Paraguayo* se desarrolla así durante una Semana Santa (con lo que está involucra en la mitología cristiana de muerte, expiación, descenso a los infiernos y resurrección), las traducciones al guaraní confrontan la redención cristiana al mesianismo guaraní y a su búsqueda de una tierra exenta de dolor (un mito común a los diferentes grupos guaraníes, tanto brasileños como paraguayos). Antes de la inevitable catástrofe futura -un diluvio, un incendio universal, una prolongada oscuridad o, incluso, el cristiano Apocalipsis (como se redefine a veces esta amenaza bajo la influencia de la «instrucción» jesuita de los siglos XVII y XVIII)- la tierra sin mal, por lo común representada bajo la forma de una isla en medio del océano, se abre como el espacio de una vida nueva al abrigo de las inclemencias de la ya conocida. El acceso a esta tierra, o mar, no es, sin embargo, fácil y supone una ardua migración bajo el dictatorial y profético carácter de un *Karai*.

Exaltada por el «gozo del mar» que le supone el encuentro con el niño (66), esta «canción marafa» se dice así desde esa «outra canción» que la *marafona* dice traer desde el «fondo del fondo del fondo» de su país a esa ardua Guaratuba donde la ha arrastrado la «escandalosa lideranga» (66) del viejo:

Nasci al fondo del fondo del fondo de mi país – esta hacienda guaraní, guarãnia e soledad. La primera vez que me acerqué del mar, o que havia era solo el mirar en el ver – cargado de olas y de azules. Además, trazia dentro en mim toda una outra canción-. (16)

Del portuñol como gozosa experiencia poética, pasamos aquí al portuñol como marca de una poética e irreducible identidad fronteriza, un ser extranjero de intraducibles y contradictorios sentidos que procura, por momentos -por momentos de alegre traducción- el transformador pasaje (*panamá*/Panamá) a la redención mítica del guaraní; o, para decirlo en otros términos, el utópico y subversivo pasaje del muy concreto Guaratuba, ese mar para guaxos<sup>10</sup> o para guachos<sup>11</sup> (en todos casos para huérfanos, para sin padres, para sin patria, para detenidos y frontierizos nómades en migración; ese mar para guachos, gauchos o *gaúchros*) al siempre deseado, y siempre cercado, mar del Paraguay.

#### Notas

1. Este trabajo se enmarca dentro de mi investigación de posdoctorado «Interrupções do castelhan: França, Itália, Brasil e seus nativos da Argentina (para uma leitura de Copi, Bianciotti, Wilcock e Perlongher)».
2. *Guara* (palabra del tupí): mamífero que habita el norte de Argentina, Paraguay y Brasil. *Tuba* (palabra del tupí): abundancia.
3. *Marafona* (palabra del portugués, proveniente del árabe: mara-iraña): mujer engañosa; muñeca de trapos; meretriz. *Marafa*: vida desarreglada, licenciosa, libertina.

4. Salvo indicación en contrario todas las referencias bibliográficas responderán a BUENO, Wilson. *Mar Paraguayo*. São Paulo: Iluminuras / Secretaria do Estado da Cultura do Paraná, 1992.
5. Para la reflexión vallejeana sobre la emergencia de palabras extranjeras en su poesía, ver «Contra el secreto profesional», citado por Ballón, Enrique «Para una definición de la escritura de Vallejo» en VALLEJO, César. *Obra poética Completa*. Bs. As.: Ayacucho / Hyspamérica, 1986.
6. El apéndice «Voces guaraníes de la novela» que aparece en la edición de Editorial Cîteadra, constituye un anexo a cargo de esta editorial por tratarse de una edición crítica y no un texto inserto por determinación del autor.
7. Retorno esta cuestión en GASPARIINI, Pablo. Brasil en *Yo el Supremo* (o de banderlantes, *tamoraes* y carnavales de cartón), *Hispanamérica*, año XXIX (87), Dezember 2000.
8. Así, la explicación, por ejemplo, de la transformación de la palabra en pájaro (suruvu), (41).
9. «Yo apenas sé que vivir gasta y tento el viejo como la más exata constatación de esto destino triste, achy, esta tierra cargada por el mal y el karma, nuestra tierra hecha de desilusiones y espanto, dorida tierra calcinada por la angustia y la mala hora (...)» (67)
10. *Guaxo* (palabra del portugués, proveniente del español «guacho», de origen quechua); entre otras acepciones, animal amamantado con leche no materna; huevo que el ave pone fuera de su nido o en nido de otra ave. Es preferible la grafía *guacho*.
11. *Guacho* (palabra del español, de origen quechua): huérfano, sin padres. En el uso cotidiano argentino: mala persona; en la jerga adolescente, en contadas ocasiones, mujer de belleza agresiva («guacha»). Por otro lado, la palabra «guacho» suele citarse para explicar la etimología del vocablo «gaucho».

#### Referencias bibliográficas

BUENO, Wilson. *Mar Paraguayo*. São Paulo: Iluminuras / Secretaria do Estado da Cultura do Paraná, 1992.

- GASPARIINI, Pablo. «Brasil en *Yo el Supremo* (o de banderlantes, *tamoraes* y carnavales de cartón)», *Hispanamérica*, año XXIX (87), Dezember 2000.
- LIENHARD, Martín. «Del padre Montoya a Roa Bastos: la función histórica del Paraguay», *Cuadernos Hispanoamericanos* 493/94, Julio-Agosto 1991.
- PERLONGHER, Néstor. *Caribe Transplatino. Poesía neobarroca cubana e rioplatense*. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Poemas Completos*. Bs. As.: Seix Barral, 1997.
- ROA BASTOS, Augusto. *Yo el Supremo*. Bs. As.: Sudamericana, 1985.
- \_\_\_\_\_. «Una cultura oral», *Hispanamérica*, año XVI (46/7), 1987.
- SCHADEN, Egon. *Aspectos Fundamentais da cultura guarani*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1962.
- VALLEJO, César. *Obra poética Completa*. Bs. As.: Ayacucho / Hyspamérica, 1986.