

ARTÍCULOS

LA MARAFA SOY EU. *MAR PARAGUAYO*
DE WILSON BUENO

I’M THE MARAFA. *MAR PARAGUAYO* BY WILSON BUENO

Paula Daniela Bianchi
Universidad de Buenos Aires, CONICET

Doctora en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Docente en las cátedras Literatura Latinoamericana II y Teoría y Estudios Literarios Feministas e investigadora del Instituto de Literatura Hispanoamericana (ILH) e Instituto de Investigaciones de Estudios de Género (IIEGE) en la misma Facultad. Investigadora asistente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET).

Contacto: azuldragonk@hotmail.com

ORCID: 0000-0001-6262-0721

DOI: <https://zenodo.org/record/8212646>

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

*Escrituras marafas**Wilson Bueno**Fronteras**Portunhol salvagem**Ñandutí*

En este trabajo abordaré algunos aspectos de la mixtura prismática de la lengua –portunhol salvagem– y de la construcción del cuerpo textual-sexual de la marafa –personaje central de la novela– en Mar paraguay (1992) de Wilson Bueno. Me propongo explorar los bordes, desbordes, excesos y juegos-de-jugar que se postulan desde la enunciación de la nouvelle que deambula entre fronteras físicas, lingüísticas, corporales y sexuales. Y donde la confusión de los límites enunciativos es plasmada en el tejido del ñandutí, por un personaje marginal que desafía las fronteras imaginadas de la canción marafa. El tejido funciona como estrategia que contribuye al diseño espectacular que discurre entre el melodrama y la comensabilidad lúdica. A treintaún años de su publicación Mar paraguayo intensifica la necesidad de seguir surfeando entre sus olas.

ABSTRACT

KEYWORDS

*Marafas**Wilson Bueno**Borderlands**Portunhol salvagem**Ñandutí*

This work will comprehend some aspects of the prismatic mixture of the tongue –portunhol salvagem– and of the construction of the marafa's textual-sexual body –central character of the novel– in Wilson Bueno's Mar paraguay (1992). I propose to explore the edges, overflows, excess and games-of-play that posits the enunciation of the nouvelle that wanders between phisical, linguistical, bodily and sexual borders where the confusion of the limits is concocted in the weaving of the ñandutí in multiple ways by a marginal character that defies the imagined borders of the marafa's song, designed in between melodrama and playful commendability. Thirty years after being published, Mar paraguayo intensifies the need to keep going under its waves.

Fecha de envío: 07/2022**Fecha de aceptación: 03/2023**

Lengua marafa

Rafael Barrett (1876-1910) en *El dolor paraguayo* define el guaraní como una lengua expresiva, sonora, de “una riqueza profusa, con una diversidad de giro y acepciones” (1909: 23) que la tornan muy rica y, entonces, asume el bilingüismo como un complejo entramado que nace de esas lenguas cruzadas: el español y el guaraní.

Barrett se preocupa por señalar la diglosia emergente entre una lengua dominante y arrasadora en relación desigual con una lengua dominada, no oficial (al momento de escribir el texto en 1909, el guaraní en Paraguay no era considerado lengua oficial, lo fue a partir de 1992), que escapa a las leyes de la gramática eurocéntrica. En el bilingüismo observa la desigualdad que se produce entre la clase y la etnia señalando la individualidad que se antepone a la diglosia.

Al respecto, Ticio Escobar (2012) asegura que existe un universo guaraní, el *guarani retã* o nación guaraní que se expande más allá de los mapas, de lo cartográfico. El *guarani retã* forja una huella, un sentimiento que une a todos los pueblos guaraníes. Entonces, en Paraguay o en zonas donde se habla guaraní, el español es una lengua minoritaria, aunque oficial, que la utilizan ciertos sectores letrados de la región. No se rechaza el español porque sirve para comunicarse con el resto de las comunidades que no hablan el guaraní. El español es la lengua de los documentos y el guaraní la lengua de la intimidad y de lo cotidiano.

El escritor brasileño Wilson Bueno¹ sitúa varias de sus novelas en un territorio de fronteras: la denominada Triple Frontera entre Brasil, Argentina y Paraguay donde confluyen lenguas y territorios liminales. La lengua y la frontera portan la memoria del dolor, de la tierra arrasada, de las errancias de la guerra, del padecimiento y de la tortura. Ese sitio engendra un territorio geográfico de tránsito y delimita una espacialidad de la lengua y de los cuerpos desterritorializados que deambulan entre lindes. El portuñol funciona como una zona fronteriza en sí misma que produce momentos de extrañeza y familiaridad (Foffani, 2012). El portuñol salvaje representa la lengua de los

¹ Wilson Bueno nació en Jaguapitã, Paraná en 1949 y murió en 2010 en Curitiba tras ser apuñalado en su casa. Escribió poesías, crónicas, novelas *Bolero's bar* (1987), *Manual de zoofilia* (1991), *Cristal* (1995), *Meu tio Roseno, a Cavalo* (2000), *A copista de Kafka* (2007), entre otros relatos. Fue coordinador del diario *Nicolau* (1987-1998).

migrantes, de los pasantes, de los habitantes de los lados de la frontera y otorga al sujeto hablante el mismo estatuto de fronterizo, errante, marginal e inestable. La lengua de la frontera es maleable y también lo es la subjetividad de quienes habitan el margen. La presencia literaria del portuñol imprime una característica de diversidad de sentidos y de apropiación del territorio fronterizo como una maraña textual/oral. El portuñol es la lengua desplazada, desterritorializada que luego se reterritorializa en la literatura como protagonista. En ese sentido, recurro a las definiciones de Félix Guattari y Gilles Deleuze respecto del rizoma como aquella cartografía que no tiene límites, que no es fija y que "solo está hecha de líneas: líneas de segmentaridad, de estratificación, como dimensiones, pero también líneas de fuga o de desterritorialización como dimensión máxima según la cual, siguiéndola, la multiplicidad se metamorfosea al cambiar de naturaleza" (2006: 25). Así el territorio de la lengua marafa, siempre en territorio de fronteras y con un personaje migrante y también fronterizo, es concebido como un espacio de apropiación y de subjetivación lindante que puede desterritorializarse al poder abrirse en líneas de fuga que fisuran los modelos de lengua hegemónica utilizando el guaraní y el portuñol salvaje.

Más allá de su uso habitual en el cruce de fronteras, Wilson Bueno en su narrativa crea un portuñol que coquetea con la poesía. La inestabilidad fluida de la lengua, ondulante como las olas del mar, es la que tomará Bueno para escribir su novela más reconocida: *Mar paraguayo* (1992) en portuñol y guaraní. Él construye un universo prismático que desobedece los límites de las dos lenguas oficiales, español y portugués, los socava para reinventar una lengua otra, oral, ágrafa a la que le otorga un estatuto de legitimidad. En esa intersección de lenguas y fronteras germina su proyecto literario erigido como la reivindicación de las lenguas olvidadas y emplaza su proyecto político porque este portuñol no obedece a la simple mezcla del portugués brasileño y del español argentino, sino que introduce el guaraní. Por ello, asegura el poeta Douglas Diegues (1965) que Bueno escribe en portuñol pero *salvagem* porque así se habla en la frontera.² Bueno

² Al respecto del *portunhol salvagem* enfatiza Douglas Diegues: "No existe un portuñol único: existen varios. Cada persona tiene su propio portuñol innato. Vale la pena hacer una distinción básica: una cosa es el portuñol, y otra el portuñol salvaje. El portunhol tiene forma definida. El portunhol selvagem non tiene forma. [...] Son híbridos ambos. Sí, pero el portunhol es um mix bilíngue. El portunhol selvagem es um mix plurilíngue. El portunhol selvagem es uma poética y es una política. Una poética que tiene como base la mezcla de línguas. Uma política contra el aburrimiento y los condicionamientos. Es un dharma y es un arma. ¡Un arma para matar el tédio de las clases de literatura!" (Álvarez, 2015: s/p). El escritor Douglas Diegues es quien afirma que Wilson Bueno es el

escribe con esta lengua mixturada *Mar paraguayo* (1992) y *Novelas marafas* (2018), publicada póstumamente,³ y *Meu tio Roseno, a cavalo* (2000),⁴ *Canoa canoa* (2009) y *Diário da fronteira* (2010). Al respecto de la creación de esta lengua afirma Wilson Bueno que su proyecto busca establecer su propia “*Sagarana*⁵ portunhólica”, donde el portuñol se constituye como “idiomas-em-progresso” que elimina las fronteras de género literario, lingüísticas y de género, como una “errância”. La mistura del español y portugués alumbran el portuñol como una lengua de ida y vuelta, no oficial, no nacional, asimétrica pero reconocida como una lengua sin ley, oral, sin gramática formal. Bueno diseña una lengua bastarda que irrumpe triunfal desde la periferia, como toda lengua fronteriza en un territorio liminal. Es así que las protagonistas de las ficciones narrativas de Wilson Bueno *juegan este juego de jugar* una diglosia no oficial para narrar una verdad siempre ambigua, a medias, con algunas opacidades y vestigios luminiscentes de modo simultáneo: “fronteras de la muerte, e infierno, añaretá” (Bueno, 1992: 24). Añaretá es el infierno pero la partícula ãña(i) es un arcaísmo de frontera. Entonces, el juego entre infierno romance y nativo, entre límites fronterizos ancestrales se torna más significativo en la lengua marafa, en el uso viviente de la *fala ancestral*. Además, este portuñol rebelde, nacido de las lenguas nacionales, tiene un plus, una sonoridad poética, musical: el guaraní, que participa en la transgresión lúdica del *portunhol salvagem*. Para Bueno el guaraní en *Mar paraguayo* “se impone, exiliado, hecho resistencia, brillo, rebrillo [...]. Con todo el guaraní no se mezcla, se recusa a participar en ese juego floral entre el español y el portugués, a engendrar salvajadas portuñólicas. El guaraní es el

creador del *portuñol salvagem* porque carece de leyes gramaticales. A partir de esta categoría y de *Mar paraguayo* existen múltiples escritores que utilizan el portuñol salvagem, boliguayo, uruñol, brasiguayo, guarañol, entre otras maneras de narrar. En el manifiesto de 2008, Diegues asegura que la lengua es una mixtura de la *Tierra sin mal, yu y marãe y*. (Sá, 2008).

³ *Novelas marafas* como se anticipa desde el título tiene por protagonista a la figura de la marafona, un personaje que se vuelve “universal” en la poética de Wilson Bueno como una figura empobrecida y de fronteras, pero con una voz potente que describe su transitar: “Yo soy la embrutecida del Viejo, la marafona del balneário, la contadêra de histôrias trôpegas” (2018: 39); “Yo, la marafona infensa a los derruimientos del día” (79).

⁴ *Meu tio Roseno, a cavalo* (2000) inscribe su filiación con João Guimarães Rosa (1908-1967) en el juego intertextual de la novela *Meu tio o ianaretê* (1960), Wilson Bueno juega también con el nombre Rosa-Roseno. Además, la novela está dedicada a su amigo Douglas Diegues quien inaugura, como he señalado, el término “*portunhol salvagem*” para fomentar una nueva literatura de las fronteras del sur indicando que es Wilson Bueno el hacedor de esa nueva lengua.

⁵ *Sagarana* (1946) es la primera novela del escritor brasileño João Guimarães Rosa (1908-1967). La palabra *sagarana* proviene de la unión de *sagen* del alemán (saga) combinada con *rana* de origen tupí guaraní. Con lo cual Bueno adhiere otra arista de su lengua anclada en la poética de Guimarães Rosa.

elemento autóctono en el posible panaroma” (Bueno, 2007: s/p) de la novela.

El portuñol marafo se origina como un dispositivo lingüístico y literario que infringe la legitimidad de las lenguas dominantes o “mayores” al ser atravesadas por el guaraní creando un tejido fino y heterogéneo como el ñandutí y que se sostiene siempre en movimiento pendular. Así *Mar paraguayo*, un hilo más entre hilos finos se cruza con el ñandutí como un hilo más a partir de su singularidad material del hilo en su característico entramado. En el prólogo “Sopa paraguaia” de *Mar paraguayo*, Néstor Perlongher (1949-1992) asevera que

O mérito de *Mar Paraguaio* reside exatamente nesse trabalho microscópico, molecular, nesse entre línguas (ou entre-rios) a cavalo, nessa indeterminação que passa a funcionar como uma espécie de *língua menor* (diriam Deleuze e Guattari), que mina a impostada majestosidade das línguas maiores, com relação às quais ela vaga, como que sem querer, sem sistema, completamente intempestiva e surpreendente (1992: 10-11).

Cabe destacar que Perlongher escribe sopa paraguaia y mar paraguaio con i latina, sumándose a la propuesta lúdica de Bueno, de la lengua y del sentido proponiendo una sopa líquida en estado sólido y un país que de pronto tiene mar. En la reedición de los treinta años de *Mar paraguayo* por la editorial paulista Iluminuras, prologada por Douglas Diegues, se mantiene esta grafía, mientras que en las ediciones argentinas de Interzona de 2021 y Tsé Tsé de 2005 se cambia la “i” por la “y” en el prólogo de Perlongher perdiéndose el juego de una sopa paraguaia con i en contraposición del título: *Mar paraguayo* con y que elige grafíar Bueno.

La primera edición de la novela es de 1992, edición que utilizo para este artículo, aunque tuvo anticipos previos en el periódico cultural *Nicolau* (1987-1998) editado en Curitiba, coordinado por Bueno y reconocido y avalado por la Secretaria do Estado da Cultura do Paraná. En el primer número de *Nicolau* apareció por primera vez un fragmento de *Mar paraguayo* con una indicación realizada por Bueno: “A partir da língua falada neste Brasil de longas e lânguidas praias e do castelhano –no caso específico o espanhol com sabor paraguaio– surge uma terceira ‘língua’, situada num vértice textual onde as gramáticas perdem a linha dura e cedem à voragem-vórtice do duplo: Mar Paraguayo é um fragmento –primeira pedra– de uma ‘novela em progresso’, já com mais de 100 páginas. Ao Mar” (1987: 25). Aquí anuncia la mixtura de las dos lenguas oficiales y dominantes deslizándose

el gusto paraguayo y señalando el mar. En un número posterior añade la presentación de la marafona: “Yo soy la marafona del balneário. A cá, em Guaratuba vivo de suerte. Ah, mi felicidad es un cristal ao sol” (1987: 25), luego podremos ver en la novela editada en 1992 que cambian algunas preposiciones: “Yo soy la marafona del balneário. A cá, en Guaratuba, vivo de suerte. Ah, mi felicidad es un cristal ante el sol” (1992: 15). En el número 11 de *Nicolau* emerge la lengua guaraní: “Ahora es el drama. Añaretã. Añaretãmeguá” (1988: 12). Añaretã (infierno) es una de las palabras con las que armará una red de significados oblicuos tejidos con la palabra ñandú. Finalmente, en el número de 1989 retorna con la idea del vértice textual y la fuerza del vórtice de la escritura: “português, castelhano e guarani se mesclam criando um vértice textual onde as gramáticas asmáticas perdem o fôlego e ganham o vórtice da escritura” (1989: 11). Cuenta Douglas Diegues en el prólogo de la reedición de 2022, titulado “Pequena história bibliográfica de *Mar paraguay*” otra transgresión gráfica de la novela de fronteras, Néstor Perlongher, un año antes de la publicación de la novela, “contrabandeou os fragmentos para a Argentina” (2022: 120) y se publicaron en el número 19 de la revista *Último reino* en 1991. El proyecto político de la poética de Wilson Bueno responde a la construcción de una lengua móvil que apunta a su desterritorialización política y no a la homogenización del portuñol, que apuesta a un transitar de lenguas desterritorializadas: “Importante [...] que a novela *Mar Paraguayo* apontasse para a desterritorialização que é uma das grandes marcas do neobarroco” (Bueno, 2017). De este modo, en el portuñol de *Mar paraguay* se filtra el guaraní que resulta “essencial em neste relato” (Bueno, 1992: 11) y no un mero adorno sino una estrategia narrativa que contribuye a señalar el “error” de su exclusión en una literatura menor que se desterritorializa a partir de una lengua política que articula lo individual con una intencionalidad política que adquiere un valor colectivo de enunciación (Deleuze y Guattari, 1998).

Perlongher advierte en el prólogo que la novela de Bueno logra abolir la posibilidad de ser contada por teléfono, así nomás, porque condensa la importancia de discursos en apertura y porque es un texto para ser disfrutado y leído desde la sonoridad del portuñol, lengua sin ley gramatical. Esta literatura desplaza la escritura esperada porque Bueno inventó una lengua poética, errática gramaticalmente. Perlongher sostiene que *Mar paraguay* sin mar es tan esperable como una sopa paraguaya sin agua. Es decir, es un trabajo que desde el título adelanta una incomodidad, algo descentrado e incorrecto; es un trabajo que vincula lenguas, discursos, cuerpos, que también tiene que ver con la alteridad y con la construcción de hablas menores y mayores (Deleuze y

Guattari, 1998) de *entrelenguas* (Molloy, 2016), de *entrelugares* (Santiago, 1975), de mixtura, de *in beetwen* (Anzaldúa, 1987) en los bordes entre fronteras.⁶ La estructura de la novela está compuesta por el prólogo, tres capítulos y un “elucidario” en el que aparecen los términos guaraníes con sus significados traducidos al portugués.

En la primera, parte denominada “notícia” –título en minúscula y centrado–, aparece la protagonista, la marafona que comunica al público lector que la lengua guaraní es esencial en la estructura del relato y en el desarrollo de la trama. Aduce, además, que el portugués y el español son un error⁷ mutuo: “Un aviso: el guarani es tan esencial en nesto relato quanto el vuelo del párraro, [portugués y español son] Una el error dela outra. [...] Isto: yo desearia alcançar todo que vibre e tine abaixo, mucho abaixo de la línea del silêncio. No hay idiomas aí. Solo la vertigen de la linguagem” (1992: 17). La marafa promete desde el inicio de la novela un lenguaje diferente. Así revela que el guaraní se mecerá entre los “arrullos del portugués” y los “derramados nerudas en cascadas” porque la lengua es un “zoo de signos” donde se puede hacer vibrar la palabra, para que solo exista “el vértigo del lenguaje” (17). En este sentido, el lenguaje que emplea la marafa para narrar su vida migrante vira en un giro vertiginoso sumido en una “canción marafa”, en un *entrelugar* de fronteras alojado en la construcción de un propio lenguaje de vaivenes. La segunda parte: “Ñe’ẽ” –título comienza con mayúscula y justificado a la izquierda– significa palabra, voz, idioma, lengua, comunicar, y es enhebrada por las

⁶ La noción “entre” desarrollada por Silviano Santiago es importante para este abordaje de *Mar paraguay* porque establece ese oscilar entre la literatura mayor o colonialista y la literatura menor o nacionalista dentro del marco de los estudios descoloniales, lo que posibilita no escribir o leer desde ninguno de los dos lados sino desplazarse y permanecer en el “entre”. También la idea de entrelenguas que propone Sylvia Molloy es relevante porque justamente la idea “entre”, permite no anclar ni en un sitio ni en otro sino estar en movimiento. Lo mismo sucede con la categoría *in beetwen* de Gloria Anzaldúa que se posiciona en el transitar el puente y habitar los dos lados de la frontera pero también el entre, el recorrido por el-la puente que conduce a esos lugares.

⁷ Es interesante notar que la marafa habla de “error” de la lengua, de una lengua dominante sobre otra marginada. Gloria Anzaldúa en *La frontera/the borderland* (1987) asume la lengua como la mala lengua, la lengua de la vergüenza para luego denominarla un “terrorismo lingüístico” porque el chicano se levanta como la lengua de la resistencia y de la amenaza. Donna Haraway en *Ciencia, cyborgs y mujeres* (1991) escribe sobre la importancia de sobrevivir apropiándose de las herramientas para marcar el mundo que las marcó a otras; por eso es fundamental contar historias, que operan como una potencia que capturan las herramientas de dominación como las lenguas subversivas ante las narrativas colonizadas para poder reconfigurarlas en generadoras de otros sentidos nuevos. Lo mismo sostiene Selnich Vivas Hurtado (2015), en relación con la escritura, la oralidad y la narración ancestral y, a la vez, contemporánea en retomar en el presente las culturas de fogón. En este sentido, Anzaldúa desde su lengua ciborg proclama la lengua chicana, entre el español mexicano y el inglés estadounidense mezclado, mixturado en una heteroglosia que amenaza desde el “terrorismo lingüístico” a las lenguas nacionales.

palabras y por el discurso de la marafa que teje cuerpo, voz, relato, territorio desde la emisión de la primera oración que enuncia: “Yo soy la marafona” (15), posicionada desde una primera persona duplicada en el “yo” y el “soy” que acreditan la presentación y la identidad a pesar de no tener nombre. La tercera parte es el desenlace inconcluso: “Añaretá” (infierno), que desplaza la lógica esperada del relato en la medida que sitúa al lector frente a un estado confuso donde el final se encuentra abierto. Finalmente, hay un “elucidario” que traduce los términos guaraní al portugués.

La marafa

La protagonista de la novela es la marafa,⁸ una prostituta, junto con el paisaje fronterizo, la superposición de tiempos y los mitos. La marafa narra toda la historia y esparce la multiplicidad de la lengua transgresora en un rítmico monólogo que, por momentos, muta a canción poética como un vaivén contiguo y conocido por los habitantes de la frontera. Bueno, con este recurso, promueve la idea de desterritorialización “barroca o barroca” al emplear el portuñol con el agregado del guaraní. Así crea una nueva producción de sentido, con una lengua que nomina, que crea, que muta y que aparece a partir del acto de narrar, de contar, de confesar, de evocar. También crea un Paraguay sin mar y una protagonista que en su discurso en tono confesional se presume inocente a veces, culpable otras, de un crimen que no sabemos si cometió.

Ella une el pasado, el presente y otros tiempos que se superponen en la trama. Es de origen paraguayo-guaraní, o al menos así lo expresa: “Nasci al fondo del fondo del fondo de mi país. En una hacienda guaraní— esta hacienda guarani, guarânia e soledad” (Bueno, 1992: 20). También por otra rama de su ancestralidad lleva vestigios de ADN argentino heredados de su “abuela argentina” que le hablaba en un “rude castellano” (20). No solo se presenta desde su génesis paraguaya-guaraní, sino que resalta que salió del lugar más lejano, profundo y olvidado de su tierra: “el fondo” que puede constituirse como la tierra guaraní más marginal y como su propia tierra marafa. En *Novelas Marafas* (2018) una de las prostitutas repite a coro: “fundo del fondo del fondo de mi país marafo” (2018: 152). De este modo, podemos asumir

⁸ El término “marafa” además de prostituta, significa “muñeca de trapo o sin cara”. El prefijo “mara” en árabe remite a mujer y mujer pública. También podemos jugar-el-juego-de-jugar con mar/afona entre el mar y lo áfono en la lengua.

una noción de *baldío marafo*,⁹ sin leyes y en tránsito¹⁰ confeccionado por Bueno para dar cuenta de la hostilidad del territorio. La marafa es el personaje excluido que elige Bueno para que narre en primera persona el infierno de esa zona fronteriza, para que lleve la lengua no oficial como estandarte y para que mantenga viva la memoria de la tierra. La protagonista es pensada estratégicamente, al igual que el portuñol, ambos habitan la marginalidad y la discriminación. La marafa proviene del fondo, del recóndito Paraguay, es mujer, vieja, guaraní, ñañarecovái, prostituta, portadora de la lengua mixturada, no es nombrada porque ella podría encarnar cualquiera de los personajes que oscilan en las fronteras. Es la que rememora los mitos y los tiempos, la que recupera la memoria colectiva de los habitantes migrantes, nómades, errantes: “Recuerdas, vida, recuerdas: nuestra casa en Assunción, ríos d’água, guarânia” (40). La evocación de ese pasado es traída al presente de la enunciación de su monólogo:

Que tristes, que melancolicos los demorados entardeceres encendidos y todavía mudos, nuestra casa de mujeres, currutela en la frontera, nuestros quartos sufocados, lençol y sexo y punitivo calor. Todo esto en neste tiempo, no olvido, se constituía en una espécie asi de destino – una forma de sufrir menos que Dios no los dá para solamente hoy comprender esta inclinación nuestra al martírio y al júbilo (74).

Su voz marafona denuncia el oprobio laboral, su “currutela” en la “frontera olvidada”.

Desde el inicio de la novela, irrumpe una fuerte presencia del yo: “yo soy la marafona del balneario de Guaratuba [...] y a la noche hago mi trabajo” (15). Ella delimita su trabajo y geoespacialidad, reside como extranjera y nunca siente que Guaratuba sea su tierra. En la poética de Wilson Bueno se advierte un devenir móvil y un desplazamiento de

⁹ Baldío marafo: porque está fuera de su tierra, en un paso de frontera baldío y habitado por personas de paso donde la ley es la propia, además de permanecer anclada en un baldío afectivo, donde permanece en soledad con su canción.

¹⁰ Wilson Bueno recurre a esta idea de territoriofrontera móvil, otorgándole un rasgo de espacialidad inhóspita y en tránsito; el baldío marafo. En *Meu tio Roseno, a cavalo* (2000) el protagonista también proviene de una zona mixturada creando así una figura múltiple y prismática como la marafa: “Muita gente até hoje pergunta onde é que nasceu o tio se sabedor destrincha e arenga paraguaya e cioso cavalga dentro o guarani feito fosse a sua pátria, e temos que Rosemundo como que nasceu em todos os lugares — foi menino marceneiro pelo itaráre afora, atravessador de balsa nos remansos do Piquiri, guia de cego em Marília, amansador de cavalo xucro ao sopé de Amambaí e, desde rapaz, o mais falado capador de galo do San del Guairá, a fama correndo além de Pedro Juan Caballero, sendo de berço, contudo, nativo do Pinhal e tendo a margem paranaense do Paranapanema na palma da mão igual a última morada. (2000: 47- 48).

continuidades y fragmentaciones entre los diferentes planos que se despliegan en la novela. Entre la voz de la marafona y “su canção marafa” conviven el devenir animal, los mitos guaraníes y el lenguaje mezclado. Guaratuba pertenece al nordeste del litoral paranaense. Allí se refugió el dictador paraguayo Alfredo Stroessner que ejerció el poder y la violencia durante casi 35 años (1954-1989); además es el sitio que muchos paraguayos de clase media prefieren para veranear (Bueno, 2007). El escenario de la triple frontera en *Mar paraguayo* emerge en la mistura de conjunciones mestizas y transculturaciones. Es una zona propia y ajena al mismo tiempo: “La primera vez que me acerqué del mar, o que havia era solo el mirar en el ver – carregado de olas y de azules. Además, trazia dentro en mim toda una outra canción” (20). La canción a la que refiere la marafa es ancestral, pertenece a su nación guaraní. Como no se reconoce en esa voz tampoco puede hacer suya la tierra: “Yo, la marafona sin nexo del balneario” (36). No se siente ciudadana de ese lugar que ocupa: “[...] asi triste como yo, en lo término de la picada, cerca deste mar que, en el fondo, bien en el fondo, no escoji para que mi vida desse nele – assim como se fuera una botilla náufraga” (55). Queda atrapada en doble torsión espaciotemporal acunada por la soledad del bajo fondo, porque la frontera que habita pertenece al fin del mundo, al socavón (Bueno, 2018: 161).

Del mismo modo que siente ajena la lengua y la tierra que transita, necesita mantener viva su identidad, su lazo cultural anterior, esa conexión con su cultura que no ha desaparecido del todo, porque existe una cultura nueva, heterogénea –en términos de Antonio Cornejo Polar– o transculturada –en términos de Fernando Ortiz y Ángel Rama–: “En mi idioma nativo las cosas son más cortas y se agregan con surda ferocidad. Ñemomirĩ. Ñemomirĩhá” (Bueno, 1992: 23). No solo recupera aquello que fue su origen, sino que también anuncia/denuncia la opresión, pobreza y discriminación ante la mirada de “los nativos deste degradado pedaço de mar de Guaratuba” (64) y la que sufren otros como ella: “No que sea incomum. Ellos é que san ordinários por demás y burócratas se van tangidos pelo que se dá la máquina, lo Estado, los pobres constituídos. Me inscrevi asi en el corazón de los marginados, de los postos de lado y chutados das lanchonetes hechos perros vanos y baldios. Jaguará. Jaguará. Jaguaráiva. Jaguapitã” (35). Este juego de palabras que señala el lugar de nacimiento de Bueno, queda incluido también como ese territorio periférico armado con restos de los migrantes en circulación continua, baldío de afectos como los exiliados, desterrados, excluidos, “desherados de la terra” (Bueno, 2018: 90).

También la lengua de fronteras en la novela interviene, crea, juega, desafía y propone enredos asociativos de palabras e incorpora neologismos:

como un juego-de-jugar: pimpirrota, piribela floral, loculho sierva, cincinati, abrolhos, carmencinda, madressilva, pirilampas, antanas bástistas, casamarilla, locos complutos, boludo largo, lalcalheseda, amarelinhas, esconde-atrás, noclins ereiras, marcha adelante, los cantantes jugos de rueda, teresinas-de-jesus, las teresinas, entraçada gaucha, guapa glauchas, catatécicos, constreros, filíciquis, rosaes, oscuro misterio de fábula original, las tranças, las troupas, helicáreos rans, duncans, vitrinas, duendes, vagaus, pilvos conscentes, broquílides silfos, lunfens de lérias, lunfens vivaces, como un juego-de-jugar: (39).

Bueno arremete con el uso de la lengua marafa cuando explicita que el portuñol de la frontera carece de normas, porque es errante, ágrafo, cambiante (2007). El uso (Agamben, 2017) entonces, responde a la modulación de cuerpo y voz marafos de lo viviente, no propios ni de otros, es la lengua viviente y migrante. Entonces, la marafa exclama: "Olvido guaranis y castejanos, marafos afros duros brasileños porque sei que escribo y esto es como grafar impresso todo el contorno de uno cuerpo vivo en el muro de la calle central" (Bueno, 1992: 37). Confecciona el tejido ancestral plasmado en la escritura en la que fluye el recorrido de memorias migrantes de fronteras eternas que permanece tatuado en los cuerpos, impreso en las pieles, bordado en el mapa ñanduti.¹¹

La voz narradora de la marafona discurre entre el recuerdo del deseo, del dolor, de la vejez expuesta en su piel surcada por várices, cicatrices, arrugas, canas y en su cuerpo delator de infertilidad uterina, entre el recuerdo de su destino y de los pueblos pobres, de la tierra y del calor.

La frontera integra el conjunto de imágenes implicadas en el significado suscitado por la lengua y por el territorio y, también, conceptualiza los difusos contornos de los cuerpos que devienen "clepsidra" (32), aves y hormigas parlantes (33). Como señala Andermann: "No se trata apenas de infringir, o de disolver, en la lengua, la triple frontera entre portugués, castellano y guaraní; el texto también transgrede los límites de género (literario, en primer lugar, al oscilar entre la *nouvelle*, el poema y el teatro; aunque también —y en parte

¹¹ En la novela, la marafa enreda las palabras y teje un entramado lingüístico como las arañas crean la telaraña o ñandutí, que además es una delicada prenda de encaje bordada a mano muy artesanal y bonita, típica de Paraguay. Cuenta Josefina Plá (1969) que el ñandutí, es un nombre revelador que alude a las líneas generales del patrón básico, que recuerdan el trabajo de la epeira, la huésped infaltable de los huertos y espesuras de todos los climas templados.

por eso— disuelve el límite entre mujer y varón), así como el borde entre escritura y oralidad.” (2010: 151). La frontera designa un nuevo código lingüístico basado en las fusiones culturales. Así la marafa conversa con las hormigas en guaraní habilitando un entendimiento entre ellas porque las hormigas son consideradas alquimistas, guerreras, mágicas, arquitectas constructoras, nigromantes que comprenden el guaraní (Barrett, 1909), mientras que la marafa asiente: “todos los sonidos silentes que hormigas dice, comparando estos inofensivos insectos con el guaraní que viene a mim, hormiga, tahíi, tahíiquaicurú, hormigas, chilreantes, tahíi, tahíiquaicurú, ariri, aracutí, pucú” (33). Una estrategia narrativa doble es la puesta del lenguaje de frontera armado desde la voz marginal de la prostituta y de las hormigas, es decir nace de un mito, de una leyenda. En la novela podemos leer cómo se garantiza que las hormigas conocen de verbos y de sustantivos y los tejen en una telaraña, los inscriben desde allí. Entonces, la lengua en *Mar paraguay* para ser una intersección rebelde necesita del guaraní “inofensivo” (Bueno, 1992: 34) que trenza un nuevo entramado discursivo entre texto y oralidad, letra y voz. Es decir, la mixtura se produce a partir de una “grafía zoomórfica”. Bueno prepara el tejido al croché lingüístico y musical que se transmite por “la fala ancestral de padres y avuelos que se van de infinito a la memoria [...] estas voces guaranis” (42). En el relato, la poética fronteriza flota entre el tejido de la telaraña, el croché de las hormigas, las trenzas de la marafa, el bordado de los encajes paraguayos, explorando juegos de palabras que remiten al trabajo artesano de los objetos y de la lengua que como “párraro” que anuncia la independencia: “libertad: me siento: sinto ñandu, [...] ñandutí, [...] ñandutimichi” (43).

Ñandutí

La araña, el infierno y el tejido dan cuenta de la repetición como eterna cadencia en el poema novela de Bueno y se engarzan con el bestiario que la marafa polifónica expone en su decir. El hilo que me conduce en la lectura de *Mar paraguay* es el de la materialidad del hilado de telaraña. La telaraña o *ñandutí*, construida por la marafa une todos los elementos del universo mediante su discurso preponderando la cadena de palabras: *añaretá*, *ñandú*, *ñandutí*, *mboí*. El infierno (*añaretá*) donde vive es un *entre lugar*, un *entre fronteras*. El *ñandutí* que teje la marafa desde su habla portuñola y guaraníica germina como “la geografía-laberinto de la perfecta soledad” (Plá, 1969: 55) que hila o en(red)a los diversos mundos cósmicos en el *ñandutí*: el vegetal, el animal, la leyenda (*karai vosá*: hombre de la bolsa), el mundo doméstico y el remate. Dentro del entramado tejedor no podemos obviar la intertextualidad con *El laberinto de la*

Soledad (1950) de Octavio Paz y la concepción del mundo indio. En la actualidad los tejidos, hilados y confección de ñandutí florecen en las artes visuales con el objetivo de reflexionar cómo las artes pueden tejer vínculos entre manos y bichos, entre tejedoras, arañas, especies y artes. En el museo MALBA de Buenos Aires, en mayo de 2022 se llevó a cabo la muestra colectiva de arte: “*Aó. Episodios textiles de las artes visuales en el Paraguay*”. La muestra señala el concepto comunitario de exposición artística, como un tejido entre los artistas y las obras, y las especies todas. Resulta interesante el impacto que produjo la instalación “Sí, quería” de Joaquín Sánchez (1975) donde se expone un vestido de novia blanco con un corazón rojo bordado con la técnica ñandutí mientras tres arañas vivas tejen comunitariamente. Esa escena estalló en quejas por parte de algunos espectadores y tuvieron que retirar las arañas y devolverlas a la reserva ecológica. No se pudo lograr el objetivo de mostrar el funcionamiento comunitario de todas las especies.¹²

En la novela, otro hilo conductor que referencia al tejido se fragua desde los mitos europeos clásicos como el de Penélope o Aracne y los mitos latinoamericanos como la Cofradía Hermética de las Arañas en la cultura mapuche (Mege Rosso, 2017), *Las tejedoras sin hombre* (1967) de la escritora argentina Mercedes Luisa Levinson, los mitos guaraníes de Samimbi y el avestruz (*ñanduguasú*) o la mujer que volvió después de la guerra al pueblo a enseñar y transmitir el oficio del tejido. El ensayo “El ñandutí” (1969) escrito por la canario-paraguaya Josefina Plá (1903-1999) señala los modos en los que el tejido, al igual que la palabra, constituyen patrones que se diversifican como la lengua y que construyen historias (orales o tejidas) de la memoria colectiva de muchas mujeres guaraní. Esas historias se configuran en las artes actuales como las expuestas en el museo MALBA donde tejido, texto, contexto confluyen comunitariamente en un traer el pasado ancestral reactualizado en el presente. En la introducción de *Gyn-ecology* (1978) Mary Daly expresa que *texere* significa tejer y también texto; y que el tejido cósmico de las mujeres fue intervenido por los hombres que lo redujeron a hilar las medias rotas de los maridos en las casas alejándonos de la rueca en reunión, mientras el texto quedó en la esfera de los varones como portadores de la letra y de los saberes legitimados. Entonces, ¿qué teje la marafa? Teje su historia india, la de su pueblo, la de la vida en la frontera, la de los clientes que pasan por su trabajo, la de su vida de

¹² En la actualidad son muchos los artistas que trabajan con textiles y tejidos, en esta muestra se encontraron también la argentina Mónica Millán y los paraguayos Claudia Casarino, Joaquín Sánchez, Marcos Benítez, Félix Cardozo, Osvaldo Salerno, Arnaldo Cristaldo, Ricardo Migliorisi, Feliciano Centurión y Karina Yaluk.

joven y de vieja, la de sus sueños de ser una estrella de televisión. Juega como una araña rinconera con las intertextualidades prestadas.

La palabra ñandú responde a una profusa polisemia, por un lado, en el elucidario que anexa Bueno al final de la novela diseña la ilustración de la multiplicidad y plasticidad de la lengua asignando el significado de aranha/araña, a la vez que refiere a sentir y también a sentimiento. Toma la palabra ñandu del guaraní, pero también remite en español al ñandú, el ave grande de América Latina que no puede volar. Por otro lado, si jugamos con el vocablo ñandú podemos formar Guirá Ñandu, la constelación guaraní que se corresponde con el ave, o a la leyenda antes mencionada del Ñanduguasu. A múltiples significados de la palabra ñandú, múltiples significados asume el personaje de la marafa que se transforma en otra cada vez que juega con uno de los sentidos de la palabra en cuestión. Los conceptos de trama, “urdidura” y ñandutí son centrales a la hora de la construcción del *portunhol salvagem* y de las formas diversas que adopta la marafa. Una transformación enunciativa se asoma desde los labios de la protagonista de Guaratuba al proferir: “: si, los escorpiones del corazón: ñandu: acesos te pegan, te pegan de todo – el bote ñandu ocurriendo mortal: sobrevivimos entanto: mismo pescoço-avestruz, ñanduguasú: enfiado en la arena: ñandu: ñanduti: telaraña:” (42). En esta cita que grafica los dos puntos como un inicio en media res y recurso de anticipación, enhebra escorpiones, que aparecerán luego en otro pasaje de la novela, con ñandú araña, ñandú avestruz, el mito del Ñanduguasu (el gran ñandú) o la gran araña, ñandú sentido, tejido ñandutí y ñandutí telaraña. Los juegos semánticos nos trasladan de un sitio a otro de enunciación entre significados diversos y grafías zoomórficas. Como se explica más arriba el Ñanduguasu en la leyenda asesina a alguien conocido, como la marafa podría haber asesinado al Viejo, algo que no se resuelve en la novela. La madre del Ñanduguasu teje como las arañas una manta para arropar a su hijo desdichado por la pérdida. Marafa y madre del niño se alían con las arañas en un artificio del tejido afectivo, a través del ñandutí en su equivalencia de tejido y telaraña. El sentido del ñandutí entramado continúa: “: acá ñandu: su opacidad de sentimiento: me siento: sinto: ñandu: canceriana mi verbo es sentir: me ver: ñandu:” (42). Nuevamente los dos puntos unen los diferentes sintagmas, el significado ñandú se encadena al sentimiento y al sentir-se araña, sentir la opacidad de su vida inmersa en el desborde de los sentidos intensificados en su discurrir discursivo. Entre escorpiones y cangrejos, animales que remiten a signos zodiacales confluye otro significante en la *fala* de la marafa que veremos luego cómo se vincula con la astrología, los astros y las estrellas en su doble significancia también.

La marafa parece la sirena del destino, una parca, una mujer araña que siente lo sagrado. Así el tejido borda y desborda el cuerpo marafo, exuberante a veces, viejo otras, joven en el pasado. En *Diário da fronteira* (2010) el narrador Ñanduguasu manifiesta: “Guardam pela ñandú um respeito quase religioso” (16), la cursiva es original del texto. Entonces en el deambular marafo, la mujer de Guaratuba teje religiosamente deseos, reinventa, sobrevive, desborda. El ñandutí como tejido ofrece una suerte de inventario de las formas y de los sentidos que pueden asumir los elementos de la naturaleza dentro de la trama hilada; la araña como tejedora de universos lingüísticos e imaginarios, de vidas posibles, se rediseña a partir de las emisiones de la marafona:

acá me siento: ñandu: para urdir en el crochê mis rendas ñanduti: ñandutimichi: mínima florinha que se persegue con la aguja ni que sea el tempo pacientísimo de unas dos horas: [...] : acá ñandu: canceriana mi verbo es sentir: me ver: ñandu: invierno más que otoño pánico otoño: ñandu: o que vá de secreta identidad entre estos dos cosas absolutamente distintas: arañas y escorpiones? (1992: 43)

Mediante el uso de sentidos encadenados de analogías y metáforas, la marafa despliega sus sentimientos, se piensa a sí misma y decodifica la experiencia circundante. La marafa emplea el doble sentido de ñandú, se siente sentir y se siente araña. En efecto, el juego de palabras dispuestas en el texto, le permite configurarse ñandú del signo astrológico cáncer, exhibiendo a un tiempo el carácter zodiacal y oracular de la que se presume. Luego remite al juego de la araña y el escorpión, dos animales similares y finalmente, a la vez, visibiliza el juego entre cáncer y escorpio como signos zodiacales señalando las identidades de los insectos como algo diferente de un mismo sistema ágrafo. El ñandú funciona como tejido de calzón o mortaja, como muerte y erotismo, trenza que anuda conformando nuevos nudos (46); armando la trama textual, sexual y oral entre agujas y patrones o moldes de líneas produciendo su propia identidad como una cyborgmáquina ñandú de escribir canciones, porque ella es quien afirma sentirse “un ente grafado en la ayvu” (41), en la palabra humana que se articula con la palabra alma guaraní (41). *Ayvu* funciona en la dimensión común de la lengua que se toca en la frontera del ñe’ê permitiendo la diferenciación entre cuerpo y cosmos como el *suruvu* es el almapalabra guaraní.

Sônia Braga, Marafa araña

La voz de la marafa diagrama con el tejido la trampa mortal de caer en sus redes por su canto de sirena: “Lo que digo es todo um laberinto de

aranhasque van teciendo en las quinas de la casa, mientras me perco frente al televisor assitindo a la novela de Sônia Braga” (17). En este sentido, las estrellas y los astros dejan de pertenecer al mundo del cosmos para transformarse en signos televisivos. La marafa quiere ser como Sônia Braga, quiere ser Sônia Braga, esa que ve desde el televisor de la sala de su casa, “sonaba más e más con Braga, esta Sônia de mi vida marafa” (18).¹³ Soñar con Sônia, una Sônia Braga de los años ochenta, *sex simbol* de esa época, nacida en Paraná, que protagoniza en Hollywood *El beso de la mujer araña* (1985) un *film* dirigido por Héctor Babenco basado en la novela homónima (1976) de Manuel Puig (1932-1990). La marafa sueña con ser una estrella, una *star*, prostituta cubierta de luz de sol y brillos en el oscuro rincón tejedor: “astros y stars y a todos los planetas del cosmo assoluto y sobretudo su luna alvar” (24). Entre ñandú o arañas, cosmos y personas, la marafa compone un ñanduti que siente propio e inter-especies. Conjuga las lenguas y las especies todas que se dirimen en la sangre del mar, en la sangre ancestral y en la “construcción precaria” (28) de su cuerpo viejo, añaretá. Las arañas rinconeras tejen a media luz el flujo de sueños, deseos y afectos de la marafa donde texto y tejido se confunden en una enunciación de devoraciones marafas a punto de ser bordadas con una aguja pendular entre muerte y sangre impregnada en un profundo deseo (43), de la muerte del viejo y de la propia: “me oigo morir: la marafona: como una passagera: en este mar: la mar: paraná: pananá: ñanduti” (43). Un detalle no azaroso es que Wilson Bueno y Sônia Braga nacieron en Paraná. De esta manera, son los sonidos de su propia voz los que oye caer en el agua de mar, en un pasaje o tránsito de un estado de vigilia a uno de sueño donde convergen naturaleza cósmica con cultura popular, Sônia Braga (soñar con bragas –en español: bombachas–). En esa confesión urdida a medias que escamotea si mató o no al viejo emerge un monólogo casi en tono delirante:

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 (ô jugo?) de uno descargo de consciência, puesto que el viejo ya no era más, el rostro

¹³ Sônia Braga nació en Paraná en 1950. Considerada ícono de la belleza, de la sexualidad y del exotismo en 1980 protagonizó la telenovela *Grabriela* que luego la llevó al cine con el actor italiano Marcello Mastroiani. En 1985 filmó *El beso de la mujer araña* dirigida por Héctor Babenco y posó para la tapa de la revista *Play Boy*. En la novela se puede jugar con la intertextualidad de la sexualidad exuberante de la marafa con la representación de la sensualidad de Braga, el juego de palabras braga como prenda interior femenina, a la vez que Wilson Bueno al igual que ella nacieron en Paraná. Además del juego con la araña, la mujer araña y el tejido de ambos personajes vinculados con el ñanduti.

era de Braga tan constantemente en mi sueño marafo que por el, si, por el ya me venian deseos abruptos de mortandad y crímens. Por el viejo, juro al pie de Dios, yo jamais faria nada, nada haveria de hacerlo, puesto que el viejo era apena la muerte que se va acontecer dentro de instantes e ya no necessita necessariamente más de nuestras manos. (72)

Esta confesión que se encuentra hacia el final de la novela en el apartado "añaretá" o infierno es confusa, no porque Bueno no supiera cómo expresarse, sino porque el personaje usa frases contradictorias, mezcladas y lúdicas ("puro juego o jugo?"). El juego o jugo difumina la figura del rostro del viejo en la de Sônia Braga (que en la película representa un papel a veces erótico en los sueños del encarcelado, como una presencia perturbadora mecida entre deseos y ensueños). El estado de enunciación en el que los rostros y deseos se confunden activan la ilación de signos diversos. La marafa, en un mismo hilo narrativo, enlaza al joven con el viejo y a ella con la actriz y su deseo de actuar en Hollywood; por su deseo de poseer a Sônia Braga encara un acto performativo en su andar, cantar y declamar: "Por el, por el rosto de Braga fue que comenzê a urdir esta estranha matança, perfecta como nunca se es perfecto quando lo que se pone en questão es la muerte" (73).

La marafa envuelta en su telaraña (ñandutí) articula la palabra y juega; adora ver por la televisión a Sônia Braga, y afirma que todo lo que dice es "um labirinto de aranhas [...] disposición de una vida, mi vida, la vida- de vies" (17). La marafa sueña con la performatividad de otra posible vida cosida al bias, cruzada o tejida desde un vértice esquinero de la casa. Sin embargo, no todo es sueño sino que describe su dolor, su desollamiento, su decrepitud corporal y, a modo de anáfora, ancla que ese sitio y su vida se constituyen en una forma singular y, a la vez, habitual de permanecer en el mundo infernal: lo que le produce miedo: el infierno (*añaretá*) que irrumpe en la novela como un baldío marafo de grafías zoomórficas junto con las criaturas que circulan por él, las serpientes (*mboí*), los murciélagos, morcegos, morciélagos mensajeros (22), mensajeros del infierno, como criaturas de pasaje y las estrellas, *star*, astros de la televisión y del cosmos. Allí confluyen en su lengua todas las especies que conviven en su universo: "añeretá, añeretameguá, mi infierno, possuir a los astros y las *stars* y a todos los planetas del cosmo assoluto y también sobretudo su luna alvar" (22).

La marafa que se presenta también como una trabajadora en el Dorado, prostíbulo de Paraná, y como una "adivinatora de las esferas" (55) que habita y añora las aguas, aguas que abren y cierran su discursividad cíclica como el período de la novela y de la vida: "Mi mar, la mar, merde la vie que yo llevo en estas costas como una señora

digna” (15).¹⁴ En su discurso narra algunos fragmentos de su vida que compone y da puntadas como punto atrás o doble punto, cuenta el pasado, el presente y el futuro de la Historia y la historia donde el mar es fundamental para oscilar y tratar de escapar de la *merde* de vida. Más adelante, cuenta cómo es vivir en la frontera, en el espacio de paso, donde los espera la muerte y el temor, el miedo a desaparecer, entre trabajadores pobres y baldíos (30).

La marafa teje en ese espacio de fronteras, el linaje ancestral de la tierra donde conviven parraros y árboles, necesita para ello imprimir y dejar la huella de lo acontecido, por eso revalida la necesidad de “grafar impreso todo el contorno de uno cuerpo vivo en el muro de la calle central” (33). Escribe e imprime la palabra, el cuerpo de la letra de su silueta como una máquina de producir oralidades en el núcleo de la frontera, en esa “calle central” a partir de “unos días tango; outros puero bolero-canción” (32). El tango y el bolero ponen de relieve dos géneros musicales que adopta la marafa para continuar su canción marafa, la guarania, canción doliente paraguaya urbana. Los tres géneros son urbanos y constituyen en este sentido, la existencia profunda de las pasiones, sensaciones y emociones que componen el mundo íntimo de la marafona avizorando otros mundos posibles encarnados en el melodrama de notas tristes, melancólicas y desamparadas que desnudan el alma de la marafa sostenida entre “guarania e soledad” (16). De ese modo, la construcción de la lengua marafa devenida canción constituida por pedacitos o fragmentos de “escombros” inaugura un “sonho de nostalgia, todo ontem e música” (39). El desasosiego la acompaña en el melodrama de una telenovela que mira desde el sillón, alternando la mirada por la ventana. Así construye la palabra cantada con el guaraní que “es inofensivo” (34) y se fusiona en él transformándose en una devoradora, devorada en una “danca nupcial” (34) inter-especie entre hormigas inofensivas y ella.

E ahora yo gostaria de lhes recontar uno só y cabeludo segredo: toda me esfuerzo para erguer-me con las manchas y gran exercítos de hormiga, todos los sonidos silentes que hormigas dicen, comparando estos inofensivos insectos con el guarani que viene a mim, hormiga, tahû, tahûiquicurú, hormigas, chilreantes, tahû, tahûiquicurúm aririi, aracutí, pucú. Las hormigas de Dios enciendiendo-se en nestos crepúsculos de vierbos y sustantivos, en nesta enredada telaraña [...]. (32)

¹⁴ Nuevamente la fusión de lenguas ahora con la inclusión del francés.

Así, la marafa culmina su idea de lengua, cuerpo textual y sexual fundidos en el canto cuando recuerda que ella nace del resto del resto del resto. Se torna una hormiga carnívora, donde el carnofalogocentrismo (Derrida, Cragolini) deglute la posibilidad de la exclusión.

No, el guarani es inofensivo e me garfo com ele, toda mordida de tahiis tahiiguaicurú, sílfides, aracutí, aririi, pucú. Hormigas aladas que me escolhem el canto da boca para penetrarme, insistentes, sua alas, la dança nupcial del abismo, sus revoedos al derredor de las fossas nasales, sus entrantes agonias, ah, el guarani amolece-me los huessos: tahiiguaicurú, airii, aracati, pucú, pucú. (33)

La lengua, inofensiva pero letal como la mordida de la hormiga, conforma el guaraní, que se transforma del mismo modo que cambia la forma de escribirse la palabra "hormiga" porque para que exista el guaraní, la "urdidura esencial del afecto" (13) debe viajar en la cola del escorpión. De este modo, la canción o modo poético narrativo es concebido como un "zoo de signos" (13) donde grafos, grafía, palabra y cuerpo se imbrican en una humanimalidad, o entran y salen de un umbral arraigado en la *sutileza animal* (Bianchi, 2019). Confluyen así animal, herida de cuchillo y mordedura en la palabra escrita y oral pero también alertas al veneno del escorpión o de la araña: la marafa siente como la araña, como la mujer araña en el alma de la palabra guaraní y que habita en la palabra "grafada" porque es un "ente grafado" (41), su propia construcción. La marafa se enuncia en primera persona y se apodera del "yo soy" inscribiendo así su identidad marafa, erótica y sexual.

soy su araña: álgebra: pronta jibóia: toda me enlambe su língua destra: todo lo unto de cuspo y baba: humores: suores: los miasmas: espasmos: la siesta me pone abrasado el útero profundo: el niño: súbita ñandu: puede que ponga su língua a lenta y me percorra: de los pies al cielo en luto donde vislumbro los rumores de la tempestade lunar: lábio premindo lábio: araña y grêlo: la dança de su boca: ñandu: el arpón de la aguja avança sobre la linha en trezada línea: antes del nudo los caprichos de la meada: ñandurenimbó: fuerzo su cabeça contra mi boca: borro-lhe batón: el borrador: borrar la linha: la siesta: mi grito: nunca olvidar el gemido que tuvo el niño antes de que todo y tudo se transformasse: telaraña, neblina y nuvem en los rumores de la tempestade lunar: de uno solo gemido mortal: sueño hecho la rubra capitulación de uno ente que solo puede verlo: a el que imponente marcha: dirección del mar: su gusto de concha y sal: teço y teço y teço telaraña ñanduti: renda: rendados: rendêra imaginación fabril: higuêra hora: iguana: ñandurenimbó: en la siesta: hoy en estos martes

sufocados: miércoles medrados: après-midi: el fauno: tuvo a el niño a dentadas y mordidas: yo lo tuvo em mi ventre entrañado: ñandu: teleraña: ñanduti: solo el no lo sabe: y sigue en el mar su gusto y sêmen: ni el sexo há de tampar estos traçados: evaporable véu: ñanduti: transparência y luces: ñandu: ñandurenimbó: (47-48)

Estos pasajes de filos y arpones configuran, en este sentido, un paréntesis en la vida cotidiana que sitúa a la marafona, una y otra vez, frente a la misma encrucijada: aferrada a la posibilidad de prolongar el deseo, o bien, de elegir la concreción aun a sabiendas de que es posible que termine traicionando el deseo y reproduciendo lo existente. La telaraña se torna leve, evaporable, pero no desaparece, sino que a pesar del borrador y de la borradura permanece en la línea del lenguaje y del cuerpo. Se torna circular, “caracol”, espiralada la imagen de erotismo y sueño mortal que se desplaza entre los fluidos corporales que se abyectan de un cuerpo en movimiento y la punta filosa de la aguja que desestabiliza la lengua y pone en peligro de muerte la voz. Es por eso que el arpón y el filo de la aguja avanzan sin mirar a los costados sobre la línea que se vuelve nudo en un vientre mordido y que muerde. En este sentido, las palabras tejidas por la marafa adquieren una singular materialidad de la trama textual que se torna movimiento y cambio envuelta en intensidades en variación, muerte y nacimiento enlazado “laço y nudo y todo y tudo” retomando las heridas que dejan las mordeduras del escorpión produciendo en la lengua ondulaciones de extrañamiento de la lengua, del habla y de la escritura entre la marafa humana y animal. En el medio del zoo de signos la grafía marafa canta y desea que llegue su canción mucho más debajo de la línea del silencio. Postula por eso, la palabra animal, el conjunto zoológico tejiendo una textualidad humanimal donde solo permanece el vértigo del lenguaje. Ella define que se acaba de ese modo el idioma ahí. Dice idioma y no fala o lengua porque va a asumir las lenguas oficiales como un error errante.

La marafa polifacética

Wilson Bueno propone un personaje múltiple, diverso, amplio. La marafa es la trabajadora sexual de Guaratuba, es la que nació en el fondo de una nación guaraní barrota y borrosa, la muñeca de trapo, la prostituta, la querida del viejo, la “putana carnicera” (Bueno, 2018: 44), la “muñeca de trapo, trepadora” (56), la “embrutecida del Viejo, la marafona del balneário, la contadêra de histórias trôpegas” (39), pero sobre todo la marafa es una contrucción de terceros y propia a la vez. “Soy mi propria construcción [...] yo nasço a cada rato del rato del rato” (Bueno, 1992: 27), porque ella se rearma de fragmentos (grafada en la

pared central), de imágenes (en espejos de pinturas abstractas), de sueños (de ser Sônia Braga), de palabras (es palabra alma, palabra humana). Pero también está atravesada por los otros, en este caso, por el Viejo que la construyó de dolor y sangre de su vida amarga basado en su “construcción precaria” (28). Habita el baldío de la frontera, el baldío afectivo, el baldío jurídico (Bianchi, 2019) de la Triple Frontera, en el dolor de los otros, en el infierno, añaretá.

La marafa representa la mirada prismática y la construcción de un cuerpo de trapo. Guiherme Conde Pereira (2020) indaga el error, el yerro de la palabra *marafana* que sufre una deformación en Portugal, y pasa a ser *matrafona*. Y retoma la constitución marafa en la muñeca de trapo, o bonecas de trapo (marafas sin ojos ni orejas ni boca) provenientes de Monsanto, Portugal y del Estado de Rio Grande do Sul, Brasil. La tradición es colocarlas debajo de la cama matrimonial la noche de bodas como símbolo de fertilidad. Carecen de sentidos para no poder contar ni ver ni oír lo sucedido en el lecho nupcial. Conde Pereira señala que en Torres Vedras, Portugal la palabra *marafona* derivó en “*matrafona*” que son hombres que se visten de mujer de modo extremadamente ostentoso. Estos personajes aparecen recién en los carnavales de 1928, personajes que se asemejan a una *drag queen*, en carnaval. Una característica interesante del surgimiento de las *matrafas* es que los hombres querían participar de los desfiles en las calles, pero no tenían dinero para trajes, entonces los armaban reutilizando los vestidos y los accesorios de sus esposas. Así el rostro de la marafa *matrafa* se desdibuja, por un lado, y reconstruye y deconstruye como restos, por el otro: por eso, cuando se enfrenta al espejo, la marafa de *Mar paraguayo* solo ve un rostro vacío que dibujar, como la muñeca de trapo.

En el quarto con el viejo –que ya no enxerga más– torno a borrar-me todo el rosto com el rouge y el batón. Quedo-me horas passadas frente a el espelho, borrando-me, tintando-me, de brincos y balangandãs, laráfia peruca, la boca eandalosa, enquanto hesito ô no comprar perfume nuevo pois ninguna certeza me garante que el olfato del viejo tenga decrecido (Bueno, 1992: 40).

Describe su cara como algo sin rostro, como un lienzo preparado para ser estampado por tecnocosméticas: *rouge*, base de maquillajes, perfumes que pueden espantar o seducir, tanto al viejo como al joven. Ella puede perfumarse, desmaquillarse o cubrirse el rostro con rubor, y dar así una mascarada diferente a su estampa. Se mira al espejo y le devuelve una máscara, un retrato cubista o abstracto como “la viva

mancha de una face que se mira e ya no se comprende” (40). Ella teje y siente como una ñandú pero se diversifica en varias o varies, ¿es ella o también elle? Su voz engañosa a veces nos deja en suspenso. Si el *portuñol salvagem* que inventa Wilson Bueno funciona como un artilugio, un artificio, un armado “como un juego-de-jugar” (35) también funciona del mismo modo la marafa, que con el rostro tornado en mascarada hueca deja un halo de dudas al afirmar: “dos facas y dos gumes” (71). Este artificio le sirve a Wilson Bueno como recurso ficcional para emplearlo en la escritura de las *Novelas marafas* donde aparece este juego de máscaras: “Mara – el Rachid me dijo y casi pensê que me errava de nombre, pero no, solo quería dizer que mara, de Súrya a Istanbul, es una palavra qui se passa por mujer” (2018: 84).

De este modo, la marafa se construye como una pintura cubista o abstracta, es decir, como una composición distorsionada y superpuesta que se refleja en el espejo. Pero la marafa también es antropomorfa, humanimal: “mis uñas marafas tan pantera” (Bueno, 1992: 18);¹⁵ son uñas que toman vida propia en su devenir marafo. En este sentido, los patrones o moldes de tejido se presentan de modo desarticulado, ya que la marafa es presentada como una subjetividad travesti, como una mujer con ovarios, como alguien infértil a pesar de la boneca de trapo en su función de amuleto: “Cuida de su bramante tricotêo, transvistida bruja marafa” (Bueno, 2018: 56); “yo soy, si, yo también soy la que enrriba los menores de dicisiete años, señora!, soy yo, soy yo, la marafona de Guaratuba” (Bueno, 1992: 40); “el sexo amputado que todavia prossigue coçando” (48), no puede concebir pero sí formar y transformarse: “soy su araña” (29).

En la transformación o metamorfosis de la marafa, la palabra alma en guaraní, la (ñe’ê), teje la articulación de una corporalidad híbrida, tans, animal, vegetal, inanimada que emite notas musicales a través de las canciones marafas en las que diagraman las hormigas, los pájaros, los escorpiones, las potencias, las vidas, las vidas umbrales, los muertos, los migrantes, las subjetividades que andan errantes por la frontera en un ir y venir donde la marafa se acerca a los baldíos marafos por los que circula: los afectos que no tiene, los recuerdos evocados de su origen, lo que vendrá cuando sea más vieja. Es por ello que arma un dispositivo ciborg arácnido en los que utiliza procedimientos para

¹⁵ Tan pantera como Wilson Bueno: “Sou, ou penso que sou, um escritor de fronteiras — literal e figurativamente... Estou sempre na fronteira. Sou um escritor de fronteiras e também um ser humano na fronteira entre o pasmo de viver e o sagrado horror à morte, essa pantera.” (2021, citado de Granados).

enunciar, denunciar, anunciar, una posible existencia en la intemperie fronteriza, en el baldío afectivo que la deja melancólica en la orilla del mar, o merda de vida, o merda de estado nación en la fragilidad de su cuerpo viejo, pero vivo y deseante.

Coda: la grafía zoomórfica

Arañas y escorpiones tejen al mismo tiempo una grafía zoomórfica junto con las temporalidades y espacialidades diversas de la frontera portuñola. Cuerpo y enunciados marafos son diversos. En este sentido, fluye la versatilidad lingüística e identitaria porque la protagonista, finalmente se asume como una subjetividad prismática, ya que ella lo encarna todo, ella es el tránsito de la explosión de los sentidos, la “madre grande, la inmensa madona macunaíma,¹⁶ índia, pajé, tupá, muñeca de trapo, marafona, la mar” (66), “bruja, gurú” (55), divinidad del mar (73). En este sentido, las corporalidades se dispersan en las aristas del prisma marafono. Macunaíma cambia y se transforma como ella, crece y muta en animales, plantas, objetos. Por eso la marafa se asume la gran madona, la gran macunaíma pero también la india, e incluso juega con el género puesto que es una bruja pero también un gurú. La escena literaria de la canción marafa en cierto sentido exhibe la vida de un personaje camaleónico que debe desplegar la capacidad de adaptarse a los medios inhóspitos porque si no le espera la desaparición o la borradura, en su convivencia con las especies todas envueltas de cosmopolíticas, por ello afirma: “Todavía aquí estoy, e acá es el mundo possible” (32). Esta novela propone flujos de conexiones variadas, otros modos de pronunciar y hablar, otras reflexiones sobre los límites del cuerpo y de las palabras.

La novela finaliza con una fuerte y doble afirmación mixturada: “La mar soy yo. Iyá” (73).¹⁷ Acaba como comienza, con la reafirmación

¹⁶ *Macunaíma* (1928) de Mário de Andrade, además de hacer referencia al protagonista, juega con un personaje masculino lo que diversifica el género fluido de la marafa. Macunaíma es definido como el héroe de nuestra gente (brasileña), es negro y nació en la selva. Inclasificable, es negro mestizo pero indio también. Mientras que Iyá es una deidad yoruba que simboliza a los mares, los vientos y las puertas de los cementerios. Para el pueblo guaraní es el duende de las aguas, pero en la novela de Macunaíma esta mujer duende o sirena, o duende guaraní Uíara tupí es la que se devora a Macunaíma. Más allá de las referencias que se puedan hacer con la frase que se le atribuye a Gustave Flaubert: “Madame Bovary soy yo”. Pajé representa al hechicero, curandero y Tupac es el dios guaraní supremo.

¹⁷ Podríamos decir que en esa afirmación remite a la frase que dicen que Flaubert emitió alguna vez: “Madame Bovary soy yo” (genealogía francesa, europea), “la mar soy yo”, la naturaleza en voz de una prostituta. No es la única reapropiación que encontramos en la voz de este personaje, otras remiten al Continente: “Borracha, confesso que he vivido” (62) y “La marafona no tiene quién la escriba” (58) parafrasea primero al título de las memorias escritas por Pablo Neruda, *Confieso que he*

de un ser ancestral que se enuncia desde una potente primera persona, en guaraní y legitimando un mito, una religión, una creencia: Yyá es la diosa duende de las aguas.

Mar paraguayo desafía a pensar en términos inclusivos y abiertos, se potencia como el punto de encuentro de las huellas de la memoria, de la legua misturada, de los tiempos y espacios intersticiales, de las sexualidades itinerantes, de los que habitaron y habitan la tierra, de los cuerpos vivos, cadáveres, semivivos, cuasi animales, míticos de las tradiciones nómades. La voz que ordena la novela es la de la marafa de Guaratuba, una voz desviada, desautorizada, la voz de la puta que narra, de la presunta asesina, de la arqueóloga que recupera los retazos de memoria de la historia de los desplazados. Es una voz que interpela a los lectores en la complicidad criminal de los que quedan en el entre/espacio. Es la voz migrante que asume la pérdida de lo abandonado en el fondo del fondo del fondo.

Los personajes de Bueno son los periféricos que migran por el mar latinoamericano guiados por el canto de las marafas a través de una lectura que parte de la materialidad del tejido fino ñandutí, donde es posible proponer el juego inter-especies de manos e insectos: arañas, hormigas, escorpiones.

Bibliografía

- AGAMBEN, GIORGIO. *El uso de los cuerpos*. Adriana Hidalgo: Buenos Aires, 2017.
- ÁLVAREZ, MONTSE. “Douglas Diegues. La gracia de lo inusitado”, *ABC*, 15/08/2015. Disponible en <https://www.abc.com.py/edicion-impres>
- ANDREMANN, JENS. “Abismos del tercer espacio: Mar paraguayo, portuñol salvaje y el fin de la utopía letrada” *Revista Hispánica Moderna*, año 64, núm. 1, 2010. https://www.academia.edu/8240698/Abismos_del_tercer_espacio_Mar_Paraguay_portu%C3%B1ol_salvaje_y_el_fin_de_la_utop%C3%ADa_letrada
- ANZALDÚA, GLORIA. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.
- BARRETT, RAFAEL. *El dolor paraguayo. Lo que son los yerbales*. Buenos Aires: Editorial La Protesta: 1909.
- BIANCHI, PAULA DANIELA. *Cuerpos marcados. Prostitución, literatura y derecho*. Buenos Aires: Didot, 2019.
- BUENO, WILSON. “Mar Paraguayo”. *Nicolau*, año I, núm 6, 1987.

vivido (1974) y a la novela de la espera, *El coronel no tienen quién le escriba* (1961) de Gabriel García Márquez.

- . “Mar Paraguayo”. *Nicolau*, Curitiba, año I, núm 11, 1988.
- . “Brinks”. *Nicolau*, Curitiba, año III, núm. 26, 1988.
- . *Mar paraguayo*. São Paulo: Iluminuras, 1992.
- . *Meu tio Roseno, a cavalo*. São Paulo: editora 34, 2000.
- . “Fronteiras: nos entrecéus da linguagem”, en Granados, Pedro. “Fermento[s] de sol”: *Antología imaginada de poesía en español selvagem y portunhol trasatlántico*. 2021. Disponible en blog.pucp.edu.pe/blog/granadospi
- . *Novelas marafas*. Montevideo: La Flauta Mágica, 2018.
- . *Diário da fronteira*. Córdoba, Babel editorial, 2010.
- CONDE PERERIRA, GUILHERME MOURE. *Wilson Bueno, um trapeiro ou o vício de existir das canções marafas*. Florianópolis: UFSC, 2020
- DALY, MARY. *Gyn/ecology. The metaethics of radical feminism*. Boston: Beacon Press, 1978. Edición digital en: <http://www.feministes-radicales.org/wp-content/uploads/2010/11/mary-daly-gyn-ecology-the-metaethics-of-radical-feminism.pdf> [Consulta: 2022].
- DELEUZE GILLES Y FÉLIX GUATTARI. *Kafka, por una literatura menor*. Era: México, 1998.
- . *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 2006.
- FOFFANI, ENRIQUE. “La frontera Uruguay-Brasil: Fabián Severo, el poeta sin gramatical”. Katatay, *Revista crítica de literatura latinoamericana*, año VIII, núm. 10, 2012
- HARAWAY, DONNA. *Ciencia, cyborgs y mujeres*. Madrid: Cátedra, 1995.
- MOLLOY, SYLVIA. *Vivir entre lenguas*. Eterna Cadencia: Buenos Aires, 2016.
- PLÁ, JOSEFINA. “El ñandutí y otros encajes”. *Las artesanías del Paraguay*, Ediciones Comuneros: Asunción, 1969.
- RAMOS, JULIO. “Los tiempos múltiples. Conversación con Ticio Escobar”. *Caracol*, núm. 4, 2012.
- SÁ, FÁTIMA. “Confira o manifesto em defesa do ‘portunhol selvagem’”, *Revista O Globo*, Cultura, 17/08/2008. Disponible en oglobo.globo.com/cultura
- SANTIAGO, SILVIANO. “El entre-lugar del discurso latinoamericano”. *Una literatura en los trópicos. Ensayos de Silvano Santiago*. Editorial Escaparate: Concepción, 2012.
- VIVAS HURTADO, SELNICH. *Komuya Uai. Poética ancestral contemporánea*. Sílabas: Medellín, 2015.