

A **Contra** corriente

Una revista de estudios latinoamericanos

Vol. 16, Num. 3 (Spring 2019): 483-493

Review / Reseña

Pous, Federico, Alejandro Quin y Marcelino Viera, eds. *Authoritarianism, Cultural History, and Political Resistance in Latin America. Exposing Paraguay*. Cham, Switzerland: Palgrave McMillan, 2018.

Daniel Noemi Voionmaa

Northeastern University

Un filósofo produce ideas, un criminal crímenes y, como sabemos, una larga lista más de ‘productos’. Este conocido texto de Marx me vino en mente cuando estaba terminando esta reseña de la colección de ensayos *Authoritarianism, Cultural History, and Political Resistance in Latin America. Exposing Paraguay* (en adelante, me referiré a ella como *Exponiendo Paraguay*), probablemente el libro colectivo más provocador, inteligente y complejo que se ha publicado en las últimas décadas no solo sobre cultura paraguaya (que, como veremos pronto, tristemente no sería gran hazaña), sino sobre el encuentro a ratos surrealistas a ratos demasiado real entre arte y política en América Latina. Las páginas editadas por Federico Pous, Alejandro Quin y Marcelino Viera (a quienes conozco de mis años en la Universidad de Michigan, donde ellos hicieron sus doctorados) me recordaron a Marx por el origen que ellos establecen para el libro. El momento de su concepción: la matanza de once campesinos y seis policías ocurrida el 15 de junio del 2012 en Curuguary, la que llevó, como es sabido, a la deposición (o sea golpe de Estado parlamentario) del primer presidente del país en más de medio siglo que no pertenecía a la fuerza hegemónica conformada por el Partido Colorado y las Fuerzas Armadas, Fernando Lugo. Así, el intento por explicar esta recurrencia

latinoamericana en su especificidad paraguaya; elaborar una investigación crítica de las conexiones entre “autoritarismo, historia cultural y resistencia política” (2) inicia el libro, añadiendo un “deseo” para nada irrelevante y que tiene resonancias conocidas: “el de otro Paraguay y de otra América Latina” (3).

El primer problema y el gran desafío, nos señalan los editores, es cómo enfrentarse a la visión convertida casi en lugar común de la excepcionalidad de Paraguay en el contexto latinoamericano; un lugar del que, si es que existe, es, como se reiterará en innumerables ocasiones, una incógnita (o una ausencia) y, en lo que constituye un motivo literario y cultural que el libro apropia, una “realidad que delira”. Se trata, entonces, de pensar de otro modo, de sacar de quicio la idea de Paraguay, de “exponerlo”, de “exponer” lo que Horacio Legrás refiriéndose a una constante en la crítica cultural latinoamericana, denomina, su “yo fisurado”. Exponer la fisura y adentrarse en el delirio que Paraguay podría ser. Nada fácil, claro está, llevarlo a cabo sin caer en los mismos errores, sin repetir lo que se critica, sin convertir la excepcionalidad del Paraguay en algo aún más excepcional. Sin embargo, *Exponiendo Paraguay* logra en gran parte sus objetivos y, aún más importante, logra otros no explicitados: nos invita a pensar (a volver a pensar, para ser más precisos) la (im)posibilidad de la modernidad latinoamericana, su sueño y su pesadilla. Nos obliga a reflexionar sobre la mirada que se construye críticamente (el mismo texto puede ser criticado por la escasa presencia de miradas desde el Paraguay; pero eso constituye parte de lo mismo que se está des-velando; más sobre las miradas más adelante). Por cierto, hay algunas mejores contribuciones más substantivas que otras, hay vacíos que algunas reclamarán (yo: literatura más reciente, mal que mal estamos en el siglo XXI; ¿qué pasa con el fútbol como fenómeno cultural y popular?); otras pensaremos que la omnipresencia de Roa Bastos inscribe la misma hegemonía que se busca antagonizar. Quizás. Pero no solo cada una de las contribuciones tautológicamente contribuyen a crear este mapa paraguayo, sino es la estructura del libro, su organización y despliegue el que crea una red hermenéutica de verdad crítica, original y asaz atractiva. En otras palabras: la estructura del libro es brillante por el modo en que traza y establece relaciones y nos impele a un ex – poner que crea una tensión fundamental entre el adentro y el afuera.

Exponiendo Paraguay está dividido en cuatro partes o secciones; cada una de ellas consta de tres ensayos más, en el caso de la segunda, una entrevista comentada. Me referiré brevemente a cada uno ellos e intentaré, al final, volver al conjunto.

La primera parte, “Escribiendo los límites del autoritarismo en el Paraguay”, piensa lo que podríamos llamar la (sin)razón autoritaria desde narrativas de guerra, discursos de revisionismo histórico en la poesía y desde la concepción de la soberanía en *Yo, el Supremo* de Roa Bastos. El primero de los ensayos, comienza con referencia directa a la Guerra de la Triple Alianza, la Guerra Paraguaya o la Gran Guerra (1864-1870; el nombre, aprendemos a través de estas páginas, dependerá de quién esté hablando), en la que hasta un 90% de la población masculina paraguaya pereció. Imaginablemente (aunque también inimaginablemente) este evento ha marcado la historia de Paraguay, hasta el día de hoy. “Desintegrating Bodies: The Undoing of the Discourse of War in Palleja’s *Diario*”, de Javier Uriarte, analiza, significativamente, una visión externa para hablarnos de Paraguay. Los diarios del Coronel uruguayo, arguye Uriarte, muestran una imagen del ejército charrúa marcada por la “desintegración, descomposición y soledad” (20). Un ejército cuyo “cuerpo” y cuyos “cuerpos” se van haciendo cada vez más débiles y carentes. El punto central que hace Uriarte es la conexión entre la narrativa uruguaya y “los sufrimientos traumáticos de la población paraguaya”. Esto es, al escribir *su* situación, Palleja está escribiendo la del otro, llevando a cabo una crítica del discurso nacionalista y fanático típico de la guerra. Uriarte hace un hermoso análisis literario del diario (más allá de su valor histórico), lo cual le adscribe una importancia y sentido renovados. La guerra, nos dice, queda siempre afuera del diario y lo único que de ella se representa es su silencio. Si bien ciertas reiteraciones innecesarias desfavorecen el texto, una cierta premura que podría haber sido corregida tal vez, Uriarte establece una interesante lectura de estas crónicas como narrativa de viajes, con lo que, por un lado, la resignifica y, por el otro, nos permite pensar, por medio de un excelente uso de imágenes, cómo (en la guerra y en la escritura) un cuerpo y un texto siempre están deviniendo otro.

En “Poetry and Revisionism: Notes on Authority and Restoration in Postwar Paraguay”, Alejandro Quin estudia el único libro publicado por el poeta Hérib Campos Cervera, *Ceniza redimida*, que toca, desde un ángulo diferente, problemas similares al texto de Palleja—la soledad, la tragedia de la guerra, la imposibilidad del ser testigo—y, especialmente, la condición apóretica del lenguaje cuando se enfrenta a lo innombrable. El poemario de Campos Cervera, argumenta Quin, se enfrenta al historicismo revisionista nacionalista de la primera mitad del siglo XX, en la que tanto liberales (Cecilio Báez) como conservadores (Juan O’Leary) coinciden en una “teleología histórica nacional que se proyecta a sí misma como una doctrina de restauración” (40). Es en este contexto que Campos Cervera ofrece un lenguaje que se abre a una relación

diferente con el pasado, una que no predetermina autoridad ni sentido. La imposibilidad de nombrar (o de un nombrar que solo el lenguaje poético permite) abre las puertas para una concepción de la historia divergente. Es desde esta innombrabilidad que podemos imaginar la poesía de Campos Cervera, desde la propuesta de Quin, como una imaginación posible para el otro Paraguay deseado en la introducción. Al fino y delicado análisis textual de los poemas, le acompaña una relevante reflexión sobre la noción de autoridad manejada por Hannah Arendt que permite desarmar la lógica revisionista empleada tanto por O’Leary como por Báez, a pesar de sus profundas diferencias ideológicas (claro: Quin muestra cómo estas diferencias no son tan profundas: ambos prescriben la expulsión de (un) otro para recuperar la nación fracturada. Ante ello, Campos Cervera ofrece un lenguaje que se enfrenta y asume la infabilidad de lo innombrable y la hace suya. El lenguaje poético es aquello que más se aproxima a la imposibilidad del testigo. Quin concluye citando unos versos del poema “Testimonio”, que condensan esa apertura del pasado y se confronta a la imposibilidad del testigo. Quizás pudiera haber añadido los últimos versos del mismo poema que nos hablan del deseo de un Paraguay diferente:

Y aquí estaré por siglos—como un vigía de piedra—,
gastando las aldabas de las puertas del día,
hasta que una Bandera de olivos y palomas
se yerga entre las manos de los muertos vengados.

La contribución que cierra esta primera sección es el ensayo de de John Kraniasukas, “Writing the State: The Redistribution of Sovereignty and the Figure of the “Legislator” in *I the Supreme* by Augusto Roa Bastos”. Algunos recordarán un ensayo previo del autor sobre la famosísima novela, “De la ideología a la cultura: subalternización y montaje. *Yo el Supremo* como libro de historia”, publicado en 2000. Ahí, se describía la novela como “una posible versión literaria en América Latina de la Dialéctica de la Ilustración de Adorno y Horkheimer” y, realizando una lectura dialógica con el famoso ensayo de Jameson sobre posmodernismo, concluía que el “estado dictatorial y cinematizado de Roa Bastos (como la mercancía en Jameson) enmascara y hace ‘desvanecer’ a la historia a través de la re-subalternización ‘nacional’. “Writing the State” continúa y profundiza esta reflexión y “ambiciosa interpretación” (como dice Alberto Moreiras) de la novela de Roa Bastos. Aquí, se vuelve a pensar las dimensiones políticas y filosóficas del texto, en particular las que se crean en la tensión que emerge entre la fragmentación y unidad textuales en las que se centra el ensayo. De ese modo, el análisis de la novela deviene también una reflexión histórica y política de América Latina y, por cierto, del Paraguay.

En esta provocadora configuración histórica, las ideas de Rousseau, en particular su noción de la “soberanía popular”, están en el meollo de la novela (en la novela—y en la crítica—no podemos escapar de la ilustración). Las ideas del francés ofrecen un modelo político que permiten pensar el desarrollo del estado-nación burgués latinoamericano. Las palabras del Supremo—quien posee el poder de la interpretación—son la letra de ley. Desde la complejidad de las relaciones que se trazan entre ley, poder, política y literatura, *Yo, el Supremo*, sería única pues “dramatiza literariamente los orígenes del Estado así como las contradicciones de la representación política en el contexto de la revolución” (71). Con ello, Roa Bastos reescribe a Rousseau en un gesto que es también el de la novela in totum: es la historia la que escribe a fin de cuentas (la historia escribe al Supremo). Esta lectura letrada de la letra y su crítica (a fin de cuentas, la novela narra la imposibilidad del letrado, su fracaso) se enfrenta y complementa exquisitamente a la segunda parte del libro, la cual, a mi juicio, se ubica en el centro-descentrado del mismo.

El tema de esta parte, “Preaching Popular Art in Paraguay” es la tensión entre lo local popular y lo global. Una pregunta que vuelve una y otra vez y que comienza en el cómo y desde dónde hablamos. Por ello, por su modo y su posicionamiento, el primer ensayo del grupo, “Indigenous Art: The Challenge of the Universal” de Ticio Escobar (traducción de un ensayo publicado en el 2011) puede pensarse como un eje para pensar la incógnita paraguaya y su delirante realidad. Primero, su modo: es el único de todos los ensayos que no menciona a Paraguay, sino que habla siempre de América Latina. Y, un detalle quizá significativo: es el único que no tiene notas a pie de página (lo cual remite a una concepción del ensayo latinoamericano más literario y menos académico; algo con lo que la academia norteamericana—que es desde dónde este libro se produce—siempre ha tenido problemas de enfrentarse). Desde dónde: Ticio Escobar escribe *desde* Paraguay (la entrevista a Carlos Colombino incluida en esta parte, también puede considerarse así, mas no busca la forma del ensayo). Esta posición implica necesariamente un cambio de paralaje: la creación de un nuevo objeto de estudio le acompaña. La discusión que Escobar desarrolla sobre el concepto de arte moderno, arte indígena, este como una modalidad específica de arte popular es clara, a ratos polémica—afirma, por ejemplo, que “reconocer un tipo diferente de arte (el indígena) puede apoyar los pedidos de autodeterminación indígenas, sus derechos a tierras propias y una buena vida” (89)—y políticamente necesaria: la misma cita anterior cobra sentido en un contexto de lucha social que lleva siglos. El arte popular se convierte en un arma *contra* el poder: a ratos tengo problemas con la uniformidad que pareciera

adscribirse tanto al arte popular como al arte indígena; pero Escobar no está pensando en un análisis matizado de tipos de ese arte, sino en la función política de ellos. Así, el arte popular en América Latina implica una noción de una Latinoamérica periférica (Escobar se cuida de no hablar de un “arte latinoamericano” como esencia sino como categoría, una que es movable, fluida). Y es en ese ser en y de la periferia que se puede hallar la resistencia a la enunciación de la lógica del centro. Lo que se busca es, entonces, el des-encuentro, hablar desde los intersticios del poder. Escobar da un paso crítico notable al pasar a reflexionar sobre la importancia de una ciudadanía indígena que permita una relación en condición de igualdad entre lo particular y lo general, especialmente si pensamos en un contexto global que tiende a borrar diferencias (lo que suele ser imponer el modelo del centro). Es esta condición del ensayo (del cual dejo muchos puntos innombrados) el que nos permite imaginar Paraguay (y América Latina) desde fuera y desde su interior al mismo tiempo y nos otorga otra visión para leer el resto de los ensayos de la colección.

La libertad de todo paraguayo de ser artista y la del artista de ser paraguayo, es el quiasmo que prosigue la reflexión sobre el arte en los tiempos de la globalización en el ensayo de Horacio Legrás, “Inheritances of Carlos Colombino: Painting and Making of a Democratic Paraguay”, texto que ilumina y es iluminado por la entrevista a Colombino que el mismo Legrás junto con Adriana Johnson realizan a Colombino y que cierra esta sección. La trayectoria de Colombino, afirma Legrás, ha permitido que pintores “se sientan en casa tanto en el ámbito de la universalidad abstracta como en el de la expresión nacional” (108). Como se observa, lo que está en cuestión es la misma posibilidad de libertad, una que debe ser tanto política como estética. Legrás, con un sentido del humor que se agradece y una perspicaz visión crítica, reflexiona sobre el problema de la autonomía de lo estético y nos confronta ante la impajaritable realidad: ¿qué sucede cuando la intensidad de lo real es tal, el drama tan palpable, hay cabida para esa presunta autonomía? La respuesta de Colombino emerge desde una política de la amistad y se ejerce desde un hacer antes que de un decir. En el centro de ese hacer está, por supuesto, el Museo del Barro que permite pensar una contra-historia (del que hablaré un poco más al referirme a la entrevista). A través del análisis de la obra de Colombino, Legrás elabora una incipiente y provocadora teoría del arte. Las condiciones del arte en general, afirma, son (no las traduzco) “attachment, belonging, and exorcism”, las cuales corresponden a “Grounding, reference, and solitude”. Así, Legrás astutamente replica la universalización que Colombino efectúa desde el Paraguay; esto es, la crítica cultural latinoamericana universaliza también su objeto.

Llamativo es el paréntesis en el título del siguiente ensayo de Sebastián Díaz-Duhalde, “Interrupted Visions of History: Nineteen-Century Illustrated Newspapers and the History of (Popular) Art in Contemporary Paraguay”. La interrupción juega, evidente, con el título, pero también apunta al problemático y (paréntico) carácter de lo popular. Además, refiere a la estrategia meta-crítica que se emplea en el ensayo, el que estudia la reflexión que Josefina Plá, Ticio Escobar y Osvaldo Salerno—tres de los más connotados historiadores del arte en Paraguay—hacen sobre los periódicos *El centinela* y *Cabichuí*, los cuales fueron publicados, desde las trincheras paraguayas, durante la Gran Guerra (el texto está acompañado por ilustraciones muy bien escogidas). Díaz-Duhalde ha trabajado con anterioridad el aspecto visual en la Guerra de la Triple Alianza en su excelente libro *La última guerra*; este ensayo, añade un sugerente nivel al cual podría sumarse el trabajo mismo del autor. El punto de partida emplea un movimiento similar al utilizado por Legrás: cómo los tres críticos referidos consideran lo popular “como un nuevo orden (arrangement) para leer y entender el arte en la historia del Paraguay así como la historia paraguaya del arte” (126). Desde ahí, se enfoca en los contextos de producción, consumo y circulación de ambos periódicos en el frente de guerra; la recepción crítica de los mismos en la segunda mitad del siglo XX; y, finalmente, la escritura contemporánea sobre historia del arte en el país que puede funcionar como arma política. Es importante, argumenta Díaz-Duhalde, pensar fuera del hecho que los periódicos, al ser financiados por el gobierno, funcionaron como propaganda del Estado paraguayo. Ellos también pueden (y tal vez deban) ser leídos como un lugar de emergencia de lo popular, un caso que sería único en América Latina. Esta lectura entronca con la que elaboran Plá, Escobar y Salerno, quienes ven en las publicaciones una posible resistencia ante el poder hegemónico. Así, y esto es clave, lo popular puede configurarse tanto desde los márgenes como desde el centro del poder (con lo que estaría des-centrando al poder mismo). Apoyándose en las ideas de Gareth Williams (*The Other Side of the Popular*), el ensayo profundiza sobre el modo de la emergencia de lo popular, y cómo ello nos permite imaginar una nueva crítica de arte que a su vez transforme la historia del arte paraguayo. El paréntesis, la interrupción, de lo popular adquiere así una nueva fuerza política.

Esta sección concluye con la anticipada entrevista a Carlos Colombino narrada por Adriana Johnson y Horacio Legrás: “The Wings of Carlos Colombino: Architect, Artist, Writer (an Interview)”. Este texto interrumpe notablemente (para bien) el flujo del libro. En él se nos cuenta la historia del Museo del Barro, un lugar de conservación, producción y experimentación, en el que el concepto mismo de arte se ve

revolucionado, al incorporar una heteróclita amalgama de objetos. Aprendemos, además, del trabajo de Colombino, quien además de artista y curador, es escritor (emplea para ello el seudónimo de Esteban Cabañas). La referencia a su novela *Lo dulce y lo turbio* da pie a una sugerente reflexión sobre el estado de la literatura en el Paraguay, “no la más propicia de las artes en el Paraguay” (155), un país, señala Colombino, de muy pocos lectores. Para él, Paraguay es el resultado de un “error histórico y un fracaso”. Esta imagen parece condensar gran parte de la reflexión a la que se enfrentan los contribuidores y las contribuidoras del volumen.

La tercera sección, “Flashes of Memory in Paraguay: The Legacies of Stronism”, piensa la presencia de la dictadura de Stroessner en el presente. Un incisivo inicio a esta reflexión se da con “Beyond Coercion: Social Legitimation and Conservative Modernization in the Stroessner Regime (1954-1989)” de Lorena Soler. ¿Cuán dictatorial fue la dictadura de Stroessner? La pregunta que puede parecer un contrasentido, se nos viene a la mente cuando seguimos el análisis de los métodos y procedimientos que el gobierno del militar paraguayo empleó, advertimos que el asunto es más complejo de lo esperado. El argumento central de Soler es que para pensar el legado de la dictadura y a la dictadura misma debemos pensar en todo su proceso y no solo en el final de la misma—la autora efectúa una revisión precisa de las diversas etapas del gobierno—algo que desde las ciencias sociales se tiende a olvidar. El Stroncismo “implicó un profundo proceso de transformación de las estructuras económicas y políticas” (165), pero este proceso no fue uniforme. Por ejemplo, en un momento clave, el régimen emplea un “formato democrático” para presentarse como el custodio del orden a través de un nuevo orden jurídico que se establece con la Constitución de 1967. Asimismo, se realiza el revisionismo histórico que caracteriza al gobierno, un proceso que parece inseparable de la imaginación moderna en el Paraguay.

En “108/*Cuchillo de Palo* (2010): Limits and Political Potentialities of Queer Memory”, Eva Romero analiza el primer film abiertamente político en el Paraguay, uno que va más allá de su posible lectura como alegoría política. *Cuchillo*, señala Romero, es el primer film que se enfrenta directamente a la dictadura de Stroessner y, en particular, la persecución sufrida por los homosexuales durante esos años (nótese el año del film: más de dos décadas después del fin de la dictadura). El documental representa “a break with unified, nationalist representations conveying purity in Paraguayan origins, by highlighting the queer” (182). En efecto, podemos pensar en una reescritura de la historia, desde una posmemoria de la recuperación (Romero sigue a Esterrich), y desde ahí el documental nos permite imaginar la creación de una comunidad más democrática.

El ensayo lee con cuidado y delicadeza el film y a ratos la búsqueda de la realizadora (Renate Costa; quien quiere saber más de lo sucedido a su tío Rodolfo) se funde sugestivamente con la búsqueda de la ensayista quien, como el film, desea una sociedad más inclusiva y democrática.

Una película en apariencia muy distinta es el objeto de estudio en “De-Parting Paraguay: The Interruption of the Aesthetic Gaze in *Siete Cajas* (2012)”, de Federico Pous. El análisis del film más visto en la historia del Paraguay adquiere una profundidad y potencia notables al pensar Pous su éxito de taquilla en relación con la matanza de Curuguaty que llevó a la destitución del Presidente Lugo. (recordemos que es ese evento el que inicia el proceso que lleva a las páginas de *Exponiendo Paraguay*). La estrategia de Pous es arriesgada: el film no fue hecho *con la matanza en mente*, pero para su estreno ésta ya había ocurrido. Vale correr el riesgo: en una lectura elegante y provocadora del film (que ha sido ‘acusado’ de reivindicar la dictadura de Stroessner), leyéndolo desde personajes periféricos y empleando el concepto de “la partición de lo sensible” de Rancière, se reflexiona sobre la presencia sempiterna del autoritarismo en el Paraguay y cómo el film “presenta una imagen del Paraguay neoliberal” a la vez que medita sobre la especificidad histórica del país” (200). La mirada (gaze) estética interrumpe la división español/guaraní que se presenta en la película. Pous no puede evitar el recurso a Marx y a la noción de acumulación primitiva, pero lo hace cuidándose de no caer en una lectura reduccionista; al contrario, por medio del análisis reinscribe dicha categoría en el Paraguay neoliberal.

La cuarta y última sección “Tracing *la realidad que delira*” indaga, en palabras de los editores, “into the hidden forces behind the incommensurability of the cultural history of Paraguay” (12). Notamos que se vuelve a enfatizar la imposibilidad de aprehender aquello que se busca: el *tracing* sólo nos permite encontrar huellas, vestigios, restos, ruinas y, quizá, eso sea lo más importante. Adriana Johnson lee estos vestigios en “Paraguayan Counterlives”, ensayo en que rastrea la noción de contravida en el film de Paz Encina *La hamaca paraguaya*, en la obra de Roa Bastos y en crónicas del español Rafael Barrett. El delicado análisis de la película se centra en la suspensión del tiempo, en cómo un evento que sucede en otro lugar deviene en un no-evento. Desde ahí es posible pensar una historia diferente o contra-historia. Y es Paraguay donde por sus experiencias bélicas hallamos “the counterhistory of a scar at the heart of Latinamericanism” (226). “Contravida” se articula en paralelo a la contrahistoria; y es la palabra que permea casi toda la obra de Roa Bastos: un espacio que se ubica más allá de la oposición muerte/vida. Es Roa Bastos quien toma la expresión “realidad que

delira” de Barrett (a quien ‘ nombra ’ su precursor’); a su vez, argumenta Johnson, Barrett nos ofrece el otro lado de la pérdida que protagoniza *La hamaca*: un país que ha perdido sus padres y abuelos. Son estas relaciones-vestigios las que el ensayo sugiere, abriendo la posibilidad de un más allá.

En “Paraguayan Realism as Cruelty in Gabriel Casaccia’s *El Guajbí*”, Gabriel Horowitz reflexiona sobre el concepto de “realidad que delira” en tanto herramienta teórica. Los cuentos de Casaccia pueden conceptualizarse como una prefiguración del término, pero no en la vena mágico realista, sino “as an implacable, disorienting, and agentless cruelty” (248). En su lectura, Horowitz emplea lúcidamente la noción de “crueldad” (que, como él señala, se actualiza en el trabajo de Jean Franco *Cruel Modernity*). El ensayo analiza como *El Guajbí* (y, desde ahí, la literatura paraguaya) despliega y resignifica la tensión entre una cultura rural guaraní parlante y una modernidad “civilizadora” occidental. El texto muestra cómo diferentes cuentos presentan posiciones aparentemente antagónicas (la comparación que se hace con relatos de Horacio Quiroga es muy esclarecedora); Casaccia enfrenta, así, diversas “ontologías latinoamericanas”: una mítica y otra moderna (255). Esta oposición se verá confundida (y atravesada) por la crueldad. Con ello, Horowitz sugiere que es posible entender la realidad paraguaya desde la crueldad que emerge como un “fantasma”. Esta presencia de lo fantasmagórico, que también sirve para caracterizar la (no) modernidad paraguaya, es fundamental para pensar la realidad que delira. La crueldad pareciera entonces devenir una suerte de tiempo y espacio otro que rompe con la dialéctica ilustrada. Horowitz concluye su ensayo con una coda sobre la crueldad contemporánea en México, que abre una nueva serie de interrogantes y problemas sobre la identidad (y la crueldad) latinoamericana.

Exponiendo Paraguay se cierra (y se abre) con “Rafael Barrett’s Haunted Letter” de Marcelino Viera. Si el primer ensayo de la colección, nos acercaba a una mirada externa que devenía interna—la del militar uruguayo que se adentra literal y literariamente en el cuerpo paraguayo—éste vuelve a convocarnos a esa perspectiva. Barrett llega en 1904 a Paraguay y lo *hace suyo* (o, mejor dicho, es él convertido en otro). Más allá de la coincidencia (no lo creo) este juego de espejos representa también uno de los principales problemas del cómo y desde dónde pensar esta realidad que delira. El movimiento de los textos es el movimiento crítico del libro: en este ensayo, Viera es también Barrett que ‘llega a Paraguay’ y a su “realidad que delira”: “a space and a time that exists within two margins:... the reality of social injustice and... the reactivation of the reader’s affect by the writer’s passionate and overflowing feelings” (270). Viera

estudia el contexto de Barrett en esta realidad delirante—cómo éste opone al positivismo un particular vitalismo—y luego intenta una definición de ella que no sea solo descriptiva. Con un riguroso aparato teórico, Viera sugiere que la escritura del español ejerce una acción creativa que apunta hacia un futuro infinito sin orden teleológico, una finalidad sin fin (se emplea el concepto de *clinamen*—definido por Althusser, quien sigue a Lucrecio—que apunta al carácter incognoscible y abrupto de un giro o cambio atómico). El manejo y conocimiento de la obra de Barrett que demuestra Viera es notable; sus lecturas de textos son brillantes y provocadoras. Pero más allá de ello, hay un intento por devolverle a Barrett (a su letra) la fuerza revolucionaria (o anárquica) que la misma letra sobre él le ha quitado. La comunidad que se desea es, efectivamente, imposible, pero solo en tanto se sostenga un orden y una lógica que Barrett parece dispuesto a transformar. Ahora bien, esa transformación sucede en medio de esa realidad que delira que es el Paraguay y en la que él, Barrett y también Viera y con ellos nosotras y nosotros, nos hemos convertido.