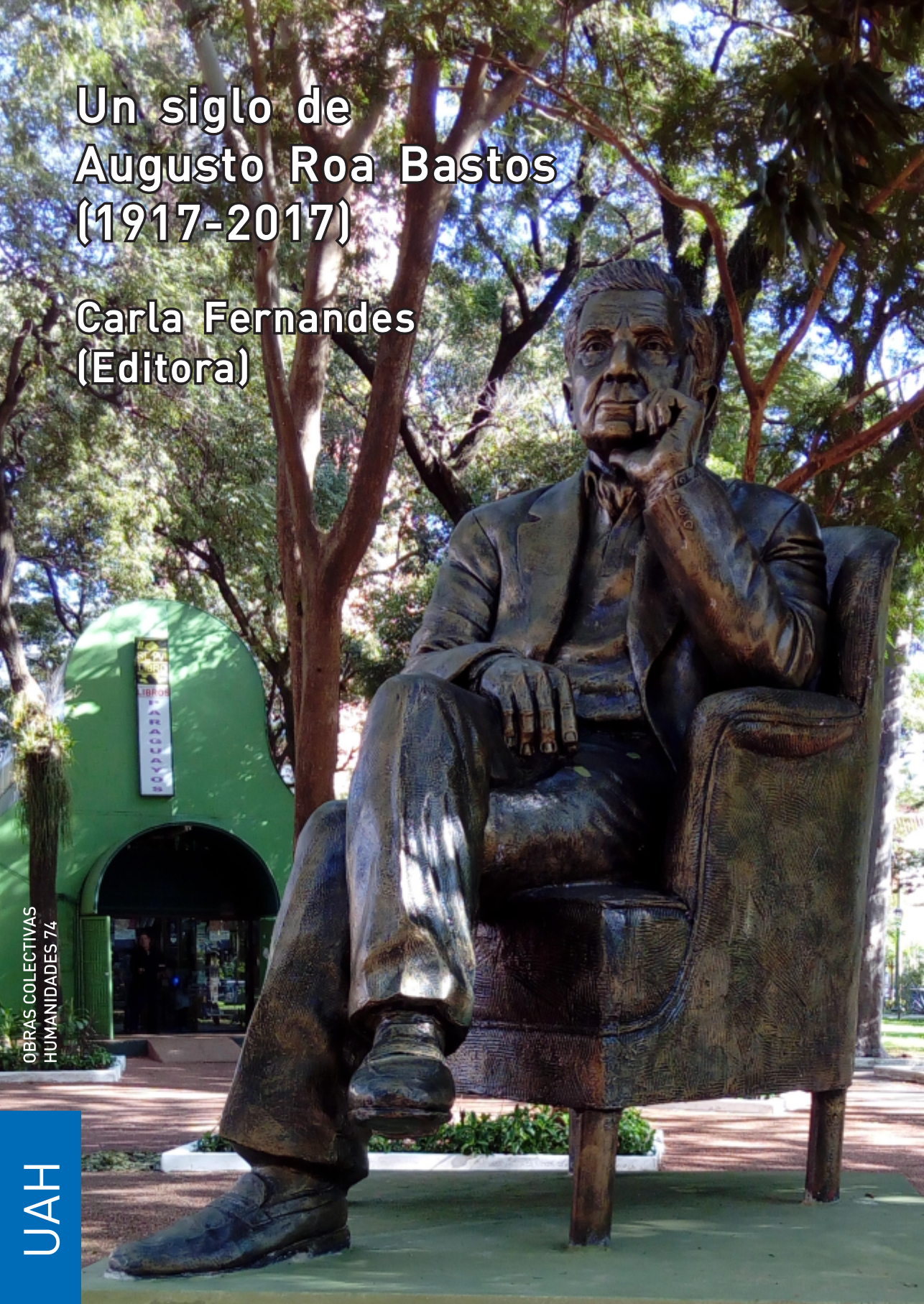
Un siglo de Augusto Roa Bastos (1917-2017)

Carla Fernandes (Editora)



OBRAS COLECTIVAS
HUMANIDADES 74

UAH

Un siglo de Augusto Roa Bastos (1917-2017)

UAH OBRAS COLECTIVAS
HUMANIDADES 74

Un siglo de Augusto Roa Bastos (1917-2017)

Carla Fernandes (Editora)

El contenido de este libro no podrá ser reproducido,
ni total ni parcialmente, sin el previo permiso escrito del editor.
Todos los derechos reservados.

© Universidad de Alcalá, 2018
Servicio de Publicaciones
Plaza de San Diego, s/n
28801 Alcalá de Henares
www.uah.es

I.S.B.N.:978-84-16978-99-1

Composición: Solana e Hijos, A. G., S.A.U.
Impresión y encuadernación: Solana e Hijos, A.G., S.A.U.
Impreso en España

In memoriam Adélaïde de Chatellus

ÍNDICE

Carla Fernandes, Introducción 11

Paco Tovar, La poesía de Augusto Roa Bastos: «injertada en mi sangre está gimiendo» 17

Manon Naro, Paisaje y cosmovisión en la poesía de Augusto Roa Bastos: volver al ser paraguayo 31

Carla Fernandes, Rescatando textos poéticos y periodísticos de Augusto Roa Bastos 53

Sonja Maria Steckbauer, *El trueno entre las hojas*: Un trueno entre verdad e invención, sol y luna. Una visión del Paraguay indígena a través de los cuentos de Augusto Roa Bastos 83

Pedro Ramón Caballero Cáceres, La Guerra del Chaco como temática en la novela *Hijo de hombre* de Augusto Roa Bastos 99

Victoria Famin, Configuración de una génesis híbrida y plural en el Paraguay literario de Augusto Roa Bastos: *Hijo de hombre* 113

Roberto Aedo, Más allá de las subalternidades crucificadas: la imagen de Jesús como símbolo articulador en *Hijo de hombre* 129

Milagros Ezquerro, Las metamorfosis de Roa 155

Marco Urdapilleta Muñoz, La reescritura del *Diario del primer viaje* de Colón y la *Historia de las Indias* de Las Casas en la *Vigilia del almirante* 167

Michèle Ramond, «Madame Roa» 187

Sabrina Ramos, *La Tierra sin Mal*: apuntes 199

Daniel Balderston, Tío y sobrino literarios: el Roa Bastos de *Yo el Supremo* y el Piglia de *Respiración artificial* 215

Los autores 227

Introducción[1]

Carla Fernandes
Universidad Bordeaux Montaigne
AMERIBER EA 3656, F-33607 Pessac, France

En torno a la figura de Augusto Roa Bastos, a lo largo del año 2017, Asunción se convirtió en una fiesta. En «la ciudad-país[2]» y desde ella se difundieron una serie de manifestaciones y actividades basadas en la vida y la obra del Premio Cervantes. En efecto, el 30 de diciembre de 2016, el Congreso ratificaba la Ley N° 5790 que consta de seis artículos. El primero precisa: «Declárase «Año del Centenario de Augusto Roa Bastos» el período comprendido entre el 1 de enero al 31 de diciembre de 2017». El segundo artículo trata de la creación de una Comisión Nacional de Conmemoración, encabezada por la Secretaría de Cultura, y que incluye también la Secretaría de Políticas lingüísticas, del Turismo, el Cabildo, Centro Cultural de la República, un representante de la Comisión de Cultura, Educación, Culto y Deportes del Senado, un representante del Ministerio de Educación y de la Cultura, un representante del Ministerio de Asuntos exteriores, un representante de la Secretaria Nacional de Deportes y un representante de la Fundación Augusto Roa Bastos, creada en 2005 por sus hijos, Carlos y Mirta Roa. La Comisión Nacional nombró a un Comité constituido por cinco personalidades de «reconocida y pública solvencia intelectual». Los objetivos, citados en el artículo cuatro, son los siguientes): «a) Planificar, coordinar e implementar el programa de eventos nacionales e internacionales y llevar adelante los festejos

---

[1] Manifestamos nuestra gratitud a todos los autores de este libro colectivo, a Mirta Roa, a Vidalia Sánchez; y a todas las personas o instituciones que permitieron la realización del coloquio: Luisa Castro, Isabelle Tauzin, Federico Bravo, Raphaël Estève, Fernando Moreno, Luis Fretes, Bartomeu Melià, Marie Subra, Florence Verdier, Carolina Sierra, Lizarlett Flores, AMERIBER-GRIAL, UFR Langues et Civilisations, Universidad Bordeaux Montaigne, Institut Universitaire de France, Instituto Cervantes de Bordeaux.

[2] Augusto Roa Bastos, «Asunción. La Ciudad-País (I)», *ABC*, Suplemento Dominical, Asunción, 25 de agosto de 1974, p. 1; «Asunción. La Ciudad-País (II)», *ABC*, Suplemento Dominical, Asunción, 1° de setiembre de 1974, p. 1; «Asunción. La Ciudad-País (III)», *ABC*, Suplemento Dominical, Asunción, 8 de setiembre de 1974, p. 1.

conmemorativos del Centenario de Nacimiento de nuestro genio literario; b) Elaborar programas específicos a ser implementados en los ministerios y secretarías ejecutivas integrantes de la Comisión Nacional; y, c) Promover concursos literarios en todos los géneros». El quinto artículo precisa que los gastos corren a cargo de la Secretaría de Cultura[3]. La Secretaría Ejecutiva de la Comisión Nacional está a cargo del Centro Cultural El Cabildo.

Numerosos países latinoamericanos celebraron a Roa Bastos en sus Ferias del libro (por ejemplo, la República Dominicana, Argentina, Uruguay) a las cuales acudieron comitivas integradas por escritores nacionales, representantes de la Comisión del Centenario y de la Fundación Augusto Roa Bastos. Se fueron sucediendo presentaciones, charlas, conferencias, exhibiciones itinerantes de la muestra «Las maletas de Roa». En Asunción, se multiplicaron las ediciones de obras de Roa Bastos con el rótulo «Edición Homenaje» que se añaden oportunamente a la lista de más de cincuenta obras de Augusto Roa Bastos publicadas todas por la editorial Servilibro. El acto conmemorativo más internacional e interdisciplinario fue sin duda el Congreso Internacional «Augusto Roa Bastos, entre la historia y la literatura de América Latina y el Caribe» que se celebró del 6 al 8 de junio de 2017, en el marco de la Feria Internacional del Libro de Asunción. Se evocó al Roa poeta, periodista, guionista, cuentista, narrador, escritor bilingüe, dramaturgo y a través de varios testimonios apareció también el Roa político, preocupado por los pueblos indígenas y, desde su exilio francés, por la democracia y los Derechos Humanos. Justo antes del Congreso, se instaló en la Plaza Uruguaya, una estatua del escritor realizada por el escultor y diplomático dominicano, Juan Gilberto Núñez[4]. Es la estatua gemela de la que fue inaugurada, a inicios de mayo de 2017, en el Parque Iberoamericano de la Ciudad de Santo Domingo en la República Dominicana.

Resulta imposible no pensar, en primer lugar, que en un momento de gran desconcierto político[5], la celebración de este centenario potencia el uso oficial de la

---

[3] http://www.cultura.gov.py/2017/01/ley-n-5790-que-declara-ano-del-centenario-de-augusto-roa-bastos-6/ «Esta Comisión tendrá por objetivo, además de la agenda de conmemoración de los 100 años del nacimiento del genio literario, la promoción de los concursos literarios entre otros. Gaceta Oficial de la República». http://www.gacetaoficial.gov.py/index/getDocumento/40826 (última consulta 11 de octubre 2017).

[4] Escultor y diplomático Juan Gilberto Núñez, ministro de la Embajada dominicana en Honduras y presidente de la Fundación Luces y Sombras.

[5] «Los opositores a la reelección presidencial prendieron fuego al Congreso. Violenta protesta y represión en Paraguay. Legisladores partidarios del actual presidente Cartes y del anterior, Lugo, intentaron votar una enmienda para permitirles presentarse a la reelección. Los opositores a la modificación impidieron la sesión. Hubo incidentes, enfrentamientos con la policía y quema del Parlamento». https://www.pagina12.com.ar/29153-violenta-protesta-y-represion-en-paraguay. Publicado el 01 de abril de 2017 a propósito de un acontecimiento traumático que tuvo lugar el 31 de marzo de 2017.

imagen de Augusto Roa Bastos, convertido en pasaporte cultural paraguayo; y en segundo lugar, que la obra del Roa Bastos vivo, obra que formó parte en su tiempo de la gran literatura latinoamericana de los años 60 y 70, se convirtió desde el regreso del escritor a Paraguay en 1996, y todavía más después de su muerte en 2005, en una obra ya meramente paraguaya, como si el regreso a la tierra natal del autor hubiera supuesto un movimiento total de involución de sus textos. Recordemos que recibe el máximo galardón de las letras hispánicas, el Premio Cervantes en 1989, mientras en Paraguay se inicia, a duras penas pero con mucha esperanza, un proceso de democratización. Es en Argentina, donde se instala en 1947, y en Francia, adonde llega en 1976, donde escribe la casi totalidad de sus cuentos y novelas. En los años 70 y 80, su obra y él mismo, como crítico esa vez, contribuyeron al desarrollo del americanismo literario francés, a través de los múltiples análisis dedicados a *Hijo de hombre* (1960) y sobre todo a la novela de la dictadura *Yo el Supremo* (1974), que sigue siendo citada pero menos sistemáticamente leída y menos aún estudiada en el mundo académico. Las historias de la literatura archivan también el bilingüismo de su obra narrativa y la manera como hace sonar juntos el guaraní y el español. A principios de los años 90, es en Barcelona, donde publica una serie de novelas, diferentes de las dos primeras, en las que la historia paraguaya es omnipresente. La crítica las evoca como las novelas «posteriores a *Yo el Supremo*» volviendo una y otra vez a esta obra insuperable de una vida. Las novelas de los años 90 son un preludio a su regreso al Paraguay en 1996. Hoy se puede considerar que, tras haber sido un escritor exiliado, Augusto Roa Bastos vuelve a ser un escritor paraguayo, olvidado por los agentes del circuito editorial internacional. La Fundación, que lleva su nombre, se esmera en reunir y publicar en Paraguay la parte de su obra menos conocida y desparramada por tanto exilio. Recibe por esa labor de rescate y difusión, el 3 de octubre del 2017, en Buenos Aires, el Premio al Patrimonio Intangible en el Congreso Internacional de Patrimonio Intangible, organizado por el Centro Internacional para la Conservación del patrimonio de Argentina y la Organización de Estados Iberoamericanos.

El coloquio internacional «Un siglo de Augusto Roa Bastos (1917-2017)» se inscribe en una reflexión más amplia sobre la construcción de las «Historias de la literatura latino-americana y los fragmentos de literaturas olvidadas»; uno de sus ejemplos paradigmáticos es precisamente la obra de Augusto Roa Bastos. En el Instituto Cervantes de Bordeaux dirigido por la novelista Luisa Castro, el 5 y 6 de octubre de 2017, se reunieron investigadores de seis países (Alemania, España, Francia, México, Paraguay, USA) para evocar vertientes poco estudiadas de la obra de Roa o proponer nuevos ejes de lectura fundados en la crítica cultural, intertextual, comparativa, genética, creativa. Las ponencias del coloquio y este volumen se organizan siguiendo la cronología de la obra de Augusto Roa Bastos

para tratar de mostrar su permanencia, su evolución, sus vínculos y su columna vertebral (la novela *Yo el Supremo*, Buenos Aires, 1974).

El volumen se abre con dos estudios basados en la poesía. Paco Tovar en «La poesía de Augusto Roa Bastos: 'Injertada en mi sangre está gimiendo'» analiza el recorrido estético y su desarrollo así como la vertiente social de la poesía roabastiana en su doble dimensión lingüística. En «Paisaje y cosmovisión en la poesía de Augusto Roa Bastos: volver al ser paraguayo», Manon Naro observa que el objeto de la poesía de Augusto Roa Bastos es el Paraguay y que su cosmovisión y paisaje son reveladores de un compromiso político en tres poemarios del exilio: *Nocturno Paraguayo*, *Réquiem de fuego* y *Sonetos del destierro*. De hecho, resulta imposible separar, en su primera etapa creativa, la poesía de los textos de prensa. Sus primeros poemas se publican a partir de 1933 en periódicos asunceños. Sus primeros escritos periodísticos se leen en *El País* de Asunción en 1942. Carla Fernandes en «Rescatando textos poéticos y periodísticos» propone un recorrido por esa vertiente menos conocida de la obra, a partir de una investigación de terreno realizada en 1991 y 1992 en la Biblioteca Nacional de Asunción.

Sonja Maria Steckbauer retoma *El trueno entre las hojas* (1953) partiendo de los elementos constitutivos del indigenismo o neo-indigenismo para proponer en «*El trueno entre las hojas*: Un trueno entre verdad e invención, sol y luna. Una visión del Paraguay indígena a través de los cuentos de Augusto Roa Bastos», una lectura simbólica y temática centrada en la función estructural de la luna en los diferentes cuentos que componen el volumen. *Yacy*, luna y agua: varios de los cuentos de *El trueno entre las hojas* son también cuentos de la infancia y del río.

Hijo de hombre (1960) es objeto de tres estudios que revisitan aspectos apuntados por la crítica de los años 60-90, conocida y fielmente citada por los tres autores. A partir de nuevos postulados históricos y culturales proponen lecturas renovadas de elementos tan sobresalientes como la representación literaria de la guerra del Chaco, tan escasa en la literatura paraguaya, y el doble epígrafe que abre la novela. Pedro R. Caballero, desde su mirada de historiador, en «La Guerra del Chaco como temática en la novela *Hijo de hombre* de Augusto Roa Bastos» destaca la importancia en la novela de la batalla de Boquerón, «primera gran batalla al inicio de la contienda bélica, que se desarrolló entre el 9 y el 29 de septiembre de 1932». Victoria Famin establece una relación posible entre el autor paraguayo y el mundo del Caribe al realizar en «Configuración de una génesis híbrida y plural en el Paraguay literario de Augusto Roa Bastos: *Hijo de hombre*» una lectura de la primera novela roabastiana a partir de los conceptos del filósofo y poeta martinicano Édouard Glissant (Poética de la Relación, atavismo, digénesis). Roberto Aedo en «Más allá de las subalternidades crucificadas: la imagen de Jesús como símbolo articulador e instancia de liberación en *Hijo de hombre*», desde una perspectiva hermenéutica, se centra en el título, epígrafes,

estructura y en el primer capítulo de la novela. Su propósito más amplio es examinar «la reconfiguración de la imagen de Jesús en dos novelas latinoamericanas de los 60: *Hijo de hombre* de Roa Bastos y de *El compadre* (1967) del chileno Carlos Droguett».

Los últimos textos del volumen están dedicados a la obra de los años 90, la menos estudiada: *Yo el Supremo* obra de teatro y su puesta en escena (1990), *Vigilia del almirante* (1992), *Madama Sui* (1995) y *La Tierra sin Mal* obra de teatro y puesta en escena (1998). Milagros Ezquerro se centra en «Las metamorfosis de *Yo el Supremo*» mostrando que la obra *Yo el Supremo* se compone de tres textos: la novela de 1974, la obra teatral (1990) y el texto del libreto elaborado colectivamente y redactado por Gloria Yegros, destinado a la puesta en escena en el teatro municipal de Asunción (1991). Una interesante correspondencia entre Agustín Núñez, Gloria Muñoz Yegros y Milagros Ezquerro recorre las páginas de este análisis del Roa dramaturgo. Concluye la autora: «Es de notar que las tres metamorfosis de *Yo el Supremo* forman parte de la llamada «obra posterior a *Yo el Supremo*», paradoja muy roabastiana que nos deja suponer que no serán los últimos brotes del Dictador Perpetuo.»

Con «La reescritura del *Diario del primer viaje* de Colón y la *Historia de las Indias* de Las Casas en la *Vigilia del almirante*», Marco Urdapilleta Muñoz analiza detalladamente las huellas intertextuales que *Vigilia del almirante* conserva de la *Historia de las Indias* y el *Diario del primer Viaje de Colón* y sus aspectos más relevantes en este novela con la que Roa inauguró un nuevo ciclo de publicaciones anuales en Alfaguara Barcelona: *Vigilia del almirante* (1992), *El fiscal* (1993), *Contravida* (1994) todas con su respectiva traducción al francés en la editorial Le Seuil realizada por el gran intelectual, poeta y editor François Maspero.

El ciclo editorial evocado se cierra con *Madama Sui* (1995). En la edición madrileña de *El País* del viernes 12 de abril de 1996 se reproducen estas palabras, pronunciadas por el autor en el momento de la presentación de la novela: «Preferí dar un enfoque diferente del poder desde el punto de vista de una mujer. He tratado de hacerlo con la sensibilidad y la noción del mundo, con el estilo y el lenguaje propios de la mujer». El escritor explica que el «nombre de la novela se corresponde con un vocablo guaraní: Suinda (la del canto penetrante), que define a una lechuza cazadora que vive en la selva de Paraguay y que atrae a sus víctimas con un canto agudo. Suinda se apocopa en Sui y hace referencia también a una palabra japonesa utilizada como nombre propio[6].» Michèle Ramond propone un hermoso ejemplo de lectura creativa en su texto «Madama Roa» que dedica a

---

[6] https://elpais.com/diario/1996/04/12/cultura/829260001_850215.html [última consulta 24/10/2017].

esta novela. Analiza las figuras femeninas precursoras de Sui. Asimismo el movimiento de involución y «el deseo de una escritura apocalíptica» que destaca constituyen importantes claves de interpretación onírica para entender la última producción novelística de Augusto Roa Bastos en la cual se focalizó mucho menos la crítica.

Sabrina Ramos se interesa en la obra de teatro *La Tierra sin Mal*, nos recuerda que fue estrenada en mayo de 1998 en el teatro Arlequín de Asunción, pocas semanas después de su publicación, en una puesta en escena del director y actor José Luis Ardissone. El análisis propone «un recorrido por los discursos históricos sobre las misiones jesuítico-guaraníes que atraviesan la obra, con el objetivo de determinar la propuesta teatral del autor. En un contexto post-dictatorial, la pieza se presenta como un proyecto por la recuperación de la memoria guaraní y la renovación de un pensamiento utópico auténticamente nativo». Entre las 180 representaciones con las que contó la pieza, varias fueron dedicadas a la juventud estudiantil paraguaya en el marco del programa *Estudiantes al teatro* creado por la dirección del Teatro Arlequín. Como en el caso de *Yo el Supremo*, Augusto Roa Bastos, que en ese momento ya se había trasladado definitivamente a Asunción, participó en la reflexión previa a la escritura del libreto acerca del cual José Luis Ardissone transmitió algunos comentarios y testimonios a la autora del artículo. En 1998, la editorial El Lector publicó conjuntamente las dos obras teatrales *Yo el Supremo* y *La Tierra sin Mal*.

Por fin, en «Tío y sobrino literarios: el Roa Bastos de *Yo el Supremo* y el Piglia de *Respiración artificial*», Daniel Balderston propone un interesante estudio comparativo basado en testimonios sacados de los diarios de Piglia que no se publicaron todavía todos. Concluye que «*Respiración artificial* permite releer a *Yo el Supremo*, la complementa por la referencia explícita a los formalistas rusos e implícita a los ensayos de lingüística estructural de Benveniste». Asimismo, este análisis constituye un testimonio en cuanto al lugar concedido a Augusto Roa Bastos en el campo literario argentino, en el momento de la escritura de su monumental novela y hasta su segundo exilio francés.

La obra de Augusto Roa Bastos recibe a lo largo de estos textos una lectura renovada y las más de las veces es objeto de lecturas innovadoras. La reflexión común también nos permitió entender que, asociadas en el imaginario colectivo, la vida y la obra confluyen y hacen de Augusto Roa Bastos un símbolo político civil de la democracia paraguaya. Y, a un siglo de su nacimiento, no es éste su menor mérito.

La poesía de Augusto Roa Bastos: «injertada en mi sangre está gimiendo»

Paco Tovar
Universitat de Lleida

Viriato Díaz Pérez afirmaba en 1911: «Paraguay no tiene poetas». Una Guerra Grande había quebrado su proceso histórico natural decantándolo en piezas literarias con acentos patrióticos. «La música tiende al himno; la palabra al discurso¸ la poesía a la oda»[7]. En 1946, Augusto Roa Bastos dice todavía que Paraguay es una «incógnita casi indescifrable en los anales literarios de América Latina»[8]. Esa isla mediterránea no había logrado escapar de la violencia, su gente usaba el guaraní, lengua indígena de sustancia oral, y manejaba una segunda, herencia española, de tradición letrada.

Viriato Díaz Pérez y Roa comparten la misma opinión, salvo matices: uno y otro dan cuenta de una realidad, ofrecen, sin remitir a un pasado indígena o a los tiempos de la colonia[9], su particular testimonio de un quehacer poético y narrativo inmediatos. Paraguayo de adopción y español de origen, Díaz Pérez avala méritos del novecentismo generacional, con sus valiosos antecedentes culturales[10]. Rompe

---

[7] En carta de Viriato Díaz Pérez a su amigo Villaespesa, fechada en enero de 1911 (veáse Raúl Amaral, «Viriato Díaz Pérez y…», p. 130).

[8] Roa Bastos, Augusto, «La poesía actual…», p. 292.

[9] En Paraguay se guarda memoria del viejo Etiguará, figura poética legendaria, su contrapunto histórico, según el padre José Guevara en su *Historia de la conquista del Paraguay* (1882). Único *ñeé-êpara* (Narciso R. Colman, *Ñande ypy kuéra*, 1929), o varios personajes (Carlos R. Centurión, *Historia de las letras paraguayas*, 1947). Tampoco se olvida que Paraguay tuvo antiguas coplas y romances juglarescos de origen hispano. Al concluir el siglo XVI habrían de interrumpirse aquellos registros, situación que no mejoraría sustancialmente con la dictadura de José Gaspar Rodríguez de Francia, el gobierno de Carlos Antonio López y bajo las ordenanzas de Francisco Solano López. A pesar de todo, «La copla «supo andar», armoniosa, volandera, entre los labios del pueblo. Ninguna consigna pudo acallarla, ninguna drástica imposición pudo matarla. Como un picaflor, zigzagueante, dúctil, melodiosa y picaresca, corría por viviendas callejas, poniendo un poco de sal en los comentarios, otro poco de malicia en los espíritus una gota de luz en las pupilas.» (Centurión, Carlos R., *Historia de las letras…,* p. 201).

[10] Viriato Díaz Pérez no desprecia el trabajo del Colegio Nacional (1872-1877) y el de su Escuela Normal (1877) en la formación de una cultura en clave paraguaya. Destaca igualmente, junto al de otras

así una lanza en favor del modernismo en Paraguay: encarnó un tiempo «de oro de la cultura nacional», reflejó «una soledad interior cada vez menos posible de ser interpretada en toda su dimensión». Es oportuno «insistir en que nuestro novecentismo, ligado a España y anclado en Paraguay, ha sido mucho más que un conglomerado de personalidades brillantes o de nombres que con el correr de los días prestaron alto servicio al país; sin ellos tampoco se comprenderá del todo, o en su verdadera dimensión, el proceso de la cultura nacional, el lugar que le corresponde en nuestra América y su consecuente universalidad»[11].

Muerto Viriato Díaz Pérez y alguno más de aquel «conglomerado de personalidades brillantes» aún quedará su magisterio, aunque sometido éste a una «dolorosa pero cierta verdad». De los discípulos que dejaron «sólo algunos estuvieron a su altura hasta que las Euménides se apoderaron de ellos y fueron yéndose de a poco, aquí o en el exterior, fragmentados o truncos en su destino»[12].

De origen asunceño, Augusto Roa Bastos valora esos antecedentes, no descarta logros recientes y señala nuevas ideas, que ya brotan libremente por encima del dolor histórico, salvando al país de su aislamiento y desvelando su verdad «sin trabas de dicción»[13]. Él mismo, junto a cómplices adecuados, intervino en aventuras culturales bastante significativas: fue miembro del *Vy'a raity* (Nido de la alegría)[14], cenáculo del «grupo de los 40», todos ellos defendiendo a su manera criterios estéticos de nuevo cuño, en parte afines a los del vanguardismo europeo y americano, aunque más cerca de una post-vanguardia no menos legítima[15].

---

entidades privadas, logros del Instituto Paraguayo, verdadera universidad popular, complemento de las instituciones públicas. La revista *Crónica* se había posicionado ya, en 1913, a favor del modernismo literario paraguayo, ampliando sus horizontes.

[11] Amaral, Raúl, *Viriato Díaz*..., p. 18.

[12] *Ibidem,* p. 152. Amaral remite a 1958. Viriato Díaz Pérez había muerto en Paraguay, a sus 83 años. El dictador Alfredo Stroessner ya custodiaba el país. Muchos intelectuales paraguayos tuvieron que abandonar su tierra, rumbo al exilio. Una historia que no desmerece antecedentes inmediatos bajo el gobierno de Higinio Morínigo (1940-1948). Aquella realidad y sus consecuencias quebraron el normal desarrollo del Paraguay contemporáneo, afectando a su poesía.

[13] Augusto Roa Bastos incluirá en la nueva poesía del Paraguay cierta floración de la poesía en guaraní, reconociendo que ya tuvo algún registro significativo a finales del XIX.

[14] En conversación mantenida con Rubén Bareiro Saguier, Augusto Roa Bastos habla del *Vy 'a raity* (Bareiro Saguier, Rubén *Augusto Roa Bastos* pp. 13 y 161). Considera que la significación del grupo ha sido mal evaluada y hasta supervalorada. No fue un movimiento generacional, sino una reunión de amigos, una «cristalización» de distintos factores dispares. En la nómina de sus miembros, junto a Roa, se integran Hérib Campos Cervera, el pintos Liber Fridman, el guitarrista Sila Godoy, Ezequiel González Alsina, Hugo Rodríguez Alcalá, José Bilbao y Roque Molinari Laurin. Acudían circunstancialmente Oscar Ferreira y Elvio Romero, el más joven. Josefina Plá nunca fue a sus reuniones, aunque siempre mantuvo un contacto permanente con el grupo, apoyando sus actividades.

[15] Afirma Miguel Ángel Fernández: Las noticias del vanguardismo europeo llegaron temprano. Viriato Díaz Pérez y Rafael Barrett dieron cuenta puntual del futurismo, del surrealismo y del ultraísmo,

NOTAS

El «arte nuevo» es «cualquier cosa menos una decoración aparencial. Es angustia de vida, instinto de persuasión, un friso para adornar la vivienda del hombre»[16]. Así escribe Augusto Roa Bastos a cuento de una poesía que ha renunciado a los artificios para incluir sentimientos y complicidades, desvelando las entrañas del autor. Él mismo añadirá que únicamente puede comprenderse la nueva poesía intuyéndola, no pensándola[17]. De algún modo, el poeta crea realidades con sentido, ampliando viejas fronteras. Esa nueva expresión tiene mucho de profecía; es «dolor de hoy, verbo de mañana»[18]. Conciencia semejante da sentido al quehacer místico-religioso y a los esfuerzos del poeta. Uno y otro actúan por «imprevistos traslumbramientos», que habrán de materializarse con palabras y transitan por diferentes caminos: la oración verdadera, persiguiendo un «anhelo de eternidad» junto al Ser divino; las verdaderas metáforas, que vienen a ser no la «oposición de dos entidades afines, sino, inversamente, la superación de esa relación de identidad que hay entre el objeto y su representación. No interesa en la metáfora que lo metaforizado conserve un aire familiar con su objeto, lo que interesa es que la metáfora lleve en sí misma encapsulados objeto y sujeto es decir, que sea idéntica a sí misma. Ella debe querer no ser traducción de la naturaleza. Debe aspirar a inventar sobre ella, lejos de ella, a pesar de ella. Lo está diciendo: «llevar más allá». Es verdaderamente huida, evasión, liberación[19]».

---

este último legitimado en las revistas *Cosmópolis*, *Tableros* y *Reflector*, y en otras publicaciones argentinas, que guardaba en su biblioteca José Concepción Ortiz. Díaz Pérez y Ortiz habían leído también a Guillén, Salinas y Lorca; Neruda y Alberto Hidalgo. La revista *Juventud*, en Paraguay (1923-1927), difundió el trabajo de Vallejo, «Poesía nueva». *Favorables París poema*, en París, lo había publicado unos meses antes. También *Atlas* (1924) fue una revista que impulsó el vanguardismo en Paraguay. Las huellas del vanguardismo, sin embargo, fueron el puente hacia nuevos rasgos expresivos afines a tendencias post-vanguardistas. En la poesía de la generación de los ´40, y en las que habrían de sucederla, es, bajo el prisma de Miguel Ángel Fernández, ligeramente distinta, en la línea de sus afines americanas y españolas de su época. «Habrá que definir, en otra ocasión, las direcciones dominantes en la poesía paraguaya a partir de los `60, cuando aparecen nuevas figuras y se dan hechos estéticos inéditos, incluidos algunos de orden experimental, como una manifestación vanguardista tardía, aunque no por eso menos legítima y de valor propio, en la medida en que respondían a pulsiones históricas y estéticas contemporáneas indudablemente válidas». (Fernández, Miguel A., «Vanguardia, post-vanguardia y..., p. 123).

[16] Roa Bastos, Augusto «Sobre el sentido ascético de…», p. 26-29.

[17] Roa cita literalmente a Josefina Plá, cuando reclamaba, frente a esa nueva poesía, los esfuerzos de un lector activo dispuesto a interpretar sugerencias.

[18] Roa Bastos, Augusto, «Sobre el sentido ascético de…», p. 258.

[19] *Ibidem*, p. 263.

Para Roa no es un despropósito afirmar que todo lenguaje ya es una extraordinaria metáfora viva desde hace tiempo que aún está por acabar.

El poeta, con sus actos, lucha como un salvador; también como un náufrago. Esa misma idea comparten Roa Bastos y Josefina Plá; semejante fin les aguarda: «crear más intensamente es sólo una forma de más intensamente morir, la poesía es la forma más agudamente visible de la muerte»[20].

Lessing, Gottsched y Platón sirven para confirmar los argumentos que maneja Roa Bastos a propósito de una imaginación creadora, siendo ésta un atributo de orden superior. Lessing, frente a Gottsched, cuestiona sus dogmatismos estéticos inmutables. Por el contrario, afirma que toda creación establece propias reglas y se maneja con libertad. Son rasgos que dominan el trabajo de los genios[21]. Platón decía que no es un poeta verdadero quién sabe discurrir en verso, sino inventar mitos. «Razón» y «poesía» juegan sus cartas. Por separado, responden a distintas formas de actuación; unidos en su «razón poética», desvelan zonas del misterio, lugar donde cuenta no tanto el mito, «aparición que sucede en un plano irreal, o sobrenatural, o de distinta realidad», sino el usarlo bien[22]. Lo irreal en poesía está dentro de cada uno, es pulso natural, exhibe su maravilla con el arte y «no nos deja al borde insinuado de una magna dimensión imaginaria, sino que nos hace entrever cómo el elemento maravilloso, esa irisación ubicua y fugaz de lo mágico transcurre y revuela en la densidad de nuestra realidad inmediata»[23].

Para Roa es una evidencia que un «verdadero misterio poético» está lejos de los «experimentos líricos… de un ilogismo violento, de una irrealización exasperada, limítrofe con las más crueles abstracciones o los más desaforados logogrifos»[24]. Tiene significado cuando responde a una fe poética, a un credo religioso, siendo éste la «momentánea y súbita suspensión de las leyes naturales, en este caso, las normas lógicas y formales»[25]. Así es como se aleja Roa de

---

[20] *Ibidem*, p. 264.

[21] Gotthold Epharim Lessíng (1729-1781), en su *Laooconte*, planteaba el objeto de la poesía examinando la historia general del arte; su *Dramaturgia de Hamburgo* responde a Johann Christoph Gottsched (1700-1766), argumentando en contra de su formalismo estético y moral. En última instancia, quien modifica viejas reglas esbozando nuevas, establece los fundamentos que rigen para ser un genio. Se trata de «convertir las reglas en *medios* para los *fines* del poeta».

[22] Roa Bastos asimila el concepto platónico del mito, actualizado bajo un criterio particular. Se trata de hacer buen uso de los mitos y no de huir con ellos hacia el pasado, amparándonos en sus fábulas y quedando anclados en «una inmovilidad fatal». «Esta capacidad de una «lectura simbólica» a todos los niveles de la realidad permite integrar el pasado, el presente y el futuro en la magnitud de un tiempo viviente en el cual el individuo y la sociedad pueden intuir en un relámpago el secreto de su identidad y plantearse sus interrogaciones fundamentales, tal como lo demuestra precisamente la función simbólica del lenguaje.» (Roa Bastos, Augusto, «Del buen uso…», 1991, p. 79).

[23] Roa Bastos, Augusto, «Anotaciones para la…», p. 269-270.

[24] *Ibidem*, p. 271.

[25] *Ibidem.*, 271.

mimetismos vanguardistas, en su dimensión puramente formal. Esboza principios de modernidad, ofreciendo nuevas realidades con viejas lenguas y coherentes ideas[26].

El poeta, situado en las entrañas de su medio natural y de la vida, ordena el caos articulando unas relaciones misteriosas que «brotan del acto mismo de *contemplar* y *sentir*»[27]. No se trata de inmovilizar objetos ni de congelar imágenes. Hay que animar esas visiones con palabras de un lenguaje nuevo que disponga, con su voz y en consecuencia, de una memoria propia en clave original[28]. Es así como el mismo Augusto Roa Bastos identifica el poema: un hecho de «apariencia finita» que «dura dentro de lo efímero». Bajo esa perspectiva, es también «la sorpresa pertrechándose siempre de nuevos asombros en el centro mismo de lo que ya está perfectamente visto y definido». Finalmente, un poema es indefinible, «porque su valor y su virtud de revelación radican precisamente en no tener ninguna»[29].

> El hombre camina entre símbolos, alusiones y mitos. El poeta trata de revelárselos. Pero para hacerlo sólo dispone de una endeble materia: el lenguaje, con la imperfección y pesadez de sus formas; estas mismas formas, deleznables y en cambio perpetuo, errabundas, desintegrándose y volviendo a imantarse de nuevos dones expresivos, espejeantes, inciertas y excesivamente concretas o desgastadas y exhaustas. Sin embargo, es esta pasión y muerte del lenguaje lo que realiza la vida de la poesía.
>
> […] «El poeta está al servicio de la noche», como lo quiere Cocteau; es decir, al servicio de la liturgia de su misterio poético individual. Es allí donde el orden nace del desorden, y el caos se transfigura en la celeste precisión de las órbitas poéticas y en el vuelo de los sentimientos por ellas, y la música brota del silencio, y el silencio mismo roza con labios casi corpóreos la antena del espíritu hinchándola de presentimientos y adivinaciones[30].

---

[26] Prueba ese juego de formas que Roa cite a sus contemporáneos Guillermo de Torre, cuando alude a Jules Supervielle, Marcel Raymond, al hilo de Baudelaire y el surrealismo, y a lo escrito en su día por Raïse Martin, desde su libro *Sens et no-sens de la poésie*. Algo suenan los términos de un creacionismo huidobriano guardados en la memoria. Todo eso viene a confirmar el misterio de la poesía.

[27] Roa Bastos, Augusto, «Anotaciones para la ubicación y…», p. 272.

[28] Escribe así el dictador Francia en *Yo el Supremo* (Roa Bastos, Augusto, p. 15). Para Roa, el poema surge al ritmo de una lengua fundacional con «reverberaciones virginales». «Hay en él […] un especial estado de gracia indescriptible que da cohesión, densidad aérea, transparencia, se columbra como un breve relámpago de frescor y luz recién nacida, un girón de paisaje perpetuamente soñado de la bienaventuranza estética, que no es decoración, sino realidad iluminada adhiriéndose a nuestra estupefacción de los sentidos y del alma (Roa Bastos Augusto, «Anotaciones para la ubicación y…», p. 274.

[29] Roa Bastos, Augusto «Anotaciones para la ubicación y…», p. 279.

[30] *Ibidem,* p. 281, 289.

Hechos

Los primeros tanteos de Roa Bastos, en poesía, remiten a 1934; fecha de *El ruiseñor de la aurora*, su primer libro de poemas, en 1942. Versos de iniciación, carecían de «una homogeneidad estética que la práctica del autor no había terminado de definir […]. Pero es claro que su calidad, su competencia lingüística y literaria evidencian una vocación profunda»[31]. Es Roa un paraguayo que todavía escribe hilvanando sentimientos en clave romántica y deambula por las estancias del modernismo reciente:

¡Me estremece pensar que tu pupila
girando en torno su mirada triste
ya no ve como ayer la luz tranquila
del día que se va; que ya no existe
el placer para ti de verlo todo,
desde el cielo hasta el lodo […]

Hoy me miras sin verme;
y tus claras pupilas azoradas
al fijarse distantes se parecen
a dos estrellas que perdieron el rumbo
quedaron apagadas
en mitad de la noche.[32]

***

De paso cantó el ave,
y en su garganta de cristal el trino
con acorde argentino
tembló un instante y desmayó en el grave
silencio de la tarde que moría

Como el canto suave
del trovador alado, la armonía
de tu voz vibró sólo un momento;
mas en el alma mía
sigue vibrando el eco de tu acento.[33]

---

[31] Miguel Ángel Fernández, «Introducción» a Augusto Roa Bastos, *Poesías reunidas*, (Asunción: El Lector 1995), p. 12.

[32] Roa Bastos, Augusto, «Ciega», en *Poesías reunidas*, p, 21. En adelante, salvo distintas referencias bibliográficas, los versos de Roa citados pertenecen a estas *Poesías reunidas*, especificando el título del poema.

[33] «Madrigal».

Con esos registros guarda memoria de José Asunción Flores, un amigo, también paraguayo:

Así como la brisa
con leve son gimiendo en el boscaje
sus cantares desliza
cual si vibrar hiciera algún cordaje
de su aliento el suspiro
en el agreste y tropical retiro

el acorde armonioso
de la Guarania, canto de la raza,
con trino melodioso,
vibrando un punto fugitivo pasa
a perderse en el viento
como desmaya el eco de un lamento […]

Canción que eres del alma,
alma vibrante de estirpe ausente;
hoy eres en la calma
del patrio suelo monumento ingente,
sonoro y prodigioso,
en la memoria de Guarán glorioso.[34]

---

[34] «La guarania».

Ese romanticismo inicial del paraguayo tiene lógicas influencias modernistas, desplegadas con mayor evidencia en «El beso de la estrella»:

Se ha dormido ya el mundo sobre un lecho de
sombras,
y el azul es arriba como un prado que muestra
florecida en prodigio de un milagro divino
la flora rutilante de millares de estrellas.

Un vasto pentagrama es silencio sonoro
donde escribe el Misterio, maravilloso esteta,
con claves de luceros y con signos de sombras
la vaga sinfonía de su gran voz eterna.

Ha llegado la noche, dulce amada, dejando
que el fulgor de la tarde con sus sombras se uniera.
El Universo entero es cámara suntuosa:
abajo todo sombras, arriba todo estrellas […]

Federico García Lorca se filtra, cuando menos, en algunas composiciones publicadas en la *Revista del Ateneo Paraguayo*: «Rubio color de la espiga/no te mueras por la tarde, que el hombre mira sin ojos/y sin voz llora pensares/por la tarde…»[35]. García Lorca suena de nuevo recordando al músico Agustín Barbosa: «…Pero yo te canto,/Yo canto para luego tu perfil y tu gracia».

I

– ¿Quién se llevó el color de los silencios
para sembrar espigas de sonidos?

– Buscadlo en la garganta
de este moreno tallo de sol indio.

– ¿Quién se llevó la antigua
voz de mi tierra de maduros filos
pesada como piedras de nostalgias,
leve como los pájaros dormidos?
– Buscadla por la sangre
De este moreno tallo de sol indio.

II

Es él. Llega de lejos
moreno y transparente, luz de terrones claros,
por blancas avenidas de garzas y de vientos

Viene con su balanza de músico al pecho
para pesar el ritmo
de viejas melodías en la voz de su pueblo.
[…]

III

Canta.
en las limpias orillas del dolor de tu pueblo.
[…]
Echa a volar tu dulce tormenta de canciones,
tú que vienes de lejos,
sereno y transparente, luz de terrones claros,
por blancas avenidas de garzas y de vientos.[36]

---

[35] «Lamento de la espiga de la tarde».
[36] Roa Bastos, Augusto, «A ti, Agustín Barbosa», p. 3.

Años después, los ecos del andaluz continúan sonando: «Tierra roja, altos montes, verdes cañaverales/quemaron con zarpas tus pañales/dejándote en la sangre una encendida memoria de paisajes musicales»[37]. *El ruiseñor de la Aurora* comienza en «Si alguna vez…», pieza de mayor envergadura literaria:

> Si alguna vez quisieras hablarme, yo estaría
> con mi ser aquietado más que un agua nocturna
> para la ondulación de tus palabras
> [...]
> Háblame. Mírame. Tus voces, tu mirada,
> desarmarán mis párpados y mi arteria de sombras,
> y en los ámbitos de un hielo estupefacto,
> por liturgia de fuego, mi rosa envenenada.
> será otra vez la lumbre de un corazón más joven.[38]

Una cita de Hölderlin evocando a los héroes da pie a Roa en su «Voz menor para el oratorio de Romain Rolland»:

> Sobre el mar malherido y la montaña,
> sobre la frente de los hombres,
> sobre su corazón lleno de heridas,
> tu nombre, como un halo transparente.[39]

Con *El génesis de los guaraníes,* Roa logra superar los aciertos de un traductor cuidadoso. Su mérito es doble: comprende la belleza de un relato y lo interpreta de nuevo bajo las formas de una escritura sistemáticamente organizada. Será Roa Bastos de los primeros en «mostrarnos las posibilidades que tiene el escritor paraguayo nutriéndose de sus dos fuentes naturales: el universo cultural propio al guaraní y el que deriva de la tradición hispánico-occidental.[40] La concepción del poema como totalidad le pertenece enteramente, y se inscribe en un sistema de significaciones que no es ya el de las tribus guaraníes sino el de una nueva esfera cultural»[41].

En última instancia, Roa, con *El génesis de los Apapokuva-Guaraní*, ofrece su transformación del universo indígena «cuyo carácter especial tendremos que dilu-

---

[37] «Oda confidencial».

[38] «Si alguna vez…».

[39] «Voz menor para una el oratorio de Romain Rolland». Necrológica en tono épico-lírico, el poema (enero 1945) guarda memoria de un pacifista que sufrió las dos guerras mundiales. Fue Rolland Premio Nóbel en 1915. Stefan Sweig lo admiraba por ser la «conciencia moral de Europa».

[40] Bareiro Saguier, Rubén, «Prólogo 1» *El Génesis de…,* p. 7.

[41] Fernández, Miguel Ángel, «*El génesis de los*… p. 19-20.

cidar, ya que la disposición del armazón es diferente, la codificación es nueva y el mensaje resultante es otro».[42]

A principios de 1983, desde Toulouse, Roa Bastos afirma que nunca fue un auténtico poeta digno de tal nombre. Había publicado ya, en Argentina, *El naranjal ardiente (Nocturno paraguayo)*. Recogía en sus páginas el material elaborado entre 1947 y 1949, inédito hasta entonces. Aquellos versos de Roa «tienen la misma riqueza polisémica que luego vuelca en su narrativa»[43].

Desde Argentina, el poeta escucha cómo se lamenta el Paraguay: «su quejido es tan fuerte/que me alumbra en la cara/y me oscurece el pensamiento»[44]. Dictadura, violencia y sangre ocuparán un espacio significativo en los fragmentos del «Nocturno paraguayo». Dividida en fragmentos, la voz de Roa Bastos quiebra el silencio de su gente para desarrollar un lamento francamente nostálgico. El pueblo habrá de sobrevivir a cuenta de la esperanza. Significativa es la cita que corona todo el poema: «*llora, llora urutaú/en las ramas del yatay».* Concretará Roa en su discurso:

> Más que la noche pura del recuerdo
> golpea en mí la noche con su cola incendiada ...
> […]
> Una inflamada mecha
> untada en sangre, en pólvora, en hielo,
> sube desde los pechos destrozados de los esteros,
> arde por todas partes, queman la noche, toda la noche,
> el cuerpo elemental de mi país de madera
> hasta hacerla carbón, hasta hacerla borrón,
> hasta hacerla silencio…
> […]

---

[42] Meliá, Bartomeu, «Prólogo 2» *El génesis de…,* p. 13. Cabe advertir el cambio del título que introducimos: *El génesis de los guaraníes* y *El génesis de los Apapokuva-Guaraní* remiten a una sola versión del mismo relato. El primero, y su añadido parentético: *(Leyenda de la creación y destrucción del mundo tomada del original de Nimuendayú Unkel)*, pertenecen a la edición de 1948 (*Revista del Ateneo Paraguayo,* nº 20, mayo: p. 13 a 22); responde su variante al texto publicado en *Alcor* p. 25 a 39).

En cualquier caso, *El génesis de los guaraníes* tiene su historia: lo recuperó el antropólogo alemán Kurt Nimuendayú Unkel publicándolo en la revista *Zeitschrift für Ethnologie* (1914); Juan Francisco Recalde lo tradujo al español, del alemán (1944) y Roa Bastos utilizaría esos materiales para elaborar su versión, publicándola en 1948. Narciso R. Colman se había ocupado en publicar ese mismo relato en guaraní (1929), trabajo que Roa debía conocer.

[43] Bareiro Saguier, Rubén, *Augusto Roa Bastos…,* p. 113. *El naranjal ardiente* integra *El génesis de los guaraníes* como uno de sus apartados.

[44] Augusto Roa Bastos, «De la misma carne», *El naranjal ardiente*…, Remitimos en adelante a esta edición, citando el título del poema.

Porque la patria vive
como una gigantesca mano de color de tierra;
porque la tierra vive
como una gigantesca llama de color de sangre;
porque la sangre vive
como una eterna llama color de aurora.

Y en esta luz un pueblo lázaro
Se levanta y camina[45].

El naranjal ardiente rinde homenaje a los amigos, incluso a los ya muertos: Julio Correa, «poderoso labriego sumergido en verde», Agustín Barrios, «más cerca aún y más resplandeciente/junto a la soledad de nuestra estrella», José Asunción Flores «hermano mayor, manso de alturas,/humilde de luz, claro de música…», Hérib Campos Cervera, quien, ya muerto y ausente, habría de completar su hermosura, y Roque Molinari Laurín, que siempre guardó memoria del Paraguay con su «velada espuma humana» y su «frente encendida de mortal inquietud»[46]. La nómina incluye otras complicidades: Josefina Plá, Elvio Romero, Rubén Bareiro Saguier, Carlos Colombino, Carlos Villagra Marsal, José María Gómez Sanjurjo y Juan Félix Bogado Gondra[47]. No faltan los recuerdos en guaraní escrito, dedicados a Sila Godoy, Carlos F. Abente, Rudi Torga, Félix Fernández y Alcibiades González del Valle[48].

Publicado en 1983, *Silenciario* reúne poemas que Roa escribiría durante los últimos años de vida. Es un ritual de palabras que «susurran de los orígenes» y habla de los muertos «cubiertos de polvo» dispuestos a renacer con la «potencia de la hierba»[49]. Son piezas donde su autor se identifica por ser un apátrida, un decrépito licántropo, la memoria de un chico en Manorá, del Guairá, escuchando al viejo mercachifle cuando seducía «muchachas eurídices/de doce a noventa años/de ojos tan negros como el carbón»[50]. También guarda memoria de un Zenón de Almada que «gime pasándose las uñas/ por las costras» y

---

[45] «Nocturno paraguayo».

[46] «A Julio Correa», «A Agustín Barrios», «Saludo a José Asunción Flores», «Adiós a Hérib Campos Cervera» y «Alas de sombra».

[47] «Límite», «Turno», «Presencia», «Crónica y resumen», «Invocación al polvo nativo», «Memorias de la sangre» y «Entre esos paredones».

[48] «Mbataka okara», «Tetâ Ambue», «Tesa pypuku parahei», «Ñemyronde amyryi remimondo» y «Ñemo marandu».

[49] Roa Bastos, Augusto, «Silenciario», de *Silenciario*, remitimos en adelante a esta edición, citando el título del poema.

[50] «Órficas».

no pudo ver que el gallo giró
más hermoso más ligero que Aquiles
montado sobre el carapacho de la tortuga
montaba a la única doncella virgen
del gallinario eleático

tras la clarinada de triunfo
el giro sagitario
sacudió hacia los cuatro vientos
la flecha de las flechas
salpicó de semen la tierra
rompió la losa del cielo
puso a girar el universo[51].

Aún queda el Paraíso de Mahoma, donde los «eunucos andrófagos honran al Gran Visir/cavando la tierra humana/con unas hachitas de pedernal tricolor.»[52] En última instancia, el poeta es un nonato que no se conoce apenas y sólo tiene un objetivo: nacer[53]. Así comienza el uni-verso: «en el principio era ya afín»[54]. Y eso representa *Silenciario*: fragmentos de un rito que oficia el autor desde sus poemas iniciales[55]. Cierta forma intensa de morir. «El hombre camina entre símbolos, alusiones y mitos. El poeta trata de revelárselos. Pero para hacerlo sólo dispone de una leve materia: el lenguaje, con la imperfección y pesadez de sus formas; estas mismas formas, deleznables y en cambio perpetuo, errabundas, desintegrándose y volviendo a imantarse de nuevos dones expresivos, espejeantes, inciertas y excesivamente concretas o desgastadas y exhaustas. Sin embargo, es esta pasión y muerte del lenguaje lo que realiza la vida de la poesía»[56].

***

La coherencia de Roa tiene su desarrollo emotivo, su dimensión estética y su vertiente social, todo ello materializado en las formas de un lenguaje donde suena el guaraní, cuenta lo español y toma el pulso de una realidad violenta. Como autor de ficciones, Roa Bastos, que vivió errante, «no a la sombra sino a la propia intimidad de un árbol», una historia del Paraguay, narra esos hechos que, guardados en la memoria, viven todavía: «mientras escribo estos recuerdos, siento que a la

---

[51] «Aquiles».

[52] «Serrallo». El Paraíso de Mahoma es Paraguay; el Gran Visir, Alfredo Stroessner.

[53] «Nonato I».

[54] «Uni-verso».

[55] Responde así a un principio teórico ya formulado en «Sobre el sentido ascético de la poesía nueva», *cit.*

[56] Roa Bastos, Augusto, «Anotaciones para la…», p. 281.

inocencia, a los asombros de mi infancia, se mezclan mis traiciones y olvidos de hombre, las repetidas muertes de mi vida. No estoy reviviendo estos recuerdos; tal vez los estoy expiando»[57]; con versos también habrá de modularlos. Roa compone así un lenguaje simbólico fraguado en palabras corrientes, las que tienen voz y espacio libres. «Su propia materia. Un espacio donde esa palabra suceda igual que un hecho»[58]. El mismo Augusto Roa Bastos define su poesía, en cualquiera de las formas que la representan: «injertada en mi sangre está gimiendo».

Bibliografía

AMARAL, Raúl, «Viriato Díaz Pérez y la generación paraguaya del novecientos. Recuerdo de una época: 1904-1911», *Literatura del Paraguay. Movimiento intelectual*, vol. I Palma de Mallorca, Luis Ripoll Editor, 1980.

BAREIRO SAGUIER, Rubén, «Prólogo 1», *Génesis de los apapokuva-guaraní*, Asunción, *Alcor*, 2ª época, nº 1, enero-abril 1971.

— *Augusto Roa Bastos. Caída y resurrección de un pueblo*, Montevideo, Ediciones Trilce-Editions Caribéennes, 1987.

CENTURIÓN, Carlos R., *Historia de las letras paraguayas. Época precursora. Época de formación*, vol I, Buenos Aires, Editorial Ayacucho, 1947.

FERNÁNDEZ, Miguel Ángel, «Prólogo 3», *El génesis de los apapokuva-guaraní*, Asunción, *Alcor*, 2ª época, nº 1, enero-abril 1971.

— «Introducción», *Augusto Roa Bastos. Poesías reunidas*, ed. Miguel Ángel Fernández, Asunción, El Lector, 1995.

— «Vanguardia, postvanguardia y modernidad en la poesía paraguaya», Lleida, *Scriptura*, Universitat de Lleida, Facultad de Letras-Sección de Literatura Española, nº 21-22, 2012.

MELIÁ, Bertomeu, «Prólogo 2», *El génesis de los apopokuva-guaraní*, Asunción, *Alcor*, 2ª época, nº 1, enero-abril, 1971.

ROA BASTOS, Augusto, «Sobre el sentido ascético de la poesía nueva», *Augusto Roa Bastos. Poesía reunida*, ed. Miguel Ángel Fernández, Asunción, El Lector, 1995. El original se publicó en Asunción, *Revista del Ateneo Paraguayo*, II, 8, noviembre, 1943.

— «A ti, Agustín Barbosa», Asunción, El País, 8, noviembre, 1943.

— «La poesía del Paraguay», *Augusto Roa Bastos. Poesía reunida*, ed. Miguel Ángel Fernández, Asunción, El Lector, 1995. Trabajo publicado *Revista del*

---

[57] Roa Bastos, Augusto, *Hijo de hombre*, p. 14.

[58] Roa Bastos, Augusto, *Yo el Supremo*, p. 16.

Ateneo Paraguayo, Asunción, V, 11, enero, 1946. El original remite a una charla del autor emitida por la BBC en 1945.
— «Anotaciones para la ubicación y deslinde de la poesía actual», *Augusto Roa Bastos. Poesías reunidas*, ed. Miguel Ángel Fernández, Asunción, El Lector, 1995. El original se publicó en Asunción, *Revista del Ateneo Paraguayo*, año 4º, nº 14, julio 1946.
— *Hijo de hombre*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1960.
— «Del buen uso de los mitos», *Augusto Roa Bastos. Antología narrativa y poética. Documentación y Estudios*, ed. Paco Tovar, Barcelona, *Suplementos Anthropos*. Antologías Temáticas, nº 25, abril, 1991. El original se publicó en Asunción, IV, 12, octubre, 1971.
— *Yo el Supremo*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974.
— *El naranjal ardiente (nocturno paraguayo)*, Asunción, *Alcándara*, 1983.
— *Silenciario*, Madrid, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 5, septiembre 1983.

Resumen

Augusto Roa Bastos dedicó en 1953 a Hérib Campos Cervera unos versos. Así lamentaba que había perdido a un amigo; también formulaba una declaración de principios: «Mi mano de poeta/ queda clavada aquí, sobre tu cruz,/ por siempre». Hasta entonces, la querencia de Roa por escribir versos había dado frutos: *El ruiseñor de la aurora y otros poemas* (1942), *El génesis de los guaraníes* (1948) y *El naranjal ardiente. Nocturno paraguayo* (1947-1949); fue un secreto hasta publicar *Silenciario* (1983). Ahora se trata de valorar ese itinerario de la poesía roabastiana, tientos de quién siempre «quiso vivir errante» no «a la sombra sino en la propia intimidad/ de un árbol».

Palabras claves: Roa Bastos, Paraguay, poesía

Abstract

In 1953 Augusto Roa Bastos dedicated to Hérib Campos Cervera some verses. Not only he regretted he lost a friend, but as well he did a declaration of principles: «Mi mano de poeta/queda clavada aquí, sobre tu cruz,/por siempre». Till then, his desires to write verses were successful: *El ruiseñor de la aurora y otros poemas* (1942), *El genesis de los guaraníes* (1948) and *El naranjal ardiente. Nocturno paraguayo* (1947-1949. He did not publish anything else until *Silenciario* (1983). Now it's about valuing this Roa Bastos poetry itinerary, a taste of who always «quiso vivir errante», not «a la sombra sino en la propia intimidad/de un árbol».

Paisaje y cosmovisión en la poesía de Augusto Roa Bastos: volver al ser paraguayo

Manon Naro
ENS Lyon

En el artículo titulado «Anotaciones para la ubicación y el deslinde de la poesía actual», Augusto Roa Bastos nos presenta su concepción de la poesía según los siguientes términos: «El poeta se sitúa, pues, en medio de la naturaleza, de la vida, y en el seno de esta fluencia torrencial articula minuciosamente su propio mundo, ordena el caos en virtud de relaciones como hechizadas que le brotan del acto mismo de «contemplar y sentir»[59]. Así, paisaje y cosmovisión fundan la teoría poética de Augusto Roa Bastos. Se puede notar en esta frase en presente de verdad general el proceso de creación poética. Ésta se apoya en el paisaje que rodea al poeta y le proporciona la inspiración necesaria. El verbo «sitúa» y las indicaciones de lugares («en medio»; «en el seno») insisten en el anclaje del poeta en el espacio. Sólo puede pensar a partir de él y a través de él. El paisaje es la tela de fondo omnipresente a partir de la cual Augusto Roa Bastos dibuja su «propio mundo», o sea el paisaje original y singular. De ahí que se pueda hablar también de cosmovisión, ya que a partir del espacio observado se forma un «mundo», es decir, un universo organizado. Cabe subrayar que la importancia del paisaje va más allá: es una verdadera experiencia («contemplar y sentir») que desemboca en la producción poética. Las palabras «naturaleza» y «torrencial» caracterizan el paisaje como un entorno natural. Las temáticas del paisaje y de la cosmovisión son temáticas que abarcan toda la poesía del poeta y de ahí que representen su obra como producción y proyecto. Lo interesante de este ángulo de análisis es que hace patente la voluntad de representar el ser paraguayo. En efecto, el sujeto se percibe a través del paisaje y de la cosmovisión a partir de la cual organiza su propio mundo. El paisaje tiene varias acepciones que recuerdan la relación íntima del hombre con su tierra. Como lo señala, el Diccionario de la Real Academia Espa-

---

[59] Roa Bastos Augusto, «Anotaciones para la ubicación y deslinde de la poesía actual», *Revista del Ateneo Paraguayo*, 14, 1946, Asunción, El Gráfico, p. 13-14.

ñola, el paisaje es primero «la parte de un territorio que puede ser observada desde un determinado lugar». Supone entonces una dimensión geográfica que sitúa al sujeto como espectador. La segunda acepción remite a un «espacio natural admirable por su aspecto artístico», o sea que el paisaje impacta al observador e implica una relación subjetiva y empírica con el entorno natural. Sin embargo, el Diccionario de la Real Academia Española evoca una tercera acepción que alude a una «pintura o dibujo que representa un paisaje». Así, el paisaje no sólo implica la relación del espectador con el territorio sino que introduce la del creador con su obra. El paisaje es producción artística que contiene el compromiso del poeta hacia su país y su visión subjetiva y personal de la tierra. Esta idea nos lleva a la definición del *Dictionnaire de géographie* escrito por Pascal Baud, Serge Bourgeat y Catherine Bras que hace hincapié en el paisaje mental. Los autores afirman que: « Le paysage est ainsi ce que l'on voit d'un "pays", en fait de notre environnement. Il n'est donc pas une réalité mais la représentation de cette réalité, une réalité qui est perçue de manière différente selon les individus. […] Conformément à sa définition originale, le paysage ne peut être étudié séparément des conceptions véhiculées par l'observateur, lui-même guidé par tout un ensemble de données culturelles ».[60]

Ahora bien, en esos datos culturales de los que hablan los autores del diccionario, se enraíza la identidad paraguaya. Finalmente, el paisaje nos dice más del sujeto que observa que del objeto observado. Así, veremos cómo la identidad paraguaya se puede anclar en la descripción del paisaje. Por esto, cabe mencionar también la cosmovisión. El Diccionario de la Real Academia Española nos recuerda que la cosmovisión es a la vez «visión o concepción global de universo» y una «manera de ver e interpretar el mundo». Es lo que encontramos en la poesía de Augusto Roa Bastos, puesto que el ser paraguayo se entiende en el entorno descrito y creado. Lo natural y humano se sitúan entonces en un mismo plano. Además, el poeta parece insuflar su impronta en el objeto de su creación. Percibimos su manera de ver el Paraguay y el mundo. De ahí que nos podamos preguntar cómo el poeta, mediante la construcción de una cosmovisión, que se apoya en un paisaje total (geográfico, artístico y mental) intenta preservar la identidad paraguaya. Para contestar esta pregunta, el análisis se centrará primero en el objeto de la poesía de Augusto Roa Bastos. Observaremos cómo el Paraguay se enreda en la construcción del paisaje y de la cosmovisión. Este estudio nos conducirá a ver cómo la obra construye un paisaje identitario. Finalmente, constataremos cómo la cosmovisión y el paisaje revelan el compromiso del

---

[60] Baud, Pascal, Bourgeat, Serge, Bras, Catherine, *Dictionnaire de géographie*, Paris, Hatier, (1995), 2013, p. 368-372.

poeta y su voluntad de compartir la identidad nacional. El artículo se focalizará en ocho poemas que forman parte de tres poemarios: *Nocturno Paraguayo*, *Réquiem de fuego* y *Sonetos del destierro*. Abarcan el período que se sitúa de 1947 a 1983, o sea la producción del poeta a partir de su exilio. Este ángulo de análisis podría permitirnos estudiar cómo su identidad paraguaya se puede forjar también en el destierro.

1. El paisaje total como base de la cosmovisión paraguaya

La naturaleza paraguaya

El Paraguay es el objeto y la inspiración de la escritura de Augusto Roa Bastos. Lo percibimos mediante la omnipresencia del paisaje natural que representa el país. Llaman la atención las referencias minuciosas a la realidad paraguaya. La voz poética nos proporciona una visión a la vez global y variada del país. Su naturaleza está descrita tanto en sus más mínimos detalles como en su totalidad. Por ejemplo, se alude a los «élitros» en el poema «II» que son, según el Diccionario de la Real Academia Española, «Cada una de las dos alas anteriores de los ortópteros y coleópteros, las cuales se han endurecido y en muchos casos han quedado convertidas en gruesas láminas córneas, que se yuxtaponen por su borde interno y protegen el par de alas posteriores, las únicas aptas para el vuelo.». Sin embargo, en el mismo poema se evoca al Paraguay entero que está representado como «una isla de tierra». Así, tenemos movimientos de zoom y de alejamiento que nos permiten descubrir esa naturaleza en su globalidad y sus detalles: no es un paisaje cualquiera sino el paisaje paraguayo.

La fusión del hombre con la naturaleza

El paisaje paraguayo invade la poesía de Augusto Roa Bastos en la medida en que se confunde con el ser humano. Se produce entonces un paisaje identitario porque la identidad se funda en el suelo. Este proceso se plasma, en los poemas, mediante la fusión del hombre con su tierra. A veces, la naturaleza está representada como cuerpo humano o al contrario es el cuerpo del ser humano el que se vuelve paisaje. Al final, ambas realidades se unen en un paisaje a la vez natural y humano. Es un tema que aparece en el poema «Soldado de la revolución». La voz poética se lanza en un canto que nos relata el recorrido de un soldado. El lector lo sigue desde el punto de partida de su viaje de soldado hasta su muerte y su renacimiento en el paisaje.

Guerrero de infinita transparencia, la mano
de Concepción lo extiende desde el Norte hasta el Sur,
de corazón a corazón,
desde el polvo chaqueño, desde el palmar azul
hasta la torre mineral del Amambay.

El primer verso nos presenta el protagonista de la historia relatada en el poema. La ausencia de nombre y de artículo indica que se podría tratar de cualquier hombre. La preposición «de» que inicia la expresión «de infinita transparencia» intenta definir a este soldado. Es una descripción que puede relacionarse tanto con la materialidad del cuerpo como con su mente. Si nos referimos a la materialidad del cuerpo, entonces, imaginamos que el cuerpo del soldado nos deja ver algo, como si no tuviera sustancia. Se puede fundir en la naturaleza ya que no tiene su propio color. A través de él, miramos a la naturaleza que lo rodea. En la continuación de la estrofa, la voz poética pone de realce el aspecto humano del paisaje para evidenciar que los hombres se apoderaron del territorio. Se evoca «la mano/ de Concepción [que] lo extiende desde el Norte hasta el Sur». El colocar «la mano» al final del verso permite poner de manifiesto esta expresión. La mano es un atributo humano que recuerda los oficios manuales y también el poder. Es a la vez herramienta y arma del cuerpo. Así, se da un valor humano y potente a la ciudad de Concepción. Esta ciudad fue el sitio donde ocurrió una de las batallas más importantes de la guerra civil de 1947. Se explica de esta forma cómo el conflicto transformó el territorio. La construcción del verso insiste en esta idea. En efecto, la voz poética nos dice que la mano de Concepción «lo extiende». El pronombre «lo» sitúa al guerrero como objeto pasivo y el verbo «extender» que se asocia a una larga porción de territorio nos describe el cuerpo humano como un elemento maleable. El hombre parece ser una pasta que se estira en las manos de las autoridades. Las preposiciones «desde» y «hasta» que se asocian a los opuestos «Norte» y «Sur» dan una sensación de totalidad. Finalmente, el cuerpo del guerrero parece cubrir la tierra entera. Así, asistimos a una primera fusión mediante la superposición de los cuerpos.

Las dos estrofas siguientes profundizan la fusión con la naturaleza:

Moreno de terrestre vestidura,
copla del valle andando con quijada de hombre.

Mira su huella, tócala al pasar:
vivo Aurelito de naranja ahumada,
puñal al cinto y verdeolivo y macho,
esparcido en el aire: llamarada

La descripción del guerrero se prosigue mediante el campo semántico de la investigación («huella»; «mira») lo que implica al lector en la búsqueda. El primer rastro es el del «vivo aerolito de naranja ahumada» o sea que primero viene el elemento natural. En efecto, el adjetivo «vivo» remite a un ser vivo, pero no a un humano en particular. Además, se relaciona con el aerolito y la naranja que son partes del universo. Sólo nos percatamos que se trata del soldado en el verso siguiente porque el «puñal al cinto» alude a sus atributos. Pero sólo se describe al hombre por sus accesorios, no por él mismo. El término «macho» es propio de lo animal más que de lo humano. El último verso de la estrofa subraya la fusión con la naturaleza. El participio pasado «esparcido» pone de manifiesto el resultado o sea el estado de inmaterialidad del soldado. La preposición «en» en la expresión «en el aire» refleja la fusión con el elemento natural. Comparten un mismo espacio y una misma naturaleza. Finalmente, el hombre parece haberse desvanecido por la naturaleza. Sólo quedan huellas de su humanidad en la naturaleza como lo notamos en la cuarta estrofa:

> Siente su huella: es como un surco andando;
> un cañaveral secreto y más secretas
> primaveras latiéndole en la piel
> y el cantar en su boca de tierra.

Encontramos los mismos procedimientos de investigación que en la estrofa precedente. Lo interesante en este cuarteto es la doble interpretación. Si la voz poética se dirige al propio soldado, se puede ver la atracción que siente por el paisaje. El camino («huella»; «surco») parece abrirse frente a él. El efecto físico («latiéndole en la piel») expresa también la pasividad del cuerpo frente a la «llamarada» de la naturaleza. Por último, el término «cantar» podría evocar el canto de la sirena. Así, la llamada de la tierra es como la melodía de la sirena que seduce y atrae irresistiblemente al soldado. De ahí que se produzca una humanización, o mejor dicho una personificación de la tierra. Pero si cambiamos de focalización y consideramos que el tú remite al lector, entonces es el hombre quien se vuelve paisaje. La comparación «como un surco andando» permite este desliz. El gerundio remite al recorrido del soldado que se evocaba al principio del poema, pero ahora se asocia al substantivo «surco». El guerrero parece haber fusionado con la tierra hasta formar parte de ella mediante la imagen del surco. Ya no es el caminante sino el camino. Hallamos la misma idea con «su boca de tierra». La interioridad puesta de realce por la expresión «en la piel» se ha vuelto paisaje. En ella, se encuentran así un «cañaveral» y «primaveras».

Las estrofas nueve y diez ponen de realce otro procedimiento de fusión en que asistimos a la personificación del Paraguay que fusiona con el hombre mediante un proceso violento e interno:

El Paraguay le canta entre los dientes
como una flor vestida de cuchillos,
como una tempestad fosfórica
furiosamente arada de estampidos.

Pasa en el viento y de color de fuego,
y el Paraguay le borda sobre el pecho
su rostro de clavel tropical,
su puño de quebracho, su torrente fluvial.

El poeta reivindica así la identidad paraguaya, puesto que no se puede separar la identidad del hombre de su tierra.

El paisaje divino

El poeta crea una verdadera cosmovisión en la que el paisaje es a la vez natural, humano y divino. El anclaje de lo mítico en el paisaje permite promover la cultura paraguaya, reanudando con la tradición guaraní y sus mitos. Como, lo nota Graciela Chamorro en su libro titulado *Teología guaraní*, el hombre, la tierra y lo divino no se pueden separar: «Debemos tomar muy en cuenta, en este sentido, que estas formas arcaicas de relación con la naturaleza son experiencias en el nivel de conciencia de la no-dualidad entre objeto-sujeto, ser humano-divinidad, ser humano-naturaleza. Hay en ellas una vivencia religiosa en que la naturaleza se hace teofanía y en que la acción humana es siempre ritual».[61]

Así, el poeta diviniza la tierra en los poemas ya que parece encantada y poblada de divinidades. Hombres y dioses comparten entonces un mismo escenario. Pero, cabe recalcar procedimientos peculiares en la divinización que podrían ilustrar el funcionamiento de la mitología guaraní. Resulta muy interesante que en los poemas la naturaleza cobre la forma de una diosa y no de un dios. En efecto, en «Invocación al polvo nativo» se trata de una «deidad». La divinidad como ser femenino tiene una doble ventaja. Encierra al hombre en una doble pasividad, la del fiel frente a un dios todo poderoso y la del amante que sufre por la distancia que le impone su amada. De esta forma se refuerza también el vínculo entre el hombre y la naturaleza gracias a esa relación de intimidad que supone la de la pareja. Cabe recordar que en la cultura guaraní existe una divinidad femenina que es «Nuestra Madre». Ella puede asociarse a la devastación en la tierra como lo

[61] Chamorro, Graciela, *Teología guaraní*, Quito, Abya Yala, 2004, p. 179.

subraya Graciela Chamorro:«Entre los guaraní, ella funda las características actuales de la agricultura, la movilidad geográfica del grupo y, aparentemente, el mal en la tierra. Esto porque es ella la que, en última instancia, provocó la desconfianza y la ira de su marido. Ella también aguarda, en la «tierra sin males» a los que están en camino».[62]

Así, en «Invocación al polvo nativo» la referencia a una deidad puede ser un guiño a esta divinidad conocida por su potencia destructora. Y es de notar que en la última estrofa se produce un desliz porque el yo poético ya no se dirige a la deidad sino a un «Padre»:

> Pero después llévame, Padre mío,
> hasta los azahares de la noche
> que mi polen mortal para nacer esperan.

Esta apóstrofe puede ser una alusión a la divinidad «Nuestro Padre» de los guaraníes. En su religión, el mundo se ha creado a partir del núcleo familiar y de la unión entre Nuestra Madre y Nuestro Padre. Éste se hubiera ido de la tierra para regresar a su hogar celeste y a la tierra sin mal. Las divinidades esperan a los hombres en esta tierra prometida. En la estrofa, el yo poético pide al «Padre» que lo conduzca a una tierra del renacimiento. Lo vemos con el imperativo «llévame» y el campo léxico de la vegetación («azahares»; «polen»). Podemos pensar que el ruego consiste en acceder a la tierra sin mal en que viven las divinidades guaraníes. Pero pienso también que esta expresión, «Padre mío», puede ser una alusión a la religión católica. No me parece incoherente en la medida en que los símbolos a la cristología están presentes en varios poemas como en «Pan corporal» con la idea de transubstanciación o en «Vértigo» con la imagen de Cristo en la cruz. Además, Teresita Mauro Castellarín hace hincapié en el sincretismo presente en la cultura guaraní y en la obra de Augusto Roa Bastos: «A través de la escritura, Roa Bastos rescata gran parte de la mitología y de la poesía popular que perdura en la conciencia y memoria del pueblo. Los relatos orales, la mitología indígena y su superposición con relatos bíblicos se entretejen para reformular no la historia, sino su reinvención, con la consciencia de que «toda cultura es cruce de culturas y de que no existen mitologías puras en un continente colonizado como el nuestro».[63]

---

[62] *Ibid*., p. 174.

[63] Mauro Castellarín, Teresita, «Augusto Roa Bastos y el oficio de narrar », *Anthropos: Boletín de información y documentación*, 115, 1990, Barcelona, Anthropos, p. 36-41.

2. El paisaje de la memoria para volver al ser paraguayo

La construcción del paisaje sirve, a mi parecer, una meta precisa. Los poemas del *Naranjal Ardiente* fueron publicados en 1949 o sea dos años tras el exilio del poeta. En efecto, después de la guerra civil que ocurrió en 1947, durante la dictadura del general Higinio Morínigo, Augusto Roa Basto tiene que salir al exilio y se dirige a Buenos Aires. El conflicto descrito en los poemas y el paisaje desolado podrían entonces aludir a este período en que vivió el poeta y del que quiere dejar un testimonio. La distancia implica una relación diferente con la tierra de origen. La escritura será quizá el medio por el cual el yo poético, y el poeta a través de él, se sumen en el recuerdo y en el paisaje que dejaron. De ahí que se mantenga el vínculo íntimo y estrecho entre el hombre y su identidad paraguaya, porque gracias a la poesía recrea el territorio, plasma en él valores y reconstruye la nación. Esta meta de vuelta a la tierra perdida se declina en dos etapas y dos maneras diferentes de recordar. Primero, el lector admira al yo poético aferrándose al recuerdo de su tierra. Después la voz poética da al recuerdo la forma del testimonio para dar a conocer la tierra paraguaya.

Regresar a la tierra perdida mediante el paisaje de la memoria

Las cinco primeras estrofas de «Invocación al polvo nativo» ilustran esta voluntad de comunicar con la tierra y preservar la relación con ella:

¿De qué recodo sales y me tapas
los ojos,
de qué patio perdido entre arboledas
te desprendes y subes
opaco pensamiento
de la tierra?

No relajes mi paso, carne mía futura,
polvo de los caminos, volandera
deidad que me circundas
y husmeas.

Déjame ver la luz de los guayabos,
la sombra del boyero,
el sueño de las yuntas pertigueras,
el humo azul del yugo que en las guampas
gastadas por el cuero
cabecea.

El camino camina hacia atrás,
hacia el nunca.

No me atajes la marcha.

La escenificación de la escritura nos da a ver la creación de un diálogo en que el yo poético busca comunicar con el país que ha dejado. La pregunta inicial que estructura la primera estrofa y el tuteo propician un ambiente íntimo y de confianza, como en una conversación entre amigos. Sin embargo, los imperativos introducen una tensión propia de una relación de fuerza. La necesidad de conservar el vínculo con la tierra se plasma en el movimiento descrito («mi paso»; «la marcha»; «el camino»). Resulta muy llamativo que el yo poético siga el camino del retorno. Esta idea está puesta de realce por los dos versos de la cuarta estrofa. La repetición «hacia atrás,/ hacia el nunca» subraya la voluntad de regreso con la sensación de vanidad. Esta impresión se explica quizás porque el retorno a la tierra que desea el yo poético es imposible, en la medida en que la guerra civil destruyó el paisaje idílico con que sueña el hombre paraguayo. En la obra *La libertad viene del Norte. La revolución de Concepción 1947*, Humberto Osnahi Pereira insiste en la transformación desastrosa del paisaje a causa del conflicto: «El crimen, el dolor y la humillación cubrieron desgraciadamente la geografía patria, creando intranquilidad, zozobra e incertidumbre».[64] Por eso quizás, la voz poética presenta la tierra como «polvo nativo». El polvo remitiría metonímicamente a la materia destruida. Esa visión surge de la nada y sume al yo poético pasivo en el ambiente de devastación, como lo indica la primera estrofa. La pregunta («de qué recodo sales y me tapas/los ojos») muestra que el hombre es víctima de una especie de asalto. Al contrario, él quiere volver a la tierra idílica, como lo enseña la tercera estrofa:

Déjame ver la luz de los guayabos,
la sombra del boyero,
el sueño de las yuntas pertigueras,
el humo azul del yugo que en las guampas
gastadas por el cuero
cabecea.

El orden se opone al paisaje de destrucción que parece imponerse al yo poético. El verbo «ver» insiste en la contemplación en el recuerdo. Cabe notar que se

---

[64] Humberto Osnahi Pereira, *La libertad viene del Norte. La Revolución de Concepción 1947*, Asunción, Arandurã, 2004, 198 p.

trata de un lugar tranquilo, como lo implica la referencia al «sueño» y al color «azul» que evoca cierta paz. Este color podría expresar la nostalgia, como servía para Pablo Picasso. Así, nos sumimos en el marco del recuerdo. Es de considerar también que la voz poética nos pinta la naturaleza. Hallamos el campo semántico de los animales («boyero»; «yuntas») y de la vegetación («guayabos»). Así se dibuja una especie de paraíso terrenal al que quiere regresar el hombre. Es también un paisaje surrealista en adecuación con la visión subjetiva del recuerdo.

Testimoniar para proteger la historia del Paraguay

Un proyecto se desvela en los poemas de Augusto Roa Bastos. Frente al recuerdo de su tierra que se impone a él, el yo poético acepta cumplir con la misión de transmitir la imagen pasada del país. De ahí que se vuelva un testigo y un garante de la historia paraguaya. Esta idea se presenta, por ejemplo, en la primera estrofa del poema «De la misma carne»:

> Dejé al poniente
> la franja tutelar de la cigarra;
> un pueblo como un árbol y su ardiente
> madera
> que en mi caja de hueso y de memoria
> construye su guitarra
> doliente
> en lo más vivo de mi escoria.

La expresión «Dejé […] un pueblo» podría remitir al momento en que el yo poético, y el poeta a través de él, tuvieron que exiliarse. Así, desde la primera estrofa el lector percibiría una lucha entre un paisaje interior que representa el Paraguay que ha dejado el hombre y un paisaje exterior que quizá alude a la Argentina a la que ha huido el poeta. La tensión reside en la fuerza del paisaje interior que se expresa en detrimento del sujeto sometido a la transmisión del mensaje de su pueblo. Para explicarlo de otra forma, el yo poético es víctima de una lucha entre dos espacios: el paisaje interior vivo que se rebela contra el olvido que quiere imponerle el paisaje exterior en que evoluciona el yo poético en la vida cotidiana. La pasividad del ser lo transforma en medio de comunicación. Se nota en la precisión del recuerdo doloroso del exilio que la voz poética describe de manera muy pictórica. Pintarlo es una manera de darlo a ver y testimoniar a la vez. Indica también que el recuerdo es tan vivo que está anclado en la memoria del hombre con todos sus detalles. La dimensión pictórica se percibe desde los tres primeros versos del

poema que componen el cuadro. Se puede hablar aquí de simplificación porque a nivel tipográfico vemos aparecer verso tras verso los tres elementos esenciales que van a construir el paisaje. El primer verso «Dejé al poniente» evoca un color y el fondo del cuadro. El segundo verso «la franja tutelar de la cigarra» remite al ambiente natural y sereno, ya que el término tutelar alude a cierta protección prodigada por la cigarra y la naturaleza de forma general. Además, la expresión «franja tutelar» pone de realce la idea de frontera. Así se establecen los límites del cuadro que representa el paisaje interior. Por último, el tercer verso plantea el elemento central del cuadro que va a aparecer en el primer plano: el árbol. Cabe notar el artículo indefinido «un pueblo como un árbol» que nos invita a focalizarnos en este elemento globalizador. Así, el yo poético hizo una elección en la naturaleza decidiendo concentrarse en el árbol. Mediante la comparación se introduce la imagen de la hoguera, ya que la madera del árbol es «ardiente». Esta referencia al fuego nos da a ver un paisaje destruido por un incendio. A esta imagen se asocia la del dolor mediante el término «doliente» puesto de realce por el encabalgamiento. Otra vez, podría ser una alusión a la guerra civil que causó el dolor del pueblo paraguayo. Es de notar que el adjetivo se asocia al campo semántico de la música. De este modo, el sufrimiento está sublimado por el canto y se convierte en mensaje. Pero se transmite en detrimento del yo poético. Se personifica la madera del árbol que «construye en [la] caja de huesos [del yo poético] […] su guitarra». Los términos «caja» y «construye» aluden al léxico de la fabricación, como si el hombre fuera la materia que compone la guitarra. Cabe recalcar que el hombre está descrito como una «caja de huesos y memoria», como si fueran los últimos elementos que lo definirían ahora. La palabra «memoria» insiste en la idea de que el hombre es el garante de la historia y que se sirve de sus propios recuerdos para describir la historia de su país. Ese papel implica un precio: testimoniar le cuesta su energía vital, como lo indica el último verso. Su existencia se desmorona como la «escoria» mientras que el poema que transmite el mensaje ha de perdurar. Es una idea que defendía el propio poeta en el ensayo «Anotaciones para la ubicación y deslinde de la poesía actual»: «Un poema es, pues, lo que dura dentro de lo efímero. Es la realidad indefinible en medio de la apariencia finita; el movimiento dentro de la quietud; el borbollón inaudito de lo que aspira a perpetuarse brotando del seno mismo de lo perecedero; el hueso lumínico indestructible envuelto en un fruto cuya pulpa picotearán implacables las aves del tiempo en sus migraciones devastadoras».[65]

El recuerdo presentado en los poemas participa de la defensa de la identidad paraguaya del poeta, pero también de la identidad del país, a la que se aferra Augusto Roa Bastos.

---

[65] Augusto, «Anotaciones para la ubicación y el deslinde de la poesía actual», *Op. Cit.*, p. 13-14.

3. Un paisaje poético como soporte de la identidad nacional

Como lo vimos, el recuerdo se enraíza en el paisaje. El espacio creado se vuelve entonces el soporte de una identidad fragilizada por el exilio. Sin embargo, el paisaje de la memoria y la construcción de una cosmovisión peculiar respaldan también una identidad común a todos los paraguayos. El poeta no sólo intenta preservar su propio ser paraguayo, sino que defiende la identidad nacional. De ahí que el paisaje sirva un compromiso hacia su país. El propio poeta, al recibir el premio Cervantes, declara que:

> Desde esta persuasión veo el premio Cervantes como un doble galardón a mi obra y a la cultura de mi patria. […] La concesión del premio me confirmó la certeza de que también la literatura es capaz de ganar batallas contra la adversidad sin más armas que la letra y el espíritu, sin más poder que la imaginación y el lenguaje.[66]

Así se compromete por su patria y la defiende en su obra. Es de recordar que, tras el exilio, el autor nunca dejó de escribir acerca del Paraguay, como si quisiera reivindicar para siempre esa identidad nacional. En su poesía busca consolidar, a mi parecer, una identidad fragmentada por la guerra civil y la dictadura. Crea un nuevo mito a través de los poemas, el del pueblo lázaro, que le permite proponer su imagen del país. Esta estrategia de escritura promueve el compromiso, si pensamos que la historia paraguaya se cimentó en el revisionismo. El general Higinio Morínigo usó el revisionismo histórico para oponerse a los revolucionarios de 1947 y defender su visión de la patria. Además, como lo recuerda Luc Capdevila, en el artículo «Passé vivant et régime d'historicité au Paraguay, du temps présent dans la longue durée»: «À la différence de leurs homologues argentins et uruguayens, les dirigeants paraguayens ont élevé le « révisionnisme historique » en doctrine d'État, au lendemain de la guerre du Chaco (1932-1935). […] Les régimes suivants ont œuvré dans la même direction. La longue dictature du général Morínigo (1940-1948) consolida sur l'espace public la mémoire associant l'héroïsme des deux générations».[67]

El nacionalismo se apoya en la heroización de los caudillos del siglo XIX que sirvieron después como modelo para glorificar la generación que luchó en la guerra del Chaco y las que siguieron. Augusto Roa Bastos, fundando un mito original, se distinguiría del mito propuesto por el Estado. Defiende una identidad para-

---

[66] Roa Bastos, Augusto, «Discurso de Augusto Roa Bastos en la entrega del Premio Cervantes 1989», *Anthropos*, Boletín de información y documentación, nº 115, Barcelona, Anthropos, 1990, p. 16-20.

[67] Capdevila, Luc, *Passé vivant et régime d'historicité au Paraguay*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 264.

guaya anclada en el presente y autónoma de la doctrina histórica. De ahí que el mito del pueblo lázaro no sea anodino, ya que simboliza un renacimiento y la posibilidad de hacer las cosas de manera diferente. Este mito aparece, por ejemplo, en el poema «III». Cabe notar que en este poema, como en otros, el recuerdo personal es la materia en que se compone el recuerdo común, porque como lo subraya Rubén Bareiro Saguier, en el artículo «Estructura autoritaria en la producción literaria en Paraguay», la experiencia personal de los autores es la base del compromiso hacia su pueblo: «Al empujarles a la arena de la experiencia candente, les obliga a encarnar en su práctica textual la intensidad de lo vivido, el fuego de una lucha que ya no es sólo producto de la mediación imaginaria. Palabra y experiencia vital contribuyen a dar a la obra una dimensión renovada, para lo cual es preciso apelar a elaboraciones técnicas, a recursos expresivos inéditos. El compromiso del escritor se vuelve así compromiso con su «arte», tanto más intenso que pasa por la fragua de la vida cotidiana, en situaciones extremas, desgarradas y dolorosas».[68]

Es lo que percibimos en la poesía de Augusto Roa Bastos. En el poema «III», la voz poética funda un recuerdo común basado en el mito del pueblo lázaro. El mito forma parte de las creencias de un pueblo y de su cultura. Así, el poeta compone una historia en que se reconocen los ciudadanos. Las primeras estrofas se focalizaban en la naturaleza. La guerra venía a interrumpir la serenidad del lugar. A partir de la quinta estrofa, se construye otro paisaje. La sustitución de un paisaje por otro es posible gracias a la guerra que no significa destrucción sino resurrección. De forma general, cabe notar las numerosas repeticiones en el poema y la presencia de endecasílabos y alejandrinos que proporcionan una melodía. El canto introduce una dimensión ritual al relato mítico en la medida en que implica el cuerpo en la narración. Georges Gusdorf, en el artículo «Mythe et métaphysique» subraya la relación estrecha entre mito y rito: «Le rite est un phénomène de premier plan qui s'inscrit sur l'arrière-plan du mythe. Le rite vise le mythe ; on pourrait même dire qu'il a la puissance de le susciter, ou tout au moins de le réaffirmer. Le rite est une manière de raconter cette histoire, qui n'est pas une histoire, avec le corps et les mains, de s'incorporer en elle et ensemble de la réincarner sur la terre des hommes».[69]

La quinta estrofa parece ser el inicio del rito:

---

[68] Bareiro Saguier, Rubén, « Estructura autoritaria y producción literaria en Paraguay », *Caravelle, Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n° 1, Toulouse, Presses Universitaires Le Mirail, 1984, p. 93-106.

[69] Gusdorf, Georges, *Mythe et métaphysique*, Paris, Flammarion, 1953, p. 16-17.

Más fuerte que el penacho de humo,
más alta que el recuerdo y las palabras,
la fogata natal centellea a lo lejos
y en la noche sagrada dibuja
su reino melodioso.

La presencia de la «fogata» puede aludir al rito. A veces, los ritos ocurren alrededor de una lumbre que sirve de intermediario entre el mundo divino y el mundo de los hombres. Justamente, el «penacho de humo» parece animalizar el fuego dándole una forma. De este modo, la fogata adquiere una dimensión mágica. La estrofa plantea también una atmósfera mítica con la expresión «noche sagrada» que introduce la presencia de lo divino. Lo vemos también con el verbo «dibujar» que personifica la fogata y la palabra «reino» que la sitúa como soberano. Esta imagen es decisiva porque es la última de la estrofa y se ve puesta de relieve por el encabalgamiento. Representa el resultado del rito: ya se ha establecido un nuevo paisaje. El adjetivo «melodioso» da un aspecto encantador al espacio ya que se parece al canto de la sirena que atrae a los hombres. La estrofa siguiente se caracteriza por un aumento de la intensidad del rito y la aparición de un nuevo universo:

Un hálito ancestral anda y recoge labios,
anda y recoge pulsos hundidos en la arena,
cose entre las cortezas meteoros caídos
y sobre el terciopelo de la noche
junta estas joyas,
estos eslabones sagrados
que arman la cegadora certeza del triunfo.

La impresión de crecimiento y de propagación de la luz aparece en la repetición de la expresión «anda y recoge». No sólo son verbos de acciones, sino que «andar» remite al movimiento. Así, se trata de una verdadera conquista del paisaje. Las metonimias «labios» y «pulsos» aluden a los seres humanos. Los «labios» remiten también a la palabra, como si se tratara de formar una misma voz y opinión. En cuanto a «los pulsos hundidos en la arena», nos dan a ver a los muertos enterrados bajo tierra que resucitan. Los plurales tanto en «labios» como en «pulsos» nos invitan a pensar en un ejército y el verbo «recoge» señalaría la formación del grupo militar. Esta idea puede confirmarse si pensamos en el término «triunfo» que evoca la victoria. Cabe observar el campo semántico de la costura («cose»; «terciopelo»; «arman») y el término «joyas» que recalcan la fabricación. El «terciopelo de la noche» puede representar metafóricamente el cielo y las «joyas» las estrellas. Así, la voz poética insiste en el artificio de la cre-

ación de un nuevo universo. La aparición de la cosmovisión resulta de lo divino, como lo vemos con el adjetivo «sagrados» en la expresión «eslabones sagrados». Tenemos la primera etapa en la construcción del universo: la del cielo y de las estrellas. En la estrofa siguiente, se prosigue esta formación:

> La Cruz del Sur está en su sitio,
> sube y decora el cielo
> desde su empuñadura de miradas y manos;
> la sangre combatiente está en su sitio,
> el tiempo está en su sitio
> y el espacio que falta a nuestros hombros
> se llena ya de nuevas frentes
> y claridades.

La repetición de la fórmula «está en su sitio» machaca la idea de que todas las condiciones están reunidas para realizar el mito. El cielo parece completarse con la formación de la constelación de la «Cruz del sur». Cabe notar su elevación mediante la expresión «sube y decora el cielo». La cruz es un símbolo divino que se parece aquí a un patrocinio. La antítesis «empuñadura de miradas y manos» presenta a los hombres como el soporte de lo divino. Mediante la forma de la cruz, se cumple la unión entre lo celeste y lo terrenal. Además, el término «empuñadura» compara la cruz con una espada. Esta arma tiene una forma de flecha que puede indicar aquí el camino hacia lo espiritual. Es también un eco al tema de la guerra presente en el poema. A continuación, la expresión «la sangre combatiente» con el artículo definido «la» logra reunir al pueblo entero en una misma imagen. El adjetivo «combatiente» caracteriza esta sangre y, así, subraya su valor. Es de observar la alusión al «tiempo» y al «espacio» que forman el marco en que va a desarrollarse la historia. Son nociones imprecisas como en el mito. La sustitución de un espacio por otro es patente en la expresión «el espacio que falta a nuestros hombros». Este paisaje puede ser el espacio aún no creado o él que los hombres han dejado. Pero la oposición entre «falta» y «llena» evidencia la aparición de un nuevo territorio. Parece corresponder también con la segunda etapa de la creación, la de los hombres encarnados aquí por las «nuevas frentes». El término «claridades» representa la última imagen de la estrofa. Es decisiva porque la luz representa la esperanza. Así, la estrofa acaba con un tono optimista. La estrofa siguiente acaba la transformación, uniendo las tres dimensiones del universo: la tierra, los hombres y la patria:

> Porque la patria vive
> como una gigantesca mano color de tierra;
> porque la tierra vive

como una gigantesca llama color de sangre;
porque la sangre vive
como una gigantesca llama color de aurora.

La estrofa tiene una estructura tripartita que puede remitir a etapas. La cifra tres, mágica, realiza la cosmovisión. La repetición del verbo «vive» permite dar existencia por medio de las palabras. La repetición del adjetivo «gigantesca» insiste en la magnificencia de la llama. En realidad, es toda una estructura que se repite, se machaca y se enriquece hasta realizar el encanto. La repetición permite al enunciado ganar potencia y eficacia, como si se tradujera por acciones concretas. Ahora, ya no se trata de una mera «fogata» es una «gigantesca llama». Ha llegado a su culminación. La estructura introduce un desliz de patria a tierra y sangre. Las tres palabras se encadenan, se engendran y se unen. El símbolo de la «mano color de tierra» simboliza la unión entre el paisaje y los hombres. Recalca también el poder de esta comunidad que actúa con un mismo cuerpo. El término «aurora» que se asocia con el amanecer anuncia el principio de un nuevo mundo. La voz poética hace patente esta idea en la estrofa siguiente dando vida al pueblo lázaro:

Y en esta luz un pueblo lázaro
se levanta y camina.

La conjunción «y» así como el adjetivo demostrativo «esta» remiten a lo que precede: la formación del universo es la base necesaria para el nacimiento del pueblo lázaro. La expresión «se levanta y camina» es un eco a la biblia. Jesucristo, tras haber resucitado a Lázaro, le dice «levántate y anda». Mediante la transformación de Lázaro en adjetivo, se evoca el renacimiento del pueblo que puede sobrevivir a la guerra y a la muerte. El campo semántico de la guerra, que vimos a lo largo del poema, ilustra la victoria del pueblo sobre la muerte.

Así, en torno al mito se pueden reunir los paraguayos. La fuerza del mito es que se relaciona con el compromiso y la acción. Michel Guérin señala que el mito participa de la cohesión de la nación: «Le mythe ne serait, stricto sensu, qu'une fable s'il ne doublait son récit (paradigmatique) d'une exhortation, au moins implicite, à faire-comme, à re-faire et à faire-ensemble. Croire au mythe ne signifie donc pas tenir pour vraies des représentations, mais s'inscrire pragmatiquement dans le moule qu'il propose. Croire au mythe, c'est le répéter».[70]

El poeta insuflaría fuerza y orgullo a su pueblo. El mito original que ha creado sería una reivindicación.

---

[70] Guérin, Michel, «Qu'est-ce qu'un mythe ?», *op. cit.*, p. 6-7.

CONCLUSIÓN

En definitiva, Augusto Roa Bastos crea en su poesía un paisaje total, o sea, geográfico, artístico y mental. De esta manera, plantea la cosmovisión paraguaya pintando un paisaje a la vez natural, humano y divino. Así, podemos decir que es un poeta paraguayo porque retrata ese país al que se siente pertenecer. Sin embargo, la vuelta al ser paraguayo se realiza también mediante la construcción de un paisaje de la memoria. Tras el destierro, el yo poético, y el poeta a través de él, pueden mantener la identidad paraguaya anclando el recuerdo en el paisaje poético. Pero, de este proceso de rememoración personal pasamos a la creación de un recuerdo común en que la voz poética nos da a ver una imagen original del Paraguay. Se defiende así una identidad nacional, pasando de lo singular a lo universal.

BIBLIOGRAFÍA

Corpus

ROA BASTOS, Augusto et FERNÁNDEZ, Miguel Ángel, *Poesías reunidas*, Asunción, El Lector, 2003.

⇨ ***El naranjal ardiente***

<u>*Réquiem de fuego:*</u>

– «De la misma carne»
– «Soldado de la revolución»
– «Entre esos paredones»
– «Invocación al polvo nativo»

<u>*Nocturno Paraguayo*</u>

– «II»
– «III»

<u>*Sonetos del destierro*</u>

–«Pan corporal»

Escritos del autor

ROA BASTOS, Augusto, «Anotaciones para la ubicación y deslinde de la poesía actual», *Revista del Ateneo Paraguayo,* n° 14, 1946.

ROA BASTOS, Augusto, «Crónica paraguaya», *Anthropos: Boletín de información y documentación*, n° 25, 1991.

ROA BASTOS, Augusto, «Del buen uso de los mitos», *Anthropos: Boletín de información y documentación*, n° 25, 1991.

ROA BASTOS, Augusto, «Discurso de Augusto Roa Bastos en la entrega del Premio Cervantes 1989», *Anthropos, Boletín de información y documentación*, nº 115, Barcelona, Antrhopos, 1990, p. 16-20.

ROA BASTOS, Augusto, «Fragmentos de una autobiografía relatada», *Anthropos: Boletín de información y documentación*, n° 25, 1991.

ROA BASTOS, Augusto, «La música y el carácter nacional paraguayo», *Anthropos: Boletín de información y documentación*, n° 25, 1991.

ROA BASTOS, Augusto, «La narrativa paraguaya en el contexto de la narrativa hispanoamericana actual», *Anthropos: Boletín de información y documentación*, n° 25, 1991.

ROA BASTOS, Augusto, «Sobre el sentido ascético de la poesía nueva», *Poesías reunidas*.

ROA BASTOS, Augusto, «Todo Roa Bastos. Entrevista con Tomás Eloy Martínez», *Anthropos: Boletín de información y documentación*, n° 25, 1991, p. 5-11.

Escritos acerca del autor

ANDREU, Jean, «El hombre y el agua en la obra de Augusto Roa Bastos», *Revista Iberoamericana*, vol. 46 / 110, 1980.

ARETA MARIGÓ, Gema, «El conocimiento de lo incierto», *Anthropos: Boletín de información y documentación*, n° 115, 1990.

BALTODANO ROMÁN, Gabriel, «La literatura y el cine: una historia de relaciones», *Letras*, vol. 2 / 46, 2009.

BAREIRO SAGUIER, Rubén, «Prólogo a Roa Bastos», in *Antología personal*, México, Nueva Imagen, 1980.

CASTELLANI, Riccardo, «Surrealismo en el Paraguay», *Kipus: revista andina de letras*, 2012.

FERNANDES, Carla, *Augusto Roa Bastos: écriture et oralité*, Paris Montréal Budapest, L'Harmattan, 2001.

MAURO CASTELLARÍN, Teresita, «Augusto Roa Bastos y el oficio de narrar», *Anthropos: Boletín de información y documentación*, n° 115, 1990.

MIRALLES MELIÁ, Francisca, «Sociolingüística como socioestructura en Roa Bastos (La difícil elcción de una lengua)», *Anthropos: Boletín de información y documentación*, n° 25, 1991.

MORENO TURNER, Fernando, «Poder de la música, música del poder (variaciones sobre un tema de "*Yo el Supremo*")», *Premio de literatura castellana Miguel de Cervantes. Anthropos*, n° 1989, 1990.

POSPÌŠILOVÁ, Štěpánka, «El Paraguay mítico en la obra de Augusto Roa Bastos», *Sbornìk přìspěvkŭ z SVK katedry romanistiky FFOU*, 2016.
CABALLERO WANGÜEMERT, María, «"Hijo de Hombre", de la tradición oral al mito», *Anthropos: Boletín de información y documentación*, n° 25,1991.

Obras generales

- **Artículos**

DÍAZ BUCERO, Jesús, «Poesía y pintura. La verdad en las relaciones entre artes», *Escritura e imagen*, n° 10, 2014.
DESSONS, Gérard, « Lire la peinture », *Littérature*, vol. 115 / 3, 1999.
FOUCAULT, Michel, « Le langage de l'espace », *Critique*, n° 203, 1964.
GÁMIR ORUETA, Agustín et VALDÉS, Carlos Manuel, «Cine y Geografía: espacio geográfico, paisaje y territorio en las producciones cinematográficas», *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, n° 45, 2007.
GUÉRIN, Michel, « Qu'est-ce qu'un mythe ? », *La pensée de midi*, n° 3, 2007.
HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio, «Los paisajes literarios», *Castilla: Estudios de literatura*, n° 27, 2002;
IZZO, Charlotte, « Du triptyque, ou d'une forme entre tradition et modernité. Réflexion autour de la notion de « renaissance » du triptyque dans la peinture européenne (1879-1911) » dans Marie Gispert, Catherine Méneux, Emmanuel Pernoud et Pierre Wat », *Actes de la Journée d'études Actualité de la recherche en XIXe siècle, Master 1*, 2015.
MARCO MALLENT, Marta, «La voluntad de la mirada. Reflexiones en torno al paisaje», *Dedica. Revista de Educação e Humanidades*, n° 2, 2012.
PIMENTEL, Luz Aurora, «Ecfrasis y lecturas iconotextuales», *Poligrafias*, n°4, 2003.
VILLAR, Diego et COMBÈS, Isabelle, «La Tierra Sin Mal. Leyenda de la creación y destrucción de un mito/The Land without Evil. Legend of the creation and destruction of a myth », *Tellus*, vol. 13 / 24, 2013.
VIRMAUX, Alain, « La tentation du cinéma chez les poètes au temps du surréalisme, d'Artaud à Supervielle », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 20 / 1, 1968.

- **Libros**

BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 1967.

CALUWÉ Jean-Michel (éd), *Poésie et description*, Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 1999
CHAMORRO, Graciela, *Teología guaraní*, Quito, Abya Yala, 2004.
CLASTRES, Pierre, *Le Grand parler : mythes et chants sacrés des Indiens Guarani*, Paris, Seuil, 1974.
GUSDORF, Georges, *Mythe et métaphysique*, Paris, Flammarion, 1953.
LÉVI-STRAUSS, Claude et ARRUABARRENA, Héctor, *Mito y significado*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.
OSNAHI PEREIRA, Humberto, *La libertad viene del Norte. La Revolución de Concepción 1947*, Asunción, Arandurã, 2004, p. 198.
PAULHAN, Frédéric, *L'esthétique du paysage*, Paris, Falcan, 1931.
PIÑERA TARQUE, Ismael, *Mundos narrativos: relato literario y relato fílmico*, Universidad de Oviedo, Reichenberger, 2009.
ROGER, Alain, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997.

Resumen

En el presente artículo, buscamos entender cómo Augusto Roa Bastos, mediante la creación de una cosmovisión que se apoya en un paisaje total, intenta preservar la identidad paraguaya. Se considera el paisaje en sus dimensiones geográfica, artística y mental para poner de manifiesto cómo la identidad se enraíza en la tierra paraguaya en tanto lugar de origen y soporte de la visión creativa y subjetiva. De ahí que el paisaje poético pueda revelar más bien al sujeto creador y observador que al objeto creado, o sea la naturaleza paraguaya. En el caso de Augusto Roa Bastos, que siempre dio a conocer el Paraguay en su obra y que tuvo que padecer el exilio, emitimos la hipótesis que en tal proceso poético se representa la identidad paraguaya tanto a nivel personal como a nivel nacional.

Palabras claves: poesía, paisaje, compromiso, identidad, Paraguay, tierra, cosmovisión, memoria

Summary

In this article, we try to understand how Agusto Roa Bastos, by creating a cosmovision based on a total landscape, try to preserve the Paraguayan identity. We consider landscape in its geographical, artistical and mental dimensions to highlight how identity takes its roots in the Paraguayan ground as space of origin and support of the creative and subjective vision. Therefore, the poetic landscape can reveal more the creative and observative subject than the object created, that is

the Paraguayan nature. In the case of Augusto Roa Bastos, who always represents Paraguay in his work and who had to run away from the country, we put forward the hypothesis that the Paraguayan identity in it national and individual level appears in his poetic process.

Key words: poesy, landscape, commitment, identity, Paraguay, land, cosmovision, memory.

Rescatando textos poéticos y periodísticos[71] de Augusto Roa Bastos

Carla Fernandes
Universidad Bordeaux Montaigne
AMERIBER EA 3656

In memoriam Jacques Gilard

Pese a que, o precisamente porque, hoy día en el rastreo de la producción periodística de Augusto Roa Bastos, el investigador se encuentra con números de periódicos ausentes, otros en demasiado mal estado y también parece, con páginas arrancadas y artículos recortados, me interesa volver al origen de todos estos textos: la prensa paraguaya de los años 1933 hasta 1947 porque, durante ese periodo de catorce años, cuando Roa Bastos tiene entre dieciséis y treinta años, en las páginas de algunos de los periódicos nacionales se encuentran los primeros textos del autor y la confirmación de lo que cuenta en varias biografías: empezó a escribir a una edad muy temprana y varios de sus textos o manuscritos se traspapelaron y se olvidaron. Los casi cien textos del joven poeta y joven periodista conforman, con los escritos después de 1996, la vertiente paraguaya de su obra. Hermanan simbólicamente el principio y el fin de una vida y dificultan el acceso a esa parte de su obra que carece de difusión internacional.

La historia política paraguaya de los años 1940, sigue lastrada por la derrota contra la Triple Alianza (1865-1870) tanto como por las consecuencias de la reciente Guerra del Chaco (1932-35). La victoria contra Bolivia no hace olvidar que el país sale del conflicto con múltiples problemas políticos, sociales y económicos. El malestar y el descontento general encuentran una vía de expresión en la Revolución de 1936 y desembocan en la llegada de los militares al poder y la imposición de un estado autoritario y militar que va a cobrar cada vez más vigor, hasta culminar en la llegada al poder del general Alfredo Stroessner en 1954. La crisis política se agu-

[71] Parte inicial de un trabajo de recopilación y análisis de los textos periodísticos de Augusto Roa Bastos.

diza en 1939: el general Félix Estigarribia, héroe de la Guerra del Chaco, llega al poder el 15 de agosto de 1939. Muere en un misterioso accidente de avión en setiembre de 1940. Los militares nombran presidente al general Higinio Morínigo, hasta entonces ministro de Defensa. Morínigo instaura, a partir de 1940, un régimen autoritario similar a los sistemas fascistas europeos de la misma época al que da el nombre de *Revolución nacionalista paraguaya*: de hecho, una dictadura que no admite oposición y censura la prensa (o la utiliza a favor suyo). Según Víctor Jacinto Flecha y Carlos Martini, la «Dependencia de Prensa y Propaganda» también estaba encargada de «exaltar las virtudes de la 'Revolución nacionalista'». En 1947 estalla una guerra civil y se aleja la esperanza democrática:

> Los resultados de la Segunda Guerra Mundial en el plano internacional fortalecieron los sectores democráticos en el plano nacional. Aun cuando se dio el empate entre las distintas tendencias dentro del Ejército, la nueva situación internacional forzó a la dictadura de Morínigo a retirar el núcleo militar de extrema derecha. El desplazamiento de este núcleo de poder armado pro nazi derivó en una apertura política: la Constitución de un Gobierno de coalición entre febreristas, colorados y militares […]. Dentro de esta amplia gama de intereses políticos, todos reclamaban el llamado a elecciones generales, para habilitar una Asamblea Nacional Constituyente que elaborase una nueva Constitución de «carácter auténticamente democrático».[72]

A raíz del golpe de Estado del 13 de enero de 1947, Morínigo, con el apoyo del Partido colorado, se mantiene en el poder. Augusto Roa Bastos empieza un largo exilio en Argentina y Francia que termina medio siglo después, en 1996. En este marco histórico de la década del 40, caracterizado por la dictadura de Morínigo en Paraguay y, más ampliamente, por la Segunda Guerra Mundial, se sitúa el ingreso de Roa Bastos al gremio periodístico.

1. La obra inaugural de Roa es poética y la prensa constituye su primer soporte editorial

En la página de «Sociales» del periódico *El Orden*[73] aparece el 24 de marzo de 1933 (p. 4) un poema titulado «'El héroe'. Al Tte Sindulfo Casco», un soneto

---

[72] Víctor Jacinto Flecha, Carlos Martini, *Historia de la transición. Pasado y futuro de la democracia*, Asunción, *Última hora*, 1995, p. 11.

[73] *El Orden* fue creado en 1925, pertenece a Cardús Huerta quien lo vende a Policarpo Artaza en 1935. En ese momento *El Orden* cambia su nombre por *El País*. Cf. Suplemento dominical de *Noticias*, Asunción, 2 de abril de 2000.

de versos endecasílabos, firmado Augusto Roa B. Augusto Roa Bastos tiene 16 años y el homenaje del poema (de tono enfático más que épico) está sin duda dedicado a un combatiente de la Guerra del Chaco empezada en 1932.

EL HÉROE
Al Tte Sindulfo Casco

En fogoso corcel de pecho abierto
Ligero como el rayo se abalanza,
En medio del furor a que se lanza
La singular batalla en el desierto.

Parte como el viento, corta y acribilla,
Hiere y mata y avanza con denuedo,
Con valor inaudito en el enredo,
Enristrada la lanza que se astilla…

A lo lejos: la columna desbandada…
La cortina de polvo que a la huida
Dejó tras sí, por cubrirse avergonzada.

En el aire: el fragor que se disgrega
En retumbos la nota desunida.
Y abajo: el héroe que a la Gloria llega!

AUGUSTO ROA B.
Asunción, Marzo 22 de 1933.

Sábado 17 de setiembre de 1938 (p. 13) *El País* de Asunción publica un poema firmado por Augusto Antonio Roa Bastos cuyo título es «Epístola». (Réplica al poeta Hugo Rodríguez Alcalá). En 1957, «Problemas de nuestra novelística I» publicado en la revista *Alcor* (Asunción, marzo de 1957, p. 6 y 8) es otra réplica de Roa a Rodríguez Alcalá quién le reprochó el uso de una jeringonza que no es ni castellano ni guaraní en los cuentos del volumen *El trueno entre las hojas* publicado en Buenos Aires en 1953. La réplica de 1938 deja suponer que en las páginas del periódico se está desarrollando una polémica personal y literaria entre los dos jóvenes poetas que frecuentan el mismo círculo literario. Augusto Roa Bastos reivindica su apego a los clásicos del Siglo de Oro español y sin duda, una práctica singular de la escritura poética, contra las vanguardias y su necesidad de ser de avanzada.

EPÍSTOLA
(Réplica al poeta
HUGO RODRÍGUEZ ALCALÁ)

Muy presto quieres que mi joven lira
que aún no aprendió a vibrar con son seguro,
que apenas imitando a otros suspira,
rompa y me interne en el camino oscuro
en pos del luminar de un nuevo día
que alumbra ya para otros el futuro.
La inexperiencia y débil medianía
buscando apoyo sin cesar camina
hasta que libre puede andar su guía.
Al párvulo inocente la encamina
con paciente bondad el noble anciano,
ensáyase a volar la golondrina
y no cruza serena el aire vano
sino después de vuelos repetidos
bajo el ardiente cielo del verano.
Del Arte los caminos son vencidos
por aquel que se afana paso a paso
y le consagra todos sus sentidos.
¿La gloria viene a coronar acaso
al triunfo primero que se obtiene
y que luego será tal vez fracaso?
La mágica cisterna de Hypocrene
mil años ha que calma refrescante
la sed de aquel que a sus orillas viene.
Tampoco está menguado el rutilante
inigualable influjo del pasado
SIGLO DE ORO que brilló triunfante.
No tengo a poco de él pedir prestada
la noble inspiración para mi canto,
y dar al pensamiento renovado
el ropaje de luz, de ingenio tanto,
que usaron Garcilaso, Lope, Ercilla,
en sus poemas de castizo encanto.
Lozana y fresca está la maravilla
del armonioso idioma de Pelayo
que se forjó en el yunque de Castilla.
El escribir en él un paraguayo
después de siglos, no será desdoro
para su humilde y vacilante ensayo.

Que el opaco sonido en el sonoro
crisol se templará para más tarde
vibrar con voz de una campana de oro.
Permítame, poeta, que yo guarde
intacta sin romper mi lira amada;
que quebrar el acero es ser cobarde,
ya que bien dices que es luciente espada
la lira con que cantan los poetas
el triunfante llegar de otra alborada.
Están en la vanguardia las inquietas
banderas hechas de purpúreo raso
llevadas por magníficos estetas.
Yo en tanto quiero retrasar mi paso
que no tengo premuras y más precio
probar mi lira al son de Garcilaso,
que en «neo-sensible» estilo imitar necio
las jeringonzas de las artes nuevas:
el «cubismo», la «jazz» de estruendo recio.
A que ellas abdique no me muevas
con versos por tu ingenio concertado,
que a errada parte tus afanes llevas:
Mi plectro no nació para criado,
y sin fuerzas tampoco para tanto,
puede ya libre en modo nunca usado
rebelde alzar el son de un nuevo cantar.

AUGUSTO ANTONIO ROA BASTOS
Sábado, 17 de Setiembre de 1938

Estos dos poemas firmados Augusto Roa B. y Augusto Antonio Roa Bastos confirman su precoz labor poética y su difusión en la prensa asunceña. Antes de su primer poemario *El ruiseñor de la aurora* publicado en una primera versión en 1942 y saludado con una breve nota en el periódico *El País*: (G. C. «En torno a un libro de poesías de A. Roa Bastos», *El País*, Asunción, marzo de 1942) Roa había publicado otros dos poemas en 1942, no recopilados en el volumen. Entre 1943 y 1947 publicará más poemas, varios de ellos todavía inéditos y no incluidos en ediciones posteriores de *El ruiseñor de la aurora* (con textos de 1942 y 1946) y de su segundo poemario *El naranjal ardiente* compuesto de textos escritos entre 1947 y 1949. No existen fronteras entre la poesía y los textos de prensa en momentos personales y colectivos claves como la Segunda Guerra Mundial. Una misma labor paralela se plasma en la poesía inicial y en el periodismo.

2. Textos periodísticos

Cabe decir que su labor periodística consta de unos 50 textos de los cuales pudimos rescatar 47. Su actividad periodística se lleva a cabo sobre todo en el diario *El País*. Reportero en 1942, en 1945 es redactor en jefe como lo indican los dos textos siguientes que anuncian su viaje a Inglaterra. Durante el viaje, en un carguero inglés que sale del puerto de Buenos Aires, y luego desde Londres, destruida por la guerra mundial recién terminada, Roa envía crónicas a *El País* que van a ser publicadas con el título: «La Inglaterra que yo vi»[74].

Una nota no firmada titulada «Augusto Roa Bastos parte mañana con destino a Inglaterra», *El País*, Asunción, 25 de junio de 1945, p. 2 dice:

> Favorecido con una beca que le otorga el Consejo Británico, mañana se embarca por vía aérea para la Gran Bretaña nuestro compañero de labor, don Augusto Roa Bastos.
>
> Con mucha justicia él es premiado con dicha beca, pues desde el periodismo, la radio y las tribunas combatió por la Democracia, valientemente y con toda honradez, brindando a la opinión pública nacional, toda la fuerza y firmeza de sus convicciones de hombre libre proyectando el destacado vigor de su vasta cultura humanista.
>
> Batalló incansable hasta en los momentos más difíciles – por el triunfo de los nobles ideales que informan la Carta del Atlántico, de cuyo acervo político y ético saldrá una humanidad mejor. Él estuvo confundido con estas altivas esperanzas de los pueblos.
>
> Es en mérito a su gran contribución cultural –desde nuestra patria– que el Consejo Británico lo reconoce con tan destacada distinción. Roa Bastos, hablando con toda franqueza, desde nuestro medio –es uno de los más abnegados defensores de la causa aliada, que es favorecido en estos tiempos por una beca de esta categoría.– Por eso aplaudimos tan auspiciosa y justiciera medida.
>
> Lleva él al pueblo de la Gran Bretaña –amalgamado con su grandeza de espíritu y su ejemplar sencillez–, el abrazo cálido y romancesco del sector avanzado de la intelectualidad paraguaya.
>
> Con su partida para lejanas tierras, «Roíta» deja en nuestra hoja un vacío difícil de llenar. Desde las funciones de Jefe de Redacción de «EL PAÍS», atendió los reclamos más sentidos de la población laboriosa, de las instituciones culturales y artísticas, de la parte intelectual de la nación, que le cuenta en su seno como un nuevo y brillante cultor de las letras nacionales y extranjeras. –Puso en nuestra hoja todo el calor de sus jóvenes años y su clara inteligencia. –Escribió al influjo de los conceptos renovadores esparcidos por el mundo desde que los pueblos se levantaron vigorosos contra el fascismo –sus esfuerzos tendieron a hacer de «*EL PAÍS*» una honesta tribuna –como lo ha sido siempre– honrada y bien intencionada y presta a servir elevados intereses de la Patria.

---

[74] Una parte de ese material fue recogido y publicado: *La Inglaterra que yo vi. Augusto Roa Bastos*, Asunción, Fundación Augusto Roa Bastos, editorial Servilibro, 2017, sin indicación de páginas.

Nosotros –sus camaradas de tareas diarias–, con toda sinceridad, sentimos su alejamiento temporal. –Hay un dejo de tristeza en nuestros espíritus. Pero nos alegramos muchísimo al saber que «Roíta», va a Inglaterra para nutrir más dotes, y lo felicitamos muy calurosamente, y le deseamos que, sus nobles afanes culturales obtengan fecundos triunfos.

Una segunda nota más corta, se publica el 26 de junio de 1945 en *El País* (p. 2) con el título «Partió hoy Augusto Roa Bastos».

Por vía aérea partió esta mañana con destino a Buenos Aires para proseguir luego viaje a Inglaterra nuestro compañero de redacción Augusto Roa Bastos, quien visitará aquella nación especialmente invitado por el Consejo Británico para la América del Sud.

Antes de su partida Roa Bastos fue objeto de varias demostraciones, que constituyeron expresivas pruebas de la simpatía que goza en los círculos literarios y artísticos.

Uno de los actos realizados en su honor y que alcanzó destacados contornos, tuvo lugar el domingo en el Centro Anglo Paraguayo donde se reunieron conocidos miembros de la colectividad británica, intelectuales, artistas y periodistas.

Por nuestra parte, los compañeros de Roa en *EL PAÍS* nos reunimos con él ayer, en esta casa, en una gran fiesta de camaradería.

En dicha oportunidad, hizo uso de la palabra D. Feliciano Mosqueda, quien formuló votos por el feliz viaje de Roa al Reino Unido.

Estos dos textos constituyen hoy día un valioso testimonio del recorrido periodístico de Roa Bastos, del lugar que es el suyo no sólo en la prensa nacional sino también en el espacio cultural y artístico asunceño y de la posición política y ética en que lo sitúan sus compañeros de trabajo, además del aprecio y de la amistad expresada por «Roíta». Resumiendo, Augusto Roa Bastos entre 1942 y 1947, escribe reportajes, cartas, crónicas pero sobre todo textos de temática cultural, publicados en las páginas dedicadas a Artes y Espectáculos, que tienen que ver con la literatura, la música y el teatro. Dentro del conjunto, se pueden destacar en 1944 «Acotaciones sobre nuestra novelística» (8 de enero de 1944), «El problema de la crítica teatral en nuestro medio» (7 de agosto de 1944) y las cuatro entregas de «La música y el carácter nacional paraguayo» publicadas del 7 al 10 de enero de 1947.

En «Acotaciones sobre nuestra novelística» (8 de enero de 1944) se encuentra la casi totalidad de las características que Roa atribuye a la literatura paraguaya a lo largo de su vida. Afirma Roa Bastos, a raíz de un Congreso de novelas organizado por el Ateneo Paraguayo: «no tenemos aún novelística». El texto consiste en un recuento de los problemas para que llegue a formarse una literatura nacional. Son tres según él los factores responsables de tal ausencia: 1.«Nuestro devenir cultural atrasado en el espacio y el tiempo por tremendos infortunios históricos» 2. «el bilingüismo». Explica Roa que el guaraní se le presenta naturalmente al novelista pero que limita la difusión de los textos fuera de las fronteras naciona-

les. Escribir novelas en Paraguay y utilizar el español supone, dice Roa, «una doble tarea simultánea de creación y traducción». 3. (La tercera causa que dificulta el desarrollo de la novelística paraguaya) es «la predisposición despectiva contra el género novelesco» que vendría de la lectura de las malas novelas extranjeras. Se trata, subraya ya para terminar, «de afirmar la existencia de una necesidad esencialmente nuestra.»

En «El problema de la crítica teatral en nuestro medio» (7 de agosto de 1944) insiste Roa Bastos en que «aún no tenemos teatro, lo estamos teniendo.»; «existe sí un público»; reconoce que el teatro en guaraní está más avanzado que el teatro en español. Le reprocha a la crítica engañar al público al no admitir y declarar que «En este Teatro de Municipal de Asunción no se representan obras nacionales por su mala calidad. En sustitución se ofrece cine extranjero de la mejor calidad.»

Las cuatro entregas de «La música y el carácter nacional paraguayo», publicadas del 7 al 10 de enero de 1947, recopiladas por Paco Tovar en una antología publicada en Barcelona en 1991[75] son el resumen de una conferencia dictada por Roa Bastos en la Asociación de Músicos del Paraguay. Una nota final del autor explica que tuvo que recortar nombres y ejemplos. Roa considera que el arte más genuinamente paraguayo es la música y no la literatura: «La música está estrechamente vinculada al carácter nacional paraguayo por múltiples factores históricos. […] La música es como la piel de nuestra vida nacional.» Es autor de varias letras de canciones publicadas con un CD en este año del Centenario[76].

No se trata sólo de un incipiente interés por la literatura y la novelística, en particular, sino ya de una sólida reflexión sobre lo que es la literatura paraguaya y ser un escritor en un país bilingüe. Retoma varias de las ideas que había empezado a desarrollar, tres años antes, en «Acotaciones sobre nuestra novelística» y estos textos iniciales siempre serán el fundamento más sólido de su reflexión y

---

[75] «La música y el carácter nacional paraguayo», (Continuará), *El País*, Asunción, martes 7 de enero de 1947, p. 3, 11. *Anthropos. Antología narrativa y poética.* Presentación y selección de textos de Paco Tovar, Suplementos, Barcelona, n° 25, 1991, p. 72-78. «La música y el carácter nacional paraguayo». Continuación, (Continuará), *El País*, Asunción, miércoles 8 de enero de 1947, p. 3, p. 9. *Anthropos. Antología narrativa y poética, op.cit*., «La música y el carácter nacional paraguayo», Continuación, (Continuará), *El País*, Asunción, jueves 9 de enero de 1947, p. 3, p. 8. *Anthropos. Antología narrativa y poética op. cit., «*La música y el carácter nacional paraguayo», (Conclusión), *El País*, Asunción, viernes 10 de enero de 1947, p. 3, p. 8. *Anthropos. Antología narrativa y poética, op. cit.*

[76] *Augusto Roa Bastos y la música, Homenaje, Centenario Augusto Roa Bastos 1917-2017*, Asunción, Servilibro, Fundación Agustín Barboza, 2017, 20 p. y un CD. Con una introducción de Mario Rubén Álvarez «El Roa Bastos de la música», p. 3-4. Mario Rubén Álvarez también presentó una ponencia titulada «El guaraní en las letras de canciones de Augusto Roa Bastos», en el Congreso Internacional *Augusto Roa Bastos, entre la historia y la literatura de América Latina y el Caribe* que se celebró entre el 6 y el 8 de junio de 2017 en el marco de la Feria Internacional del Libro de Asunción.

práctica novelística[77]. En el posible recuento de los temas de su periodismo, varios textos tienen que ver con artistas extranjeros y cómo ven ellos al Paraguay y a los paraguayos. Aparecen de forma recurrente estereotipos identitarios que usa con mucha facilidad. En todos los textos se vislumbra el interés por las características nacionales y cómo frenan el desarrollo cultural. Reúnen la reflexión cultural, literaria y la crítica al país, al mismo tiempo que anuncian la expresión casi definitiva de sus conceptos sobre la literatura paraguaya en los años 60, 70 y los siguientes. Reflexiona ya en los años 1940 sobre lo que es una literatura nacional, a veces con un discurso crítico, otras con cierto chovinismo localista. Por lo cual su periodismo se puede considerar a la vez como cultural y político.

Los tres temas más interesantes son los que vienen tratados más largamente: los reportajes no firmados (pero veremos por qué se pueden atribuir a Roa Bastos) dedicados a los yerbales en 1942: «Látigo, angustia y hambre: síntesis de los yerbales»; el conjunto de textos (y poemas) dedicados a Inglaterra y a la Segunda Guerra Mundial 1945-1946 (12 textos). Después de 1949 y a lo largo de su vida de narrador, Augusto Roa Bastos pudo rechazar la importancia de los poemas iniciales pero volvió a reconocer al final de su vida (en 2005) la paternidad de una serie de reportajes sobre los yerbales, no firmados, publicados a lo largo de 19 o 20 entregas en setiembre de 1942 por el periódico *El País*. Y tal confesión nos permite ahora considerar que los primeros textos periodísticos de Roa Bastos son de 1942 y los últimos de 1947 año en que sale de Paraguay por motivos políticos. Nos detendremos en estas páginas en los reportajes, no firmados, de 1942.

3. «Látigo, angustia y hambre: síntesis de los yerbales»

– Prensa, nacionalismo y propaganda política

En la serie de reportajes de 1942, no firmados, se reconoce una anticipación de lo que formaría la peculiar manera del escritor en *El trueno entre las hojas* (1953) y sobre todo en algunos capítulos de *Hijo de hombre* (1960): el universo de los yerbales, una atención constante a todos los planos de la realidad (incluso a la «realidad que delira» que heredará de Rafael Barrett[78]), la preocupación por

---

[77] Así los dos epígrafes, uno en guaraní y otro en español sacado de la Biblia, que abren su primera novela *Hijo de hombre*, primera manifestación de la simetría y convivencia armoniosa de los dos hemisferios culturales y lingüísticos se pueden leer como la primera solución, y gran solución, aportada por Roa Bastos a la novelística de un país bilingüe.

[78] «Barrett nos enseñó a escribir a los escritores paraguayos de hoy: nos introdujo vertiginosamente en la luz rasante y al mismo tiempo nebulosa, casi fantasmagórica de la 'realidad que delira', de sus mitos

el destino de los personajes. Trabajamos sobre 18 reportajes, no firmados, todos con un título general idéntico «Látigo, angustia y hambre: síntesis de los yerbales» y cada uno con un subtítulo que evoca el universo del yerbal. Fueron publicados en *El País* entre el martes 1° de setiembre de 1942 y el martes 22 de setiembre de 1942. Falta el texto del jueves 10 de setiembre porque ese número de *El País* no se encontraba en la Biblioteca Nacional de Asunción cuando se realizó la investigación. Los artículos no llevan firma pero fueron realizados por dos personas según lo indica el texto del 18 de setiembre de 1942[79]. Dos elementos nos permiten afirmar que Roa Bastos es uno de los reporteros.

Primero, una nota bibliográfica publicada[80] cuando Roa recibe el Premio Cervantes evoca los reportajes realizados en los yerbales a pedido del periódico *El País* en 1940: «1940: Encargado por *El País* de realizar reportajes sobre la vida y los hombres de los yerbales del norte del país…». Luego, una declaración en 2005, en una de sus últimas entrevistas concedida a Jorge Boccanera, y publicada por la prensa argentina y paraguaya en abril de 2005: A la pregunta, «Pero siguió viajando por el interior?», Roa contesta: «Sí, como periodista. El periodismo siempre fue acá una especie de entrada a cualquier otro tipo de actividad aunque no había mucha demanda de empleo. Inicié acá la práctica de reportajes al país, hice viajes de varios meses por los yerbales donde subsistía el trabajo esclavo, yo publicaba esas crónicas[81].» En 1996, cuando Roa regresó definitivamente a Paraguay lo vi varias veces en Asunción y le pregunté si él había escrito esos textos. Se quedó en silencio como tratando de recordar algo.

Los reportajes realizados a pedido de la dirección del periódico forman parte de una campaña política y pública contra la Industrial Paraguaya[82]. La Industrial Paraguaya S. A. fue creada en 1880 bajo la presidencia de Bernardino Caballero, quien asumió el cargo de presidente entre 1880 y 1886. Su capital fue primero argentino y paraguayo y, en 1910-1911, un sindicato norteamericano se convirtió en su principal accionista. Luego se convirtió, en 1915, en una empresa británica[83]. A inicios del siglo XX, la Industrial paraguaya ocupa el 17% de la región oriental[84] (unas

---

y contramitos históricos, sociales y culturales.» In Rafael Barrett, *Obras completas* I, Asunción, RP Ediciones, ICI, 1988, p. 7.

[79] «A los 73 km del puerto, otra ranchería. Una laguna, y allí, como en el rancho anterior, el encargado nos dice: –Uds son Fulano y Sultano. Ya se han avisado.»

[80] *Augusto Roa Bastos. Premio «Miguel Cervantes»,* Barcelona, Editorial Anthropos, 1989, p. 139.

[81] « Augusto Roa Bastos: 'Escribo en el lenguaje del exilio' », http://www.laprensa.com.ni/archivo/2005/mayo:07:literatura/comentario [última consulta abril 2008].

[82] «Parte segunda de esta campaña contra Esta Empresa negrera ha de ser la recopilación de datos sobre los horrendos crímenes que cometieron para el logro de sus fines.», 17 de setiembre de 1942.

[83] Sylvain Souchaud, *Pionniers brésiliens au Paraguay*, Paris, Khartala, 2002, p. 58.

[84] *Ibid.*, p. 58.

2.600.000 hectáreas en el noreste paraguayo). Los textos del 8 de setiembre «Las ganancias del almacén» y el del 18 de setiembre «Las obras de 'progreso' que realiza la empresa» aluden al territorio ocupado por la empresa. Contra la Industrial Paraguaya y las razones de su presencia en el territorio nacional, los reportajes exaltan el Paraguay de los López, la «epopeya» de 1870 y la Revolución Nacionalista Paraguaya o sea el régimen del general Higinio Morínigo. Todos estos elementos se juntan en el inicio del primer artículo con fecha del primero de setiembre de 1942 y luego el del 7 de setiembre:

> Después de la tragedia del Aquidabán, y conocida la desmembración del territorio patrio, se alzó sobre el horizonte púrpura de la patria, el negro andamiaje desde el cual iba a forjarse el crimen de la entrega. Para la historia que se escribía entonces con plumas fanatizadas ese andamiaje se llamaba «Los constituyentes». Para la Historia veraz y única, para la Historia que íbamos a conocer las generaciones venideras, eso se llamaba «Los Legionarios».
>
> Sobre la Patria se elevó, en flamear vergonzante la bandera de remate que elevaban aquellos que a sí mismo se habían dado el título de «libertadores».
>
> Y las tierras que fueron de humildes labriegos, en la edad feliz de López, cesaron de dar sus frutos para pan de los guerreros que regresaban de la lid –de los pocos que habían retornado– y ahora tan solo figuraban en la contabilidad de las empresas extranjeras.
>
> Así se reconstruía la Patria! Así mostraban al mundo los legionarios, quienes habían amado al Paraguay, y quienes a su estómago insaciable.
>
> Diecisiete años después de Cerro Corá, podía leerse en los diarios de aquí y del extranjero estas palabras, que muy pronto serían sinónimas de angustia miseria e ignominia: LA INDUSTRIAL PARAGUAYA. DIRECTORIO Y ADMINISTRACION GENERAL EN ASUNCION. EXPLOTACION DE YERBA Y MADERAS EN LAS ZONAS DE VILLA CONCEPCION, PANADERO, SAN PEDRO, S. ESTANISLAO, ISAHU, TACURPUCU [sic] e YTAKYRY EN LA REGION DEL ALTO PARANA [sic].

7 de setiembre:

> Pasea en tu yacht, oh señor feudal! … Y ordena que el azúcar suba de precio. Que el fideo se venda tres veces más caro. Que restalle el látigo en tus dominios.
>
> Ordénalo todo Mr. Thomas. No sea que mañana la Revolución extienda sus brazos hasta tus yerbales, y rescate esas tierras, y con ellas, las vidas de esos miles de esclavos que hoy gimen bajo tu bota de amo, llevando escondida en el alma, en un pequeño rincón, como luz que no se apaga, la estrella tibia de la esperanza. Esa esperanza de un mundo mejor, en el horizonte de la Patria al conjuro de una sola voz, vibrante y rotunda: GENERAL MORÍNIGO! [sic].

---

[85] Un fragmento de este mismo mensaje aparece en el reportaje del 17 de setiembre.

El artículo del 16 de setiembre se publica en la misma página que un fragmento «Del mensaje del general Morínigo»[85] titulado «Esta es la voz de la Revolución» y dice:

> Desde este año el Gobierno ha resuelto encarar definitivamente y con el rigor que exige su hondo drama, el régimen de vida y de trabajo impuesto arbitrariamente a los obreros de los yerbales, por las empresas industriales que explotan esta rama de la industria nacional.
>
> Hay zonas donde jamás ha llegado la voz de la Patria y aún, hoy, los beneficios de la Revolución. Por eso se hace obligatoria y perentoria la necesidad de una rigurosa fiscalización de régimen de los contratos de trabajo, que en aquellos lugares impera a base de una legislación justa y humana; regularización del régimen de jornales y seguridad de amplias garantías ciudadanas.

(Del Mensaje del General Morínigo)

También hay que subrayar que desde el segundo reportaje en la misma página aparecen en un encuadre «Algunos párrafos» de las condiciones de trabajo que la Industrial Paraguaya impone al minero:

LA INDUSTRIAL PARAGUAYA

CONDICIONES DE TRABAJO
«ALGUNOS PARRAFOS»

OBLIGACIONES DEL MINERO

> «Art. 1° –Al pesar la yerba deberá abrir el raído y sacará todas las hojas y ramas que no estén en condiciones de recibo, lo cual verificará un capataz o un encargado para el efecto.
>
> Art. 2° –Si al entregar la yerba se encontrasen hojas mal chamuscadas y que no estuviesen en condiciones de recibo, se tirarán aquellas y se cobrará su equivalente al minero.
>
> Art. 5° –En caso de lluvia deberá efectuar diariamente la mitad de la tarea que tiene señalada, y si solamente garuase, queda obligado a la tarea completa.
>
> Art. 6° –No podrá retirarse de los trabajos antes de fin de Setiembre, y esto EN CASO DE SALDAR SU DEUDA, salvo que el Administrador o mayordomo le dé el correspondiente permiso por escrito para ausentarse.»

---

[85] Un fragmento de este mismo mensaje aparece en el reportaje del 17 de setiembre.

Forma parte también de la campaña un tercer elemento publicado junto con el anterior: un extracto de la ley de yerbales promulgada el 29 de setiembre de 1912: «Art. 12°. –Cuando no fuese posible hacerse efectiva la multa, por carecer el penado de bienes conocidos suficientes, sufrirá penitenciaria cuya duración se reglará a razón de diez pesos curso legal por día.» El final del reportaje es bastante abrupto pero se consultaron los números siguientes de *El País* y no tiene continuación después del 22 de setiembre de 1942. En el número del 19 de setiembre se hace una rápida alusión a un viaje oficial, como preparado por el de los reporteros: «Sigamos ahora con el lector el viaje de inspección. Ese viaje de inspección que dentro de poco ha de hacerse oficialmente».

– Antetexto de «Éxodo», capítulo de *Hijo de hombre*

En la versión inicial de *Hijo de hombre* (1960) como en la segunda versión ampliada y modificada, con una «Nota del autor» de 1982, «Éxodo» es la cuarta secuencia o capítulo de la novela totalmente ambientada en el universo específico (natural, humano, técnico) de los yerbales. Así como «Lo que son los yerbales», una serie de textos primero publicados por Rafael Barrett (1876-1910) en *El Diario,* entre el 15 y el 27 de junio de 1908, los reportajes «Látigo, angustia y hambre: lo que son los yerbales» son un antetexto de «Éxodo»[86] el capítulo de *Hijo de hombre*. A través de referencias al Viernes santo[87] como único día de descanso; a la codicia provocada por la mujer de uno de los mensú; a la llegada de Mister Tomás, dueño de Takuru-Puku[88] y otros puntos comunes entre la secuencia 7 de «Éxodo» y los artículos del 5, 7, 15, 16, 19 y 22 de setiembre, Augusto Roa Bastos ficcionaliza episodios evocados a lo largo de los reportajes. Utiliza elementos de la realidad del mundo de los yerbales como la historia de la Industrial Paraguaya, el territorio, el sistema de funcionamiento, la técnica de explotación del producto, la esclavitud de los hombres. Los reportajes insisten en retra-

---

[86] Roa Bastos, en el Prólogo de *El dolor paraguayo* califica «Éxodo» de «transcripción literal de las crónicas de Barrett, el «demistificador»: «En 'Éxodo' […] a medio siglo de la muerte de Rafael Barrett, él reaparece míticamente al final de la historia conduciendo una carreta que se integra, fantasmal y real a un tiempo, a la pesadilla de los fugitivos, para rescatarlos de ese infierno que él conoció y describió en toda su trágica dimensión […]. Fue sintomático que la crítica no descubriera en este personaje la presencia mítica del desmitificador de *Lo que son los yerbales*, y en este relato una transcripción literal de la crónica de Barrett, sólo que en el caso de esta crónica alucinante, no se trataba de una realidad imaginaria, sino de una realidad descubierta y vivida por él.», Augusto Roa Bastos, «Rafael Barrett descubridor de la realidad paraguaya», *El dolor paraguayo*, Caracas, Ed. Ayacucho, s. f., p. XXX-XXXI.

[87] *Hijo de hombre*, Barcelona, ed. Alfaguara, 1987, p. 120.

[88] *Hijo de hombre*, *op. cit.*, p. 135-136 y el artículo del 4 de setiembre.

tos y anécdotas que caracterizan a personajes claves de ese mundo, calificado por Barrett de «infierno verde». Pero también incluyen una dimensión imaginaria, como este fragmento premonitorio:

> Vamos a detener la mirada en una sola adquisición de mercaderías por parte de la Empresa. Y en sus cifras el lector encontrará toda la explicación de cómo este capital se duplica a ojos vista a expensas de la sangre de unos miles de desheredados hacia quienes la Revolución dirige en estos momentos sus miradas con el afán y la consigna de mejorar su suerte y hacer que ya la explotación de sus vidas no sea una realidad y se convierta tan solo en tema de relatos que dentro de unos años parecerán el fruto de la imaginación frondosa de algún novelista.» («Látigo, angustia y hambre: síntesis de los yerbales. Historia de una partida de lienzo», 12 de setiembre de 1942).

En los reportajes de prensa, la historia de la Industrial Paraguaya simboliza los desajustes y el estado de dependencia económica que pesa sobre el país desde el desastre de la Guerra de la Triple Alianza (1870). En *Hijo de hombre*, el núcleo del relato se centra en la explotación del hombre por el hombre ejemplificada en el destino de Casiano Jara, Natí y el recién nacido Cristóbal.

Indudablemente, el periodismo, en sus diferentes vertientes, fue una escuela de la vida para Augusto Roa Bastos: le facilitó un conocimiento directo y agudo de la realidad social y política que él vertió después en sus ficciones. Tanto en el plano estético como ideológico, su pensamiento y su práctica, rebasarían el marco y la preocupación nacional, para alcanzar otras dimensiones en los politizados años 60 y 70 que coinciden con su exilio argentino. El último texto encontrado en *El País*, 28 de febrero de 1947 es un poema titulado «Oración a la libertad».

> «Tú, dulce idea austera,
> Implacable, inmortal…»
> WALT WHITMAN

> Despacio, con tus hombros de laurel encendido,
> despacio, muy despacio, pero implacablemente,
> derrumba estas paredes y entra al embravecido
> tormento que apedrea y nos tritura la frente.

> Tu mano en nuestra mano, sobre nuestra congoja
> tu piel de flor y luego tu azul estruendo en esta
> campana amordazada que ya se nos antoja
> rota por el esfuerzo que el silencio le cuesta.

> Queremos que trajines por la sangre y los huesos
> con un retumbo claro y hondo de marejada,

templándonos a todos el valor con tus besos
hasta darle la forma y el color de una espada.

Los hombres que te sienten debajo de la blusa,
blindándoles el pecho con tu brasa triunfal,
no temen ya la muerte y el coraje los cruza
como un fino relámpago su desnudo mental.

En el costado abierto por el puño alevoso
la herida es una boca purpúrea que te nombra:
tu altar el mancillado cuerpo, y el calabozo
como un ala de piedra fosforece en la sombra.

Tus muertos te reclaman aquel muchacho muerto
que inmóvil te contempla con sus ojos lejanos:
este obrero, aquel otro campesino, y el calabozo
un pueblo bien despierto de enarboladas manos.

Morir por ti es hermoso, más hermoso que el pálido
vivir condecorado por infame ceniza;
no muere el hombre libre y valeroso si el cálido
fuego de su esqueleto se convierte en sonrisa.

Nadie puede ultrajarte, ni agredirte se puede
porque más alto brillas que la bala homicida;
conozcan los tiranos oscuros y les quede
bien marcada en las ancas tu inicial encendida.

Una estrella en las charcas, una estrella en el río;
sobre la piel del negro, del blanco, en la brasura,
bajas a todas partes con tu lumbre de estío
como una transparente bandera de hermosura.

Leña, tizón reseco, cristalizado zumo,
los mastique tu llama como a vieja resina;
en el viento del norte nuestro pecho de humo
esculpa tu diáfana presencia matutina.

La centella descalza de tu pie justiciero
descoyunte estas puertas, socave estas prisiones,
la muerte aquí salvaje taladre su agujero
en esta acorralada torre de corazones.

Sentimos ya en la noche cómo suenan tus pasos
como si el rumor caliente de los frutos que caen
sobre el polvo, y sentimos tus constelados brazos
ceñirse a nuestros pechos con el alba que traen…
Augusto Roa Bastos

*

Augusto Roa B., Augusto Antonio Roa Bastos, reportero encargado por *El País* de hacer reportajes sobre los yerbales del norte, no firmados, Augusto Roa Bastos, redactor en jefe de *El País*, periodista cultural, conferencista, cronista desde Londres recién terminada la Segunda Guerra Mundial: son sus múltiples identidades y funciones de las cuales quedan huellas en la prensa paraguaya de los años 30-40. Como en el caso de otros escritores latinoamericanos como Gabriel García Márquez[89], cuando se buscan las fuentes primigenias de los cuentos y novelas de Augusto Roa Bastos se vuelven imprescindibles sus textos periodísticos para entender los senderos que se bifurcan en la vida y la obra. La obra huérfana de un escritor muerto en su país tras largos años de exilio.

Bibliografía

Textos citados de Augusto Roa Bastos

— «'El héroe'. Al Tte Sindulfo Casco», Asunción, *El Orden*, 24 de marzo de 1933, p. 4.
— «Epístola». (Réplica al poeta Hugo Rodríguez Alcalá), *El País*, Asunción, Sábado 17 de setiembre de 1938, p. 13.
— «Acotaciones sobre nuestra novelística», *El País*, Asunción, 8 de enero de 1944.
— «El problema de la crítica teatral en nuestro medio», *El País*, Asunción, 7 de agosto de 1944.
— «La música y el carácter nacional paraguayo», (Continuará), *El País*, Asunción, martes 7 de enero de 1947, p. 3, 11. *Anthropos. Antología narrativa y poética.* Presentación y selección de textos de Paco Tovar, Suplementos, Bar-

[89] Ver la recopilación realizada por Jacques Gilard de la obra periodística de Gabriel García Márquez en cuatro volúmenes: *Gabriel García Márquez, Obra periodística Vol. 1 Textos costeños*, Barcelona, Bruguera, 1ª. Ed. 1981, 891 p.; *Gabriel García Márquez, Obra periodística Vol.2 Entre cachacos I*, Barcelona, Bruguera, 1ª ed. 1982, 503 p.; *Gabriel García Márquez, Obra periodística Vol.3 Entre cachacos II*, Barcelona, Bruguera, 1ª ed. 1982, 965 p.; *Gabriel García Márquez, Obra periodística Vol.4 De Europa y América (1955-1960),* Barcelona, Bruguera, 1ª ed. 1983, 861 p.

celona, n° 25, 1991, p. 72-78. «La música y el carácter nacional paraguayo». Continuación, (Continuará), *El País*, Asunción, miércoles 8 de enero de 1947, p. 3, p. 9. *Anthropos. Antología narrativa y poética.* Presentación y selección de textos de Paco Tovar, Suplementos, Barcelona, n° 25, 1991, p. 72-78. «La música y el carácter nacional paraguayo», Continuación, (Continuará), *El País*, Asunción, jueves 9 de enero de 1947, p. 3, p. 8. *Anthropos. Antología narrativa y poética.* Presentación y selección de textos de Paco Tovar, Suplementos, Barcelona, n° 25, 1991, p. 72-78. «La música y el carácter nacional paraguayo», (Conclusión), *El País*, Asunción, viernes 10 de enero de 1947, p. 3, p. 8. *Anthropos. Antología narrativa y poética.* Presentación y selección de textos de Paco Tovar, Suplementos, Barcelona, n° 25, 1991, p. 72-78.

— Augusto Roa Bastos, *Hijo de hombre*, 1ª. ed. 1960, Barcelona, Alfaguara, 1985, 412 p.
— Augusto Roa Bastos, «Rafael Barrett descubridor de la realidad paraguaya», *El dolor paraguayo*, Caracas, Ed. Ayacucho, s. f., p. XXX-XXXI.
— *Augusto Roa Bastos y la música, Homenaje, Centenario Augusto Roa Bastos 1917-2017*, Asunción, Servilibro, Fundación Agustín Barboza, 2017, 20 p.

Sobre Augusto Roa Bastos y su obra

— «Augusto Roa Bastos parte mañana con destino a Inglaterra», *El País*, Asunción, 25 de junio de 1945, p. 2.
— «Partió hoy Augusto Roa Bastos», *El País*, Asunción, 26 de junio de 1945, p. 2.
— « Augusto Roa Bastos: ‘ Escribo en el lenguaje del exilio’ », http://www.laprensa.com.ni/archivo/2005/mayo:07:literatura/comentario
— *Augusto Roa Bastos. Premio «Miguel Cervantes»,* Barcelona, Editorial Anthropos, 1989
— *Anthropos. Antología narrativa y poética.* Presentación y selección de textos de Paco Tovar, Suplementos, Barcelona, n° 25, 1991.
— Mario Rubén Álvarez, ponencia titulada «El guaraní en las letras de canciones de Augusto Roa Bastos», Congreso Internacional *Augusto Roa Bastos, entre la historia y la literatura de América Latina y el Caribe*, Asunción, 6 –8 de junio de 2017.

Paraguay

— Rafael Barrett *El dolor paraguayo*, Caracas, Ed. Ayacucho, s. f..

— Rafael Barrett, *Obras completas* I, Asunción, RP Ediciones, ICI, 1988
— Victor Jacinto Flecha, Carlos Martini, *Historia de la transición. Pasado y futuro de la democracia*, Asunción, *Última hora*, 1995.
— Sylvain Souchaud, *Pionniers brésiliens au Paraguay*, Paris, Khartala, 2002

Resumen

En la prensa paraguaya (1933-1947) se encuentra la obra periodística de Augusto Roa Bastos y las huellas más antiguas de la construcción de su identidad literaria simbolizada por las firmas y las diferentes funciones que el joven poeta-periodista va asumiendo: Augusto Roa B., Augusto Antonio Roa Bastos, reportero encargado por *El País* de hacer reportajes sobre los yerbales del norte, no firmados, Augusto Roa Bastos, redactor en jefe de *El País*, periodista cultural, cronista desde Londres recién terminada la Segunda Guerra Mundial, conferencista. Sale al exilio en 1947 como periodista y regresa a Paraguay en 1996 como cuentista, novelista, dramaturgo, ensayista coronado por el Premio Cervantes. Sin embargo, su temprana labor periodística es esencial para entender el conjunto de su obra.

Palabras claves: Augusto Roa Bastos, poemas, prensa, *El País*, yerbales, Paraguay.

Abstract

In the Paraguayan newspaper (1933-1947) is the journalistic work of Agusto Roa Bastos and the oldest traces of the construction of his literary identity symbolized by the signatures and different roles that the young poet-journalist will accept: also known as Augusto Roa B. or Augusto Antonio Roa Bastos, commissioned reporter by *El País* to report anonymously on the northern yerba mate plantations, Augusto Roa Bastos, *El País* editor and press officer, cultural journalist, London chronicler post-World War II, lecturer. He goes into exile in 1947 as a journalist, and comes back to Paraguay in 1966 as a short-story writer, novelist, playwright, and essayist awarded with the Cervantes Prize. However, his journalist early work is essential in order to understand his entire work.

Key words: Augusto Roa Bastos, poems, press, *El País*, yerba mate plantations, Paraguay.

ANEJOS
Algunos textos de Augusto Roa Bastos

«Látigo, angustia y hambre: síntesis de los yerbales». «¡1. 150 leguas de tierras en poder de una sola compañía! –El Minero», *El País*, Asunción, martes 1° de setiembre 1942, p. 3.

Después de la tragedia de Aquidabán, y conocida la desmembración del territorio patrio, se alzó, sobre el horizonte púrpura de la patria, el negro andamiaje desde el cual iba a forjarse el crimen de la entrega. Para la historia que se escribía entonces con plumas fanatizadas, ese andamiaje se llamaba «Los constituyentes». Para la Historia veraz y única, para la Historia que íbamos a conocer las generaciones venideras, eso se llamaba «Los Legionarios».

Sobre la Patria se elevó, en flamear vergonzante la bandera de remate que elevaban aquellos que a sí mismo se habían dado el título de «libertadores».

Y las tierras que fueron de humildes labriegos, en la edad feliz de López, cesaron de dar sus frutos para pan de los guerreros que regresaban de la lid –de los pocos que habían retornado– y ahora tan sólo figuraban en la contabilidad de las empresas extranjeras.

¡Así se reconstruía la Patria! ¡Así mostraban al mundo los legionarios, quienes habían amado al Paraguay, y quienes a su estómago insaciable!

xxx

Diecisiete años después de Cerro Corá, podía leerse en los diarios de aquí y del extranjero estas palabras que muy pronto serían sinónimas de angustia miseria e ignominia: LA INDUSTRIAL PARAGUAYA. DIRECTORIO Y ADMINISTRACIÓN GENERAL EN ASUNCIÓN. EXPLOTACIÓN DE YERBA Y MADERAS EN LAS ZONAS DE VILLA CONCEPCIÓN, PANADERO, SAN PEDRO, S. ESTANISLAO, YSAHU, TACURPUCU E YTAKYRY EN LA REGIÓN DEL ALTO PARANÁ.

xxx

¿Por qué ese nombre? ¿Era acaso una empresa fundada con capital paraguayo y dispuesta a beneficiar al país? Desgraciadamente no. Aunque podía hallarse un justificativo al nombre. Paraguaya era la sangre del mensú, que se transformaba luego, por avatar satánico de los explotadores, en oro que iba a refugiarse fuera de las fronteras. Paraguayas eran las madres de esos pobres obreros que vendían su vida por un mísero jornal. Y paraguayas eran esas tierras, mientras sobre ellas sintieron el paso augusto del nombre de Francia y de los López.

EL «MINERO»

Brillan aún las estrellas en el firmamento. Los caneros habitantes del bosque aún siguen apretujados en sus nidos. Y hasta el búho, sempiterno trasnochador ha cerrado sus ojos inmensos donde se plasmaron todas las formas fantasmales que la noche desparrama por entre las sombras.

Ni un rumor. Ni un susurro. Ni la brisa mañanera que aún está viajando lejos y llegará dentro de una hora.

Solo dos seres velan en la noche. El uno, bestia, por origen atávico. El otro, casi bestia, por la esclavitud y el látigo. Son ellos, el tigre y el «minero». El uno, dueño, indiscutido del bosque. El otro, síntesis de la nada. De la orfandad.

¿Y por qué este ser miserable y bandeado de males, no duerme? ¿Por qué en el sucio rancho donde mora, hace rato su mujer está de pie y lo ha despertado?

Sigámosle para develar el misterio.

–¡Aguichooooo! … ¡Aguichoooo!

El grito resuena en ecos multiplicados en el silencio del bosque. De alguna parte llega la respuesta en el mismo tono cansado. El lugar se va poblando de murmullo y rumor de pasos.

Son las tres de la mañana. El sol ha de tardar aún en llegar. Pero los hombres, en esa parte del mundo, ya están de pie.

Reúnense en torno a una pequeña fogata, donde sus mujeres han reunido gramo a gramo, el locro para la comida. Y mientras con voracidad de fieras se llevan la comida a la boca, no falta en el ruedo, la sonora carcajada que festeja un dicho popular o una «palla».

Luego a marchar. Hay que internarse varios kilómetros. Ayer abrieron un pique, que ahora quizá ya se encuentre cubierto de nuevo por la maraña. Es la ley. La ley inexorable del bosque: crecer… crecer… como crece cada día, cada hora el espanto de esa esclavitud de hombres en pleno siglo XX ¡!

xxx

Los músculos a veces no responden. Es que el agotamiento del día anterior, no ha querido abandonarlos. Y se ríe de la magra comida, de ese «yopará» famélico que hierve en la olla común y que hará las veces de desayuno, almuerzo y cena.

Pero la Empresa debe vivir… Y esa palabra: «Empresa» que pareciera sinónimo de adelantos, de energías en constante avanzar, no es en esa parte del mundo más que el símbolo de una opresión monstruosa que se repite cada amanecer, como una maldición bíblica.

xxx

–Es aquí…

Y el que eligió el lugar apropiado, se detiene. Hacen lo mismo sus compañeros, y cuando aún el sol no ha despuntado, y solo algunos pájaros se atreven a ensayar sus primeros trinos, el «minero» sacude el sopor de largos años de infortunio y se lanza machete en manos a buscar el pan… para la Empresa.

Largas horas de trabajo. Y una vez reunidas en grandes cantidades las ramas que se podaran, comienza el «overeo», junto a una improvisada fogata.

Después recogerán el producto de sus esfuerzos, amontonándolos en los «raídos», grandes bultos que sujetan, colgándolo a la cabeza, por medio de unas rústicas correas.

Y guai del «minero» que transporte un «raído» que no pese más de CIENTO OCHENTA KILOS.

xxx

La fantasía huye ante la realidad tremenda de estas cifras. Pero es así.

… Y por el pique abierto en la maraña de la selva, vacilante bajo el peso formidable del «raído», avanza el «minero» rumbo a su infortunio.

¿Tiene un horizonte? Y en ese horizonte; ¿están estas palabras?: ¿JORNAL, OCHO HORAS, ATENCIÓN MÉDICA?

No. En ese horizonte está tan solo una mujer. Una mujer sin carnes que sonríe eternamente entre el verde follaje. Y que es la única novia que se apiada de estos ex-hombres. Nosotros la llamamos con horror: la muerte. Ellos están creídos que no es más que el descanso. El sueño que los llevará hacia el horizonte negadoles por la Vida.

xxx

Algunas veces el «raído» pesa mucho. Y el «minero» está débil. Muy débil. Y cae. Cae en la estrecha senda, rota su energía. Y mientras en Buenos Aires o en Montecarlo, o en Mar del Plata el Gerente de la Empresa, a esa misma hora –las diez de la mañana– se despereza entre los cojines de un lujoso lecho y pone el grito en el cielo porque halló en la almohada una inexplicable arruga–, el «minero», que dio su sangre para ese lujo muere despedazado entre las garras del tigre que estuvo acechando su cansancio para hartarse de esa carne que ni la muerte quiere ya llevarse.

Resuena en el bosque sombrío el rugir del tigre satisfecho. Y por la estrecha senda, abierta a golpes de machete, van los «mineros», llevando sobre sus hombros

el peso material del «raído» y el tremendo peso moral de una esclavitud sangrante, que él pobre paria de la vida, traduce cada tarde, en el grito que se alarga angustiosamente en el espacio, y que condensa todo su infortunio, toda su miseria.

Y entre la maraña verde –infierno de látigos y hambre– pasa el ulular trágico de ese reto a la vida que se sentía en un solo grito, mezcla extraña de escondida rebeldía y cansancio de carnes.

En el «piipúuuu!...» nativo que por avatar magnífico, ha de transformarse, cuando la Patria lo demande, en grito de guerra que señalará la inicial cruzada del mejor soldado del mundo.

Mañana: DE SOL A SOL EN EL BOSQUE –LLEGA EL PALUDISMO – ACUARELA YERBATERA.

«Acotaciones sobre nuestra novelística», *El País*, sábado 8 de enero de 1944, p. 3, 4, 5.

A la verdad no resulta cosa fácil representarse con claridad los problemas que dificultan la expansión natural del género novelesco. Estos problemas comportan, a mi ver, una de las dificultades que gravitan con fuerza de restricción sobre el desenvolvimiento de nuestra creación literaria. Porque, hay que decirlo, la novela no tiene dentro de esa creación literaria el papel de un simple género advenedizo o segundón.

Sin embargo, ningún tema como este ha marcado menos la atención de quienes podrían haber aportado un meritorio esfuerzo de esclarecimiento. Se ha cavilado, sí, y especulado alguna vez, no con el afán de organizar en torno al asunto una suerte de inquietud investigadora y finalmente orientadora, sino con el simple prurito –simple coquetería de eruditos o ensayistas en vacaciones– de dar a periódicos o revistas literarias un «artículo» más, tejido a pura divagación.

Se trata entonces –pues nunca es tarde para comenzar un buen trabajo– de promover una saludable conversión intelectual hacia el tema de nuestra novela. Y tan importante como interesante en la realidad para hurgar dentro de ella y buscar la solución del problema, me parece que es ayudar, por lo menos, su correcta formulación.

En el plano de la evolución cultural el enlazamiento de funciones y relaciones es de tal modo intrincado y complejo, que determina casi siempre, entre una y otra actividad, unos límites indecisos, fluctuantes, un desorden de resonancias que hace saltar ecos imprevistos y creadores. Ello dificulta aún más la aprensión de la realidad. Pese a esto, no deberíamos ver en esta realidad viva, activa, cambiante… hechos puros y simples. Su percepción o sencillamente la obtención de datos para construir con ellos un análisis fecundo, debe estar coronado por una previa

manera de ver las cosas como un acontecer que obedece a causas determinantes. En el caso concreto que nos ocupa, para iniciar cualquier trabajo… esclarecer las causas probables que originan la postergación indefinida del surgimiento… de un género tan importante como es el novelesco, debería examinarse, en primer término, la situación actual de las demás manifestaciones artísticas en su relación específica con la novela; deberían estudiarse el desenvolvimiento histórico de todas esas manifestaciones, sus proyecciones, la tónica en ellas dominante, su relación con el espíritu de la época, el estado anímico del artista, en fin, todo ese conjunto de circunstancias en medio de las cuales se produce la creación.

Comencemos por afirmar que no tenemos aún novelística de dimensión cualitativa, ni siquiera cuantitativa. Nuestro apego a la novelística general americana, hoy tan avanzada, podría decirse que es, en este sentido, casi nulo. Porque se trata de esto: de una NOVELÍSTICA, no de simples novelas que por sí mismas constituyan excepcionales y aislados aciertos. Sólo una novelística, es decir, un conjunto de novelas que representa una firme cohesión espiritual interna y que lleva adscrito un clima de dinámica actividad, puede contar como cristalización valedera de un arte de dimensiones sociales. Nosotros no poseemos ese conjunto de novelas emancipado definidamente de las apoyaturas parasitarias que el ejercicio de las demás artes ha adherido a nuestra realidad novelable. Existen, sí, algunos intentos afortunados que, además de su mérito intrínseco y de sus excelencias extraliterarias, implican también un claro indicio sintomático. Estos intentos nos permiten percibir la pugna, el jadeo, que el género novelesco realiza por emerger de los estratos que lo han tenido aprisionado desde siempre.

Una prueba alentadora de ello constituyó el Congreso de novelas organizado por el Ateneo Paraguayo, bajo los auspicios de la casa Daumas Ladouce. Casi treinta trabajos fueron presentados al certamen y el premio correspondió a la novela original de la señora Concepción L. De Chávez, que obtuvo ulteriormente un merecido suceso su novela «Tava'i» junto a sus indubitables méritos literarios, a la justeza de su ejecución, a la habilidad de ensamblar la acción en un clima de sostenido y limpio interés humano, a la destreza en el diseño psicológico de sus personajes y a la bien lograda descripción ambiental, adquiere otro valor no menos interesante y sugerente, el de llevar impresas sobre sí misma, como genuino producto del medio que ella es, los rastros de esas circunstancias poco propicias de que hablaba y que procuraré, definir más adelante. Es innegable que estas circunstancias fueron vencidas por el talento, la capacidad intuitiva y el don de síntesis que posee en alto grado la autora de la novela. Pero ello no destruye la existencia de tales circunstancias que siguen gravitando desfavorablemente sobre la evolución del género novelesco.

Procuraré esbozar lo que yo entiendo por esas circunstancias adversas y explicar de qué modo entorpecen el advenimiento de nuestra novelística. Mi contribu-

ción será necesariamente ínfima, pero sólo de esta manera se irán acumulando las aportaciones que harán posible la organización de una labor sistemática, de un determinado plan destinado a crear un ambiente favorable para nuestro novelista y suscitar un premioso interés en torno a la creación novelesca, acelerando así el advenimiento de nuestra novelística.

Estas aportaciones deben provenir de fuentes especializadas. Lingüistas, filólogos, etnógrafos, sociólogos, filósofos, historiadores deberían coordinar sus investigaciones y hacerlas incidir sobre el planteamiento fundamental del problema. No pretendo con esto que se edifique para nuestra novelística una atmósfera que se asemeje a la que se respira en los compartimientos estancos de un museo. Como siempre hace falta el creador, esa viva y transparente fuerza que de pronto aparece y realiza su trabajo con aérea facilidad, como complaciéndose en infringir leyes y doctrinas preestablecidas, para promulgar en cambio las suyas propias. Pensamos, sin embargo, que ambas cosas no se producen por azar. Ambiente y creador devienen en función de una interdependencia cuya dialéctica ignoramos las más de las veces.

Está fuera de toda duda que el género novelesco corresponde a etapas de muy adelantado progreso cultural, etapas que podríamos considerar de plenitud histórica. Sólo en estas etapas alcanza la novela una realidad definida. Esto podría explicar, a mi modo de ver, ya suficientemente el hecho de que no contemos nosotros con una novelística. Nuestro devenir cultural atrasado en el espacio y en el tiempo por tremendos infortunios históricos está superando difícilmente, aunque con segura vocación de triunfo, sus males pasados y presentes.

Sumado a este factor importantísimo se halla otro de no menores dimensiones restrictivas para el caso particular de la novela: nuestro BILINGÜISMO. Se podría afirmar que esto no constituye problema, aduciendo como probanza el ejemplo de otros países bilingües y hasta de triple expansión lingüística, v. gr. España, con sus regiones catalana y vascongada. Hay que distinguir, empero, que en nuestra nación el problema se torna más agudo que allá. Entre nosotros, el español y el guaraní no constituyen, por de pronto, expresiones idiomáticas firmemente definidas. La realidad de nuestro lenguaje bilingüe no ofrece las ventajas de una ambivalente pureza. Por el contrario, y a poco que se analice sin apasionamientos y sin prejuicios mentales, se observa que actualmente se realiza un proceso de desintegración del idioma nativo, cada vez más acentuado, que acabaría finalmente por otorgar al español, andando el tiempo una definitiva situación de preeminencia. Este proceso de desintegración casi imperceptible repercute, a su vez y como en desquite sobre la lengua culta. Nuestro folklore es una prueba evidente de ello. Cada día que pasa se abren más resquicios en el idioma nativo por donde se cuela libremente la influencia no sólo verbal, sino también psíquica y emocional del idioma español. Excepción hecha de la producción lite-

raria dignificada todavía por un aura de acendrada intensión estética –aunque esto en muy pocos artistas–, el guaraní que habla actualmente nuestro pueblo es una mezcla infusa de elementos gramaticales. Y este hibridismo va configurando una penosa deformación idiomática. Es cierto que, en un aspecto general, el devenir psicológico popular viene vaciándose todavía en los viejos moldes del idioma aborigen. Esto origina un desequilibrio en los ámbitos imponderables de su economía espiritual y estética. No existe una correspondencia entre las vivencias del alma colectiva y su medio de expresión verbal. De esta deficiencia radical se derivan otros males cuyos imperceptibles matices van empalideciendo la pureza de su originalidad y obstaculizando su fluencia creadora.

La presencia del idioma guaraní en el alma de nuestra raza, interrumpido en un momento de su evolución y condenado a un estancamiento forzoso… por el enseñoramiento de otro idioma pulido y flexibilizado en el seno de una civilización más avanzada, no tuvo desde entonces otra defensa que su propia poderosa virtualidad. Era natural, entonces, que a la larga tuviese que ceder al avasallador empuje de ese idioma europeo condicionado ya por un enorme desenvolvimiento técnico y cultural.

En este hecho radica principalmente la dificultad a que aludía cuando afirmaba que nuestro bilingüismo con dos lenguas no perfeccionadas sino por el contacto interfiriéndose recíprocamente era uno de los principales obstáculos que se oponían al desenvolvimiento del género novelesco en nuestro país. Trataré de aclarar los conceptos. La novelística debe reflejar el sustrato de la vida de un pueblo; debe ser su expresión alquitarada y profunda. Sólo en la medida en que logra la novela captar, sin proponérselo deliberadamente, este ritmo vital, puede aspirar a erigirse en una creación de dinamismo autónomo y proyección universal.

Hemos dicho que la conformación psicológica y emocional de nuestro pueblo estaba condicionada en gran parte por el guaraní. Puesto, pues, el novelista a elaborar su creación con ingredientes tomados de la realidad palpitante que rumorea en su dintorno, enfrenta desde el comienzo un sordo y agobiante dilema: esa realidad compuesta de esencias tan ricas en cambiantes matices, no solamente subjetivos o psicológicos (personajes), sino también objetivos (naturaleza), se le ofrece directamente en el idioma nativo y, sólo por traducción o refracción, en el idioma foráneo. Desde el principio, lo que a primera vista parece más vale un asunto de pura índole electiva, envuelve desde ya una esencial dificultad. La alternativa estrecha, de esta manera, su círculo áspero e insalvable; la creación requiere un medio de expresión. Contamos con el lenguaje. Nos toca elegir. Por una parte adquirimos la certeza de que únicamente en el lenguaje autóctono podremos compensar nuestros símbolos, nuestro traslumbramiento, revelar nuestra verdad. Pero este lenguaje autóctono es deficiente. Sólo su sintaxis poética alcanza una suerte de luminosa tensión. Su prosa novelesca no podrá lograrlos.

Además los alcances estéticos y espirituales de la creación novelesca en el crisol de la lengua nativa, quedarían confinados a la extensión de la limitada heredad histórico-social de esta lengua vernácula. Por otra parte, usar el idioma europeo expresivo, flexible y de alcances anímicos más universales, lleva como contrapartida el someternos a una doble tarea simultánea: la creación y la traducción. Esto exige que nos inclinemos hacia la realidad, percibamos su latir y, en el momento en que debe ser recreada en nuestro interior con elementos subjetivos, dispongamos solamente de una plástica de reversión expresiva absolutamente ineficaz.

He citado hasta aquí dos de las principales causas que… conspiran contra nuestra novela. Una tercera sería, en mi opinión, la derivada en cierto modo de la primera; es decir de aquella causa que afinqué en el hecho de que no hayamos logrado aún una relativa plenitud cultural. Esta causa es la predisposición despectiva que existe contra el género novelesco. Por las razones que se llevan dichas, no ha adquirido todavía este género una ascendencia de poder educativo y sugerente. No ha podido aún imponerse y sobreponerse a la marea de novelas –generalmente malas novelas– que afluye incesantemente de todas partes hacia nosotros, y que trayéndonos cargada su estructura íntima con desemejanzas intrínsecas de pensamiento y realización, han concluido por reprimir la cristalización en el espíritu del público de una adecuada capacidad perceptiva para comprender y exaltar nuestra propia novela. Y conste que hablar de nuestra manera no connota la insurgencia de un despechado resquemor regionalista. No se trata aquí de negar el mérito ajeno, sino de afirmar la existencia de una necesidad esencialmente nuestra.

En sucesivas apreciaciones esquemáticas intentaré ir elucidando otros aspectos del mismo tema; porque mis propósitos no buscan, desde luego, una exhaustiva exposición del asunto, sino simplemente se reducen a fomentar el interés de aquellos que sí podrían allegar lúcidas aportaciones para la solución de este vital problema que cohíbe, en nada menos que en el plano de la creación novelesca, el escritor paraguayo.

Augusto Roa Bastos

«El problema de la crítica teatral en nuestro medio», *El País*, Asunción, lunes 7 de agosto de 1944, p. 3, 11.

La observación de un hecho evidente implica dos cuestiones correlativas. El hecho evidente es que aún no tenemos teatro: LO ESTAMOS TENIENDO. Nótese bien el sentido de la afirmación, pues ello conduce necesariamente a la consi-

deración de factores muy importantes. Ahora bien, las dos cuestiones que se enlazan y se interfieren son éstas: ¿Tenemos crítica teatral eficiente? ¿Qué es lo que debe entenderse por tal crítica? No nos parece inoportuno agredir el asunto en su parte más viva desde el momento en que puede eludirse su importancia, y desde el momento en que con mala o buena intención se ha puesto dicho asunto en el plano de la discriminación pública.

No existe ninguna duda de que en nuestra evolución literaria y artística, la del teatro ha merecido hasta ahora el papel de la cenicienta. Nos hace cargo de que el aserto puede incitar a la búsqueda de causas posiblemente desconcertantes. Pero nuestros propósitos apuntan a otra dirección por ahora.

Uno de los indicios más significativos de la activación evolutiva de nuestro teatro es la afluencia de la gente a los espectáculos de diverso género teatral. Es irrefutable que nuestro público quiere y pide con insistencia que se le dé «su» teatro. Conviene notar que de tal manera se ha originado un desequilibrio. El gusto, la propensión de la gente al teatro ha avanzado más rápidamente que la propia organización de dicho teatro. Pero esto no puede llevarnos a formular el problema en términos de aprovechamiento financiero. Más importante que la taquilla es la VERDAD del teatro. Se trata de encontrar y practicar esta verdad. En este punto aparece claramente delimitado el valor de la crítica, puesto que de su buena intención, de su justeza honrada, pueden derivar incontables beneficios que ayuden el proceso.

Si esta crítica se atreve a pedir, igual que el pueblo, la jerarquía del teatro, su dignificación, su acento de sinceridad popular, no puede operar con juicios diseñados sobre realidades extrañas a la nuestra. Tiene necesariamente que insertarse dentro del proceso vivo, del mecanismo peculiar con que se mueve y orienta tal proceso. Nos hemos atrasado mucho con relación a otros ambientes teatrales del continente. Nuestro problema no consiste en una crisis del teatro, sino que este teatro no ha surgido todavía como expresión definitiva y es imperioso que lo consigamos a cualquier precio. En este punto, como en todas las cosas, está de más el eufemismo y el alarde vanidoso. Nadie puede pedir con justicia, y la crítica sensata menos que nadie, una perfección súbita, ni siquiera cuantitativa, ya que el volumen o las dimensiones logradas a causa de una nutrición artificial sólo podrían conducir a la repetición del irónico episodio del sapo de la fábula.

Ningún criterio, por autorizado que sea, puede sostener la pretensión de sentarse en una butaca y exigir que para su personal esparcimiento una evolución de decenios sea completada en una noche, y que si esto es imposible, a su salida de tal teatro se coloque un cartel de clausura, como los de desocupación o de duelo, aniquilándose de manera tan cómoda las perennes posibilidades de futuro que existen en todas las empresas humanas, aún después de cada aparente fracaso.

Toda controversia sobre la calidad de las funciones, sobre el número de localidades vendidas, sobre si asiste mengano o zutano, etc., son cuestiones accesorias por el momento, y arañan apenas la superficie del problema. Lo importante es la entraña, la esencia, es decir, la vida misma. Y el teatro como ninguna otra expresión de la actividad artística general, es la vida auténtica del pueblo. Para desarrollarse y erguirse, necesita hundir como la planta sus raíces en lo más hondo del pueblo, en el «humus» fértil de las emociones, de las vivencias del alma colectiva. Esto lo sabían o lo comprendían intuitivamente los clásicos. Y en el decurso de siglos siguen sus obras ofreciendo frescura y autenticidad populares, habiéndose convertido en cifras de representación universal. Pero, para ello, tuvieron que pasar por los mismos trances duros y tal vez poco aristocráticos de todo comienzo. A los clásicos de todos los países no les repugnó tocar y amasaron manos de profunda vocación artística la sustancia áspera de lo popular. Y esas manos oliendo a tierra, a flor o a boñiga, soltaron al aire celeste del tiempo, alas que nunca perderán la fuerza del vuelo y el intenso color de verdad de que son portadoras.

El teatro es función de experiencias sociales, sentimentales y estéticas. Lo postizo, lo que no tiene valor, va cayéndose poco a poco como la cáscara muerta de algunos frutos. Su crecimiento sigue una ley natural que no puede transgredirse, ni siquiera acelerarse. A lo sumo, se la puede entorpecer, por ignorancia, por intención aviesa o por falta de ubicación crítica del entorpecimiento de un género artístico que cumple tal oficio. Pero este entorpecimiento de un género artístico de importancia tan reconocida en la evolución cultural de un pueblo, constituye delito y es pasible de sanción. Esto deben reconocerlo los que están al frente de la función crítica. No se trata de que ella aplauda a destajo, ni que prodigue elogios, ni que consagre mediocridades. Pero debe cumplir con un elemental deber de sinceridad y de comprensión. Su responsabilidad es grande y debe tender a lo fecundo. No puede colocarse fuera de focos, en la intersección de líneas que no corresponden a nuestras coordenadas sentimentales y emocionales. Si cumple con estos requisitos, el ceño adusto de la crítica se dulcifica e impone respeto e, incluso, ayuda y orienta. Debe asimismo, tener en cuenta que en la evolución del teatro, sobre todo, si está en sus comienzos, se requieren algunos factores fundamentales: libertad, audacia, sentimiento. Es claro que tal solicitud de condiciones implica el riesgo evidente de una interpretación errónea o malévola. Pero es fácil restituir su carga limpia a los conceptos. Libertad, porque sin ella no puede existir teatro. Las recetas están de más. Las restricciones sobran. Sólo en la libertad, el teatro puede adquirir conciencia de su función y de su orientación. Audacia también porque mediante ella el venero popular se afirma en la frescura, en su espontaneidad, y avanza por cauces seguros y límpidos. Cae de su peso que la imaginación y el sentimiento, nunca ausentes en la elaboración artística, y más

indispensables aún en el teatro, sólo pueden lograr la fluidez necesaria merced a las dos condiciones primeramente anunciadas.

No podremos evitar por ahora que todas las tentativas teatrales originen la sensación de falta de seguridad y, lo que es más serio, de falta de real jerarquía artística. Es la gabela penosa que se paga por toda inexperiencia. Pero dos inexperiencias aprovechadas hacen una experiencia lúcida. Y esto es lo importante. El proceso correcto es el que nos lleva del error a la verdad. La ciencia y el arte progresan de idéntica manera. La crítica, como el capitán de los barcos náufragos, está obligada a ser la última en abandonar la lucha. No puede acorralarse en vacuos gestos de pusilanimidad, ni puede refugiarse tampoco en la displicente postura de pedir simplemente lo mejor, sin contribuir honestamente a ello.

Todo está sonando, empero, a divagaciones un poco ampulosas. Pero, vayamos a lo concreto. Es indudable que no podemos dar un salto en el vacío para pasar directamente, sobre situaciones molestas a una posición de privilegio.

Estamos sumergidos en el jadeo laborioso de hallar un camino en medio de la maraña. Tenemos el gesto poco elegante del combatiente que sabe que está en lucha. Y ni siquiera podemos calzarnos guantes, porque las manos deben encallecerse primero sobre el instrumento. El señorío viene después, no al comienzo. Esto se repite desde hace mucho tiempo en la historia del mundo. Es el período de la fermentación del avance denodado. Pero en esa fiebre, en ese apuro, en ese aparente discalento (sic) y falta de armonía se está gestando el teatro de mañana. Error sería que la crítica se apresurara aún más y que en lugar de crecimiento tuviera hipertrofia mortal del infante. Todo está contribuyendo a todo. El teatro guaraní empezó de la misma manera y está todavía debatiéndose valientemente, aunque más avanzado ya que el teatro español en el fortalecimiento de su núcleo vivo, justamente por eso mismo que dijimos al comienzo: su contacto más inmediato con el alma y las cosas del pueblo, y su persistencia en tal modalidad. Los críticos tienen la obligación de otorgar también al público ciertas dotes de percepción crítica intuitiva, por lo menos, y de pensar que si hoy aplaude sin razón algo malo puede aplaudir mañana cosa mejor. Lo interesante en este aplauso no es su significación barométrica de calidad sino el indicio que ofrece de la buena disposición colectiva hacia el género de arte que todavía nos falta y que no se nos puede escamotar con el pretexto de que el arte es un chiquillo incorregible a quien no se puede presentar en público. Mal síntoma que al chiquillo tenga que enseñársele urbanidad en un reformatorio y con camisa de fuerza.

Resta el aspecto del problema que tiene relación con el sitio de las representaciones teatrales. Puestos de acuerdo en la circunstancia de que, efectivamente, no podemos ofrecer todavía la expresión de un buen teatro porque estamos asistiendo a su organización, la crítica está inhibida de decretar la negativa de cesión de las principales salas de espectáculos fundándose en escrúpulos

deleznables. ¿A quién engañaríamos con esa cautela? ¿A nosotros mismos? No; puesto que sabemos que ni allí ni en otra parte podremos obtener cosa mejor que el sincero y reconfortante espectáculo de nuestra modestia y de un trabajo esperanzado. ¿A los turistas? Quizás, pero se impone otra vez el procedimiento de los cartelitos explicativos cuyo texto podría ser: «En este Teatro Municipal de Asunción no se representan obras nacionales por su mala calidad. En sustitución se ofrece cine extranjero de la mejor calidad». Una cosa por otra, es indudable que el turista sale ganando. Pero dudamos que la impresión sobre «lo nuestro», haya resultado favorable y que los escrúpulos del censor hayan obtenido compensación beneficiosa.

No podemos condenar los trabajadores de nuestro teatro a realizar su obra en un aposento cerrado, en una campana neumática, como algunos lo quisieran. La cálida expresión de lo popular que está articulando los resortes fundamentales de nuestro teatro de mañana puede verterse en cualquier sitio y en cualquier tiempo, sin mengua para nadie. Lo contrario equivaldría también, por ejemplo, a extender una cortina de humo sobre nuestras pobres aldeas campesinas para ocultarlas a las indiscretas miradas de los extraños, poseídos del rubor de nuestra miseria que es heroica y es fecunda, y pretendo que en las mismas condiciones, en otros pueblos del continente se levantan florecientes ciudades de acero y de cemento.

Estimamos que la función de la crítica debe ejercitarse teniéndose en cuenta todos estos puntos de referencia y con un elevado concepto de la responsabilidad y de la dignidad que son atributos que sólo pueden reclamarse sobre el terreno de la acción con probanzas inobjetables y verídicas.

Sólo así el problema de la crítica podrá lograr una solución adecuada y contribuir a la solución del teatro en sí, problema aún mucho más espinoso, delicado y largo.

Augusto Roa Bastos

El trueno entre las hojas: Un trueno entre verdad e invención, sol y luna. Una visión del Paraguay indígena a través de los cuentos de Augusto Roa Bastos

Sonja Maria Steckbauer
Universidad Católica de Eichstätt-Ingolstadt, Universidad de Passau

En el año 1953, al aparecer la colección de cuentos que trataré aquí, fue verdaderamente un trueno entre las hojas literarias existentes. Al principio la crítica literaria vaciló entre rechazo y euforia, adscribiendo la obra a tendencias indigenistas y criticando al mismo tiempo a su autor por su descendencia burguesa. Seis décadas después de la primera edición, esta obra merece una nueva mirada crítica, una mirada que será retrospectiva y comparará la primera colección de Augusto Roa Bastos con su cuentística posterior.

1. Verdad e invención

La invención autobiográfica

Al publicar *El trueno entre las hojas*, Augusto Roa Bastos residía mayoritariamente en Buenos Aires. No voy a entrar aquí en la discusión lanzada por Guido Rodríguez Alcalá sobre las razones de la migración de Roa Bastos, muchas veces llamada «exilio» y formando una base importante para la mercantilización de su obra.[90]

Claro queda que en los años 50 Roa Bastos vivía en la metrópoli argentina y contaba sobre la realidad paraguaya. Tan sólo por el frecuente uso de palabras

---

[90] La mercantilización de la autobiografía de Roa Bastos como «exiliado» comenzó muy temprano, como se ve en la carátula de *Moriencia,* en la edición de 1984 en la colección «Biblioteca Letras del Exilio»: «[1947] Al peligrar su vida, [Roa Bastos] parte rumbo al exilio en Buenos Aires, donde vivió hasta 1976.» (Roa Bastos, 1984). Sobre el tema de la ilusión biográfica, véanse Steckbauer, 2005, 142-143; y Rodríguez Alcalá 1991.

como «recuerdo» o «memoria» el lector crítico podría deducir que se trata de una realidad recordada por el protagonista o narrador –vivida por el mismo autor o no.

En una entrevista realizada en septiembre del año 1996 en Asunción, Augusto Roa Bastos me confirmó que *El trueno entre las hojas* e *Hijo de hombre* eran sus obras más personales en las que más habían influido sus propias experiencias. Y según un artículo aparecido en *Alcor*[91] Roa Bastos admite pertenecer a la burguesía asunceña, pero añade que siempre le habría gustado convivir con la masa de los oprimidos descritos en su obra, lo que lleva a la conclusión de que la vida de ellos no serían sus propias experiencias. De esta manera, – y sin que con esta afirmación quiera disminuir el valor literario de la obra – se puede llegar a la conclusión de que el mundo que se nos presenta en la cuentística de Roa Bastos es un mundo imaginado y no recordado.[92]

La invención de lo indígena y la realidad socio-histórica

Tratándose en el creador de esta invención de lo indígena de una persona perteneciente mayoritariamente al ámbito ciudadano, hispano-hablante y culturalmente europeizado, cabe cuestionarse sobre la «indigenidad» de esta obra en tales circunstancias y verla dentro del ámbito literario en el que se escribió.

En una época en la que las *Las leyendas de Guatemala* (1935) de Miguel Ángel Asturias dejaron tanta impresión en el viejo continente que Paul Valéry escribió al traductor Francis de Miomandre que estas leyendas lo emborracharon y que nunca había leído algo más fascinante[93], todo lo que vino desde América despertó el interés del europeo culto y más aún si era exótico. Empezando con la obra maestra *Los ríos profundos* (1958) de José María Arguedas se escribieron novelas que más tarde se iban a clasificar «indigenistas» y se diferenciaron de las de la época «indianista». Si subrayamos como diferencia fundamental entre literatura indígena e indigenista el compromiso social de la segunda y si seguimos la definición de Antonio Cornejo Polar que la literatura neo-indigenista se caracteriza por el empleo de la perspectiva del realismo mágico, la intensificación del lirismo, el perfeccionamiento de las técnicas formales así como el creciente espacio para la problemática indígena, llegaremos a la conclusión de que en el caso de

---

[91] *Alcor* 1960; cit. en Bareiro Saguier, 1984, 35.

[92] La realidad vivida en aquel tiempo corresponde a la de Buenos Aires, descrita de forma implícita en tres cuentos en el volumen posterior, *El baldío,* que serán «Encuentro con el traidor», «La flecha y la manzana», «La tijera».

[93] Cf. Paul Valéry; cit. en Lorenz, 1971, 95; cf. Steckbauer 1992.

la colección de cuentos *El trueno entre las hojas* se trata de una obra indigenista, a no ser de una de las primeras obras neo-indigenistas.[94]

Al mismo tiempo hace falta subrayar que el mismo Roa Bastos no se ve a sí mismo como autor de «literatura comprometida», según me respondió en la entrevista mencionada: «No hago una literatura de protesta, de denuncia; yo soy muy poco partidario de la literatura llamada comprometida, de Sartre... No, la literatura está comprometida con su tiempo, con su sociedad, y fundamentalmente con el autor. Mi compromiso es con mi literatura, sentir que estoy insertado en un proceso histórico y allí jugar con el tiempo...»[95]. Sin entrar más en cuestiones clasificatorias, miremos con más detalle algunas de las características de «lo indígena» o de «lo indigenista» en la obra de Roa Bastos, en especial en *El trueno entre las hojas*, que son:

- El lenguaje
- La musicalidad
- La naturaleza animada
- El mito
- El personaje intermediario
- La violencia

Roa Bastos hace referencia al mundo indígena paraguayo a primera vista encabezando tanto su primera colección de cuentos, *El trueno entre las hojas*, como su primera novela, *Hijo de hombre*, con una referencia al mundo indígena.[96] Abre la colección explicando la función del trueno según una leyenda aborigen: «El trueno cae y se queda entre las hojas. Los animales comen las hojas y se ponen violentos. La tierra se come a los hombres y empieza a rugir como el trueno.» (Roa Bastos, 1991, 21).

La invención de un lenguaje

Al escribir *El trueno entre las hojas,* Roa Bastos se vio enfrentado con el difícil hasta imposible desafío de (d-)escribir (sobre) un mundo guaraní en lengua

---

[94] Cf. Alemany, 1992, 75. Según ella esta definición sería aplicable para los autores a partir de los años 60. Para Juan Manuel Marcos (1983), Roa Bastos es el precursor del post-boom.

[95] Augusto Roa Bastos, entrevista con Sonja Maria Steckbauer (Asunción, 10.09.1996, 12.44-13.44).

[96] *Hijo de hombre* también comenzará con una cita autóctona, tomada del «Himno de los muertos» de los guaraníes, así como con otra tomada de la *Biblia*, oponiendo y reuniendo de esta manera desde la introducción los dos mundo que estarán representados en la obra. En su artículo «El cuento último-primero de Augusto Roa Bastos» (1984), Milagros Ezquerro explica el significado de la cita tomada de la Génesis en el inicio del cuento «Lucha hasta el alba».

castellana. Tal como José María Arguedas, quien al escribir *Los ríos profundos* estaba confrontado con una situación parecida, es decir un mundo oral en quechua y un mundo escrito en castellano.[97]

Tanto en sus primeros cuentos como en su primera novela, un mundo oral está transformado en un mundo escrito, un mundo vivido en guaraní está descrito en castellano, está adaptado para un público hispano-hablante, occidental, pero sí interesado en conocer el mundo guaraní. A diferencia de la narrativa, Roa Bastos escribió algunos poemas en guaraní – poemas excelentes, según Tracy K. Lewis: «[...] he did publish a handful of excellent poems in Guarani. [...] Taken together, that is, they constitute precisely the sort of writing one searches in vain for in Guarani.» (Lewis 2010, 29)

En una entrevista con Rubén Bareiro Saguier, el autor describe el problema que tenía que enfrentar, con las siguientes palabras: «[...] sabemos por anticipado que el cuentista o novelista culto que escribe en castellano no va a cometer la tontería de pretender trasladar a sus textos las características formales y técnicas del guaraní [...]; procurará a lo sumo incorporarles su atmósfera, infundirles su sentido, su emoción vital.»[98]

Rubén Bareiro también comenta un artículo de Roa Bastos, aparecido en 1957 en *Alcor*, en el que el mismo autor admite haber tentado una fórmula por vías de la transcripción casi fonográfica o literal del habla mestiza que no lo satisface en absoluto, y reconoce que la colección *El trueno entre las hojas* ha sido el primer intento de introducir por primera vez en la narrativa paraguaya de forma sistemática la lengua y cultura autóctonas (cf. Bareiro Saguier 1984, 37). Añade que a partir de *Hijo de hombre*, la narrativa de Roa Bastos logra transmitir la impresión de una prosa guaraní escrita en castellano (cf. Bareiro Saguier 1984, 38).

Los compañeros tanto como los críticos de Roa Bastos estaban de acuerdo en aquel entonces que el bilingüismo paraguayo fue uno de los frenos a escribir y difundir una literatura paraguaya, puesto que se tiene que describir un mundo guaraní en castellano, lo que complica aún más los diálogos, según Rubén Bareiro Saguier (1970, pp. 74-75). Para Hugo Rodríguez Alcalá, el resultado es «una jeringonza que no es ninguna de las tres cosas. Es decir, sus personajes no hablan ni el guaraní de los guaraníes, ni el guaraní de los paraguayos, ni el español que se habla en Paraguay.» (Rodríguez Alcalá, 1990, p. 34).

---

[97] «José María Arguedas es el primer escritor que nos introduce en el seno mismo de la cultura indígena y nos revela la riqueza y la complejidad anímica del indio, de la manera viviente y directa con que sólo la literatura puede hacerlo.» Mario Vargas Llosa, «Introducción», José María Arguedas, *Los ríos profundos*, Habana, 1965, pág. 19; cit. en Steckbauer, 1992, 89. Cabe mencionar que los cuentos de Augusto Roa Bastos son anteriores a la gran novela indigenista de José María Arguedas.

[98] Roa Bastos, cit. en Alemany 1992, 75.

La crítica posterior, empezando con Tracy K. Lewis, ha visto esta presencia de las dos lenguas co-existentes en el Paraguay en la primera novelística de Roa Bastos como «uno de los aspectos más atractivos de los relatos» (Lewis, 1988, 177). Estoy totalmente de acuerdo con que es un aspecto atractivo de los primeros cuentos, pero sobre todo porque «tiene el efecto de involucrar al lector al nivel más fundamental, y por eso más universal del discurso» (*ibid.*). De todos modos, es una característica de la obra de Roa Bastos que forma la base de los otros aspectos mencionados a continuación.[99]

La musicalidad

La música del pueblo paraguayo es un tema que siempre le ha interesado a Roa Bastos, una de las pruebas es su artículo «La música y el carácter nacional paraguayo», publicado en 1947 en *El País* de Asunción.[100] Críticos tan profundamente metidos en la temática, como Martín Lienhard y Rubén Bareiro Saguier, ven en la musicalidad una de las características «indígenas» más importantes en la novelística de Roa Bastos.

La musicalidad es un rasgo que se escucha a primera lectura, también por parte del lector no familiarizado con el guaraní. Mientras que, más tarde, en *Hijo de hombre* será la música de Gaspar Mora y en «El trueno entre las hojas» la de Solano Rojas que resuena después de la muerte para indicar un camino colectivo a los que sufren[101], en «Carpincheros» se escucha el tambor en el momento de la llegada de la gente del río en las siguientes frases onomatopoéticas: «Tum-tu-tum... Tam-ta-tam... Tum-tu-tummm... En el tambor de porongo el redoble rítmico y sordo se va apagando poco a poco, se va haciendo cada vez más lento y tenue, lento y tenue. El último se oye apenas como una gota de sangre cayendo sobre el suelo.» (Roa Bastos, 1991, p. 36).

El personaje intermediario

Desde el primer cuento, «Carpincheros», el lector se siente como la niña alemana Gretchen que desconoce los detalles en este mundo nuevo, y está contento de poder recurrir a alguien –al autor mediante la voz de la mamá– quien le da las

---

[99] Me parece interesante mencionar que la influencia del guaraní fue menos importante en los cuentos posteriores a *El trueno entre las hojas*, y que Roa Bastos recurrió de nuevo con más intensidad al substrato indígena en su novela maestra *Yo el Supremo* (1974).

[100] Para la referencia detallada y un análisis, cf. Fernandes, 2001, 67.

[101] Cf. Alemany, 1992, 75.

explicaciones necesarias para entender mejor este mundo. Recibimos explicaciones parecidas por Ernesto en *Los ríos profundos* (1958) de José María Arguedas, quien las da a sus compañeros de colegio, por ejemplo cuando les explica el sentido del sufijo «-yllu» en «zumbayllu».[102]

Instalar un personaje intermediario es una técnica narrativa que constituye un «reconocimiento implícito de que el lector es ajeno a este mundo.» (Campra, 1987, 793) Según Alemany, «La nueva generación [Arguedas y Roa] busca literaturizar, con una cosmovisión ideológica renovada, el verdadero mundo indígena ante el lector que desconoce la esencia del pueblo indio.» (Alemany, 1992, 75) Hoy más bien diríamos que de esta manera el autor entra en diálogo bajtiano con el lector.

Gretchen se adapta rápido al nuevo ambiente y se independiza hasta salir con los carpincheros. Y Roa Bastos nunca vuelve a repetir una explicación dada a través de otro protagonista.[103] De todos modos, el lector siempre puede recurrir al glosario, que complementa la obra a partir de la segunda edición para un mejor entendimiento de los términos en guaraní.[104]

2. Sol y luna

Acabamos de mencionar en la primera parte de este breve análisis de *El trueno entre las hojas* algunos de los temas tratados en la obra y retomados por la crítica literaria. En lo siguiente, trataremos de reconocer las relaciones temáticas a fin de llegar a las mitológicas. Primero hace falta echar un vistazo general a la cuentística de Roa Bastos a fin de concentrarnos después en su primera obra. En los años 50 y 80 salieron en total cinco colecciones de cuentos de Roa Bastos que se caracterizan por una creciente repetición a partir de la tercera, por un lado, y por cierta coherencia temática dentro de cada una de ellas, por el otro.

La cuentística de Augusto Roa Bastos

Mientras que no se encuentra ningún cuento de *El trueno entre las hojas* en *El baldío*, a partir de *Los pies sobre el agua* aumenta sucesivamente la repetición

---

[102] El *zumbayllu* es un juguete que tiene un sonido especial al girarlo (cf. Steckbauer, 1992, 98).

[103] Como ejemplo sirven las conversaciones entre Pirulí y su madre en el cuento «Pirulí», donde Pirulí primero responde «¡Ya voy, mamaíta...!» y unas líneas más abajo repite la misma frase en guaraní: «¡Ajhátama, mamaíta!» (Roa Bastos, 1991, 142).

[104] Cabe mencionar que allí se encuentran tan sólo aproximadamente una tercera parte de los guaranismos utilizados en el texto.

concentrándose cada vez más en repeticiones de *El baldío*, como vemos especialmente en las partes II y III de *Moriencia*, hasta ya no encontrar nuevos cuentos en las últimas colecciones de los años 80. Se puede observar también que los cuentos de *El baldío* son más frecuentemente duplicados o retomados que los de *El trueno entre las hojas* (27 contra 10). Además, en varias colecciones se incluyen capítulos de *Hijo de hombre*, hecho que produjo una polémica acerca de su integridad como novela.

Estas pequeñas cuentas matemáticas me llevan a la pregunta: ¿Quiere esto decir que los primeros cuentos de Roa Bastos no valía la pena incluirlos en otra colección o –bien al contrario– que eran demasiado valiosos para ser incluidos como copia? La respuesta está en la organización temática de cada colección, puesto que los cuentos e incluso los capítulos tomados de *Hijo de hombre* le dan a cada uno otro sentido según su ordenamiento.

La poética de las variaciones

En *The Life and Work of Augusto Roa Bastos* (2010), Helene Carol Weldt-Basson ha caracterizado la totalidad de su obra por una constante re-escritura.[105] Esa «poética de variaciones» ha sido estudiada por varios críticos (cf. Carla Fernandes, 2001, 179-185), interpretada de manera positiva, como por Weldt-Basson, o bien al contrario. De todos modos, la estética de repetición, llevada a cabo por Roa Bastos en sus colecciones merece una mirada más con especial énfasis en las primeras colecciones de cuentos.

Temas retomados

Dentro de cada colección se puede observar cierta coherencia temática, estudiada por Rosalba Campra en «Lectura de un sistema textual» (1987). Temas principales serían según ella el retorno en *El trueno entre las hojas*, la sustitución de lo real por lo literario provocada por el exilio del autor en *El baldío*, la búsqueda de la memoria y la sustitución de lo vivido por lo recordado realizada por el mismo autor en *Los pies sobre el agua*. Sigue con el conflicto espacial, es decir el conflicto causado por la dislocación del personaje en *Madera quemada*, para finalmente en *Moriencia* llegar a la conclusión de que la memoria tiene el derecho de proponerse como verdad. Carlos Pacheco concentra su estudio «Muerte,

---

[105] «[...] a constant rewriting of his fiction» (Weldt-Basson, 2010, 5).

binaridad y escritura en la cuentística de Augusto Roa Bastos» (1989) en esta última colección y destaca las binaridades culturales presentadas en los cuentos.

Figuras retomadas

Dentro de una colección se relacionan los cuentos también por personajes que vuelven a aparecer, como Poilú de «La rogativa», la hija de Timó quien apareció por primera vez en «El ojo de la muerte», o Mano Cruel a quien se mencionará más tarde en «El karaguá». Es más, al leer «Lucha hasta el alba» – el primer cuento escrito por Roa Bastos a los 13 años y publicado casi 50 años después – se descubren «personajes y temas que se vuelven a encontrar en la obra narrativa de A. Roa Bastos», como bien demuestra un análisis de Milagros Ezquerro (1984). Las relaciones pueden basarse en personajes o en temas que se repiten, por ejemplo tanto en «El prisionero» como en «La tumba viva» la muerte de un hermano está provocada por otro.

El rol de la mujer

Uno de los temas más repetidos y, por lo tanto, más estudiados en los cuentos de Roa es el de la situación de la mujer. En su estudio «Las figuras femeninas en *El trueno entre las hojas*» (1991), Kathleen March subraya la importancia de la mujer –muchas veces extranjera o por lo menos ajena al lugar– como persona socialmente desfavorecida y abnegada o rechazada, quien al final trae la salvación al pueblo. Además de ser forasteras o intrusas al lugar, muchas veces las mujeres en los cuentos de Roa Bastos son descritas con una sexualidad exagerada, como la negra en «Cigarrillos Máuser», la hija del doctor en «Estos rostros oscuros», o como la esposa del ingeniero alemán en «El trueno entre las hojas». Las mujeres presentadas en la temprana obra de Roa Bastos pueden ser víctimas y salvadoras, o las dos a la vez, de esta manera el autor recurre a la vieja dicotomía de santa y prostituta. Tal es el caso con Salu`í en *Hijo de hombre,* quien sigue a Cristóbal Jara de manera abnegada, pero quien al mismo tiempo es más valiosa que muchos soldados al quedarse con los enfermos en la estación. La mujer es víctima de su exagerado amor que la lleva a matar a su propio hijo en «Pirulí»; o víctima en un intercambio hecho por el amor a su esposo en «La gran solución»; y por último, víctima que se sacrifica para todo el pueblo en «La tumba viva» y «Pirulí». Y finalmente, de esta situación de víctima sacrificada se convierte en símbolo de pureza y figura mítica en «Carpincheros» y en «El karaguá». Las dos mujeres que aparecen como mito, Gretchen e Isabel Miscowsky respectivamente, están rela-

cionadas por varias de las características mencionadas, además, y eso viene a ser el argumento central del presente trabajo, las dos tienen una relación mítica con la luna.

The missing link: la luna como metáfora de enlace

La luna, y muchas veces la luna llena, es el símbolo que enlaza la colección *El trueno entre las hojas*. Es este aspecto adicional, hasta ahora poco considerado por la crítica, que le da unidad. Me da a mí la razón por la cual me permito añadir a los tantos trabajos y ponencias sobre la cuentística de Roa uno más concentrándome en este tema. Es este aspecto que le da un redondeado a la colección e impedirá la repetición parcial en colecciones posteriores. Es un aspecto que reaparecerá en la novela *Hijo de hombre* para después nunca volver con tanta intensidad. Finalmente es este aspecto que le permite combinar lo indígena con lo mítico, lo real con lo irreal, y de esta manera convierte la colección en una de las obras maestras del autor.

Miremos una vez más, y esta vez con más detalle, la estructura de *El trueno entre las hojas* concentrándonos ahora tan sólo en la aparición de la luna. Desde el primer cuento, «Carpincheros», la luna asume una función significativa para Gretchen al aparecer «los hombres de la luna» (Roa Bastos, 1991, 26) en el río. Sus padres, provenientes de Alemania, no son supersticiosos y por lo tanto no comparten su secreto ni su afán por el otro mundo que se le ofrece mediante los carpincheros.[106] La única salvación para Gretchen consiste en seguirlos en la noche de San Juan, y ella «va como una luna chica en uno de los cachiveos negros» (Roa Bastos, 1991, 35). Para ella, los carpincheros representan «el olor salvaje de la libertad y de la vida» (*ibid.*), que la joven echa en falta en su mundo occidental y civilizado. El lector se deja arrastrar con Gretchen en esta magia de la luna, y la salvación para él está en seguir leyendo y esperar la reaparición de ellas – de la luna y de Gretchen, en el último cuento.

En el tercer cuento «El ojo de la muerte» aparece la luna en una sola frase[107] y en «Mano Cruel» se mencionan «unos sermones lunáticos» (67), pero el lector tendrá que esperar tres cuentos más hasta que el tema se retome. Es interesante observar que desde «Mano Cruel» hasta «Galopa en dos tiempos» se efectúa un cambio dentro de la colección del pasado y del recuerdo hacia un regreso y una liberación.

---

[106] «Los ríos bajan de la luna –se decían–. Si los ríos son su camino –concluía con lógica fantástica–, es seguro que ellos son los Hombres de la Luna.» (Roa Bastos, 1991, 26).

[107] «El malacara parecía barcino en la luna.» (Roa Bastos, 1991, 53).

En «El karaguá» vuelve la luna como posible portadora de la salvación. Tanto el lector como el narrador están impacientes de conocer a esta Isabel Miscowsky, hija del predicador Aparicio Ojeda, de la cual el pueblo ha hecho a la vez una mujer maldita por vivir en el incesto con su tío y una mujer sobrenatural, un símbolo de pureza. Al final del cuento, sale la luna y el narrador termina con las siguientes palabras: «Ella [Isabel Miscowsky] no estaba esa noche. Al borde del lodo negro sólo vi al viejo inclinado como la sombra de un orante, coronado por el blanco y luminoso cabello de platino.» (Roa Bastos, 1991, 140). La desilusión es grande, ha aparecido el tío Sergio, y no logramos conocer a Isabel quedándonos con la insatisfacción pendiente de saber más sobre ella.

El símbolo de la luna llena vuelve a tener importancia en «La rogativa», cuento sobre la espera de la lluvia por parte de todo un pueblo que termina en un chubasco y la muerte de los dos protagonistas. Felipe, un loco con dotes mágicas, explica a Poilú, la hija natural de Anuncia, que va a llover cuando en el arroyo «florezca un *yasy-möröti*» (Roa Bastos, 1991, 162). En una noche de luna, Poilú se vuelve lunática en el monte en búsqueda de la flor llamada «luna blanca» y se muere; Felipe, quien la trae al pueblo, muere en manos de los vecinos. En este cuento se definen las implicaciones variadas de la luna blanca y de la flor del agua: después de la atracción conduce a una extraña felicidad a Poilú que cambia rápidamente en locura – Poilú se vuelve «lunática» (Roa Bastos, 1991, 166); finalmente lleva la muerte para las dos personas que la saben comprender y la salvación, la lluvia, para los que no la comprenden. Y son ellos, la gente del pueblo, quienes matan a su salvador, al tonto Felipe Tavy, empedrándolo de manera bíblica. Según Claudia González, Gretchen y Poilú tienen en común «que el proceso de atravesamiento se produce a partir del llamado que ejerce sobre el sujeto la presencia de un otro que se articula desde una instancia singular, inaprensible e [...] inesperada en la realidad del sujeto mismo» (González, 2014, s.p.). Este llamado viene representado por la luna.

Mientras que la luna en mitologías de diferentes culturas puede implicar una connotación positiva, en los cuentos de Roa Bastos el elemento mágico sigue siendo mayoritariamente pernicioso, tanto en «El prisionero», donde Hugo Saldívar reconoce a su hermano a quien acaba de matar, por una cicatriz en la cara en forma de luna (cf. Roa Bastos, 1991, 190), como en «La tumba viva», donde los chicos del pueblo desaparecen siempre el primer día de la luna nueva (cf. Roa Bastos, 1991, 196) víctimas de un hombre conocido como *Yasy-Yateré*. Con éste se da el primer ejemplo de una figura mitológica en la cuentística de Roa Bastos. No se sabe, hasta qué punto Roa Bastos estaba influido en sus descripciones de los mitos paraguayos por los estudios de León Cadogán sobre los mitos de los mbyá-guaraní. Seguro es que años más tarde se describirán y explicarán las figuras mitológicas más importantes en varios libros, y de forma diferente, por ejemplo

por Feliciano Acosta y Natalia Krivoshein en su *Colección de mitos, fábulas y leyendas paraguayas*, y por Dirma Pardo Carugati en *Cuentos, mitos y leyendas* (1999). Y es importante subrayar que a la hora de las primeras publicaciones de Roa Bastos, éstas eran todavía completamente desconocidas en el mundo occidental. Entre las figuras más importantes estarán *Yasy-Yateré, Kurupí y Póra,* quien aparecerá en el último cuento de la colección.[108]

Con su referencia al mito, Augusto Roa Bastos logra dos fines a la vez: por un lado, le da veracidad al cuento, puesto que para la gente autóctona el mito es prueba de realidad. Por el otro lado, el mismo mito le da esta magia al cuento que contribuyó a la fama de la literatura adscrita al realismo mágico latinoamericano desde los años 40. Para ellos, los lectores no familiarizados con la mitología guaraní, como muy bien reconoció Roa Bastos, era necesario explicarlo y así no sorprende que esta aclaración acerca de *Yasy-Yateré* siga poco después.

Volvamos al cuento «La tumba viva». Primero el patrón no quiere aceptar la coincidencia, pero un carpinchero refuerza los rumores sobre la existencia del enano de la luna, *Yasy-Yateré*, quien se lleva a los chicos en las noches de luna llena: «La versión de un Yasy-Yateré comedor de criaturas desplazó entonces a las otras bestias mitológicas y se esparció por todas partes con la influencia de un sueño maligno cuyos rastros eran sin embargo reales: las huellas de los pies deformes del monstruo en la tierra blanda de los plantíos.» (Roa Bastos, 1991, 198-199). Alicia está convencida de poder enfrentarlo con una cruz de oro, es un enfrentamiento entre un personaje mítico y un símbolo de la iglesia católica. La protagonista desaparece, pero aun así el «monstruo» (Roa Bastos, 1991, 202) no vuelve. Una vez más es la mujer la que se sacrifica para todo un pueblo, una vez más la iglesia católica conlleva salvación, y finalmente, una vez más muere un hombre por culpa de otro. El cuento «La tumba viva» enlaza temáticamente varios de los cuentos anteriores y a la vez prepara el último cuento, que da título y es el punto culminante de la colección, «El trueno entre las hojas».

Llegamos al último cuento de *El trueno entre las hojas*, que da a la colección su título y que va a cerrar el círculo.[109] Abre con la descripción mística del ingenio quien escucha la música del acordeón de Solano Rojas, muerto hace tiempo, a fin de retroceder al tiempo de este mismo Solano. Él ha dado el nombre al lugar, Paso Yasy-Mörötï, y la mujer que amaba era «como un sueño con su cuerpo de cobre y su cabeza de luna» (Roa Bastos, 1991, 209), por lo que la llamaba Yasy-Mörötï (cf. Roa Bastos, 1991, 210). En la narrativa interna contada desde la pers-

---

[108] Carla Fernandes describe a varios de «les monstres qui déambulent sur la terre, et dans l'œuvre de Augusto Roa Bastos» (Cf. Fernandes, 2001, 54-67).

[109] La carátula de la edición de El Lector del año 1991 hace referencia al tema de la colección.

pectiva de Solano, se explica que «Una noche [...] la niña desapareció misteriosamente.» (Roa Bastos, 1991, 218) y que después se murió el dueño del ingenio. Cuando quemaron su casa, Solano vio a una mujer entre los carpincheros: «Sus cabellos parecían bañados de luna, como el azúcar.» (Roa Bastos, 1991, 231) Solano volvió cada noche de San Juan al río para volver a ver a la mujer, «Ella. Yasy-Mörötï.» (Roa Bastos, 1991, 210 y 233) hasta que se cayó en el agua. La narrativa interna termina con los carpincheros sacándolo del agua y con la siguiente observación: «Sobre la balsa, al lado del muerto, iba inmóvil Yasy-Mörötï.» (Roa Bastos, 1991, 234) El cuento y la colección finalizan con la presencia de Solano como Póra, como un personaje mítico que cuida el pueblo: «Monta guardia y espera. Y nada hay tan poderoso e invencible como cuando alguien, desde la muerte, monta guardia y espera.» (Roa Bastos, 1991, 234).

Vuelve la luna llena, personificada en Yasy-Mörötï, en la cual el lector reconocerá a Gretchen, y trae la esperanza al hombre explotado e inclinado. Al final, los carpincheros vencen al dueño y dan esperanza a los oprimidos en semejante situación.

En la siguiente tabla se resumen los cuentos con referencia a la función de la luna:

Tabla: La luna como *missing link*

	***El trueno entre las hojas* (1953)**	
1	**Carpincheros**	Gretchen se va con los hombres de la luna.
2	El viejo señor obispo	
3	El ojo de la muerte	"El malacara parecía barcino en la luna"
4	Mano Cruel	"unos sermones lunáticos"
5	Audiencia privada	
6	La excavación	
7	Cigarrillos Máuser	
8	Regreso	
9	Galopa en dos tiempos	
10	El karaguá	"Ella [Isabel Miscowsky] no estaba esa noche."
11	Pirulí	
12	Esos rostros oscuros	
13	**La rogativa**	Florece un *yasy-mörötï*, la flor de la luna blanca.
14	La gran solución	
15	El prisionero	El hermano tiene una cicatriz en la cara en forma de luna.
16	**La tumba viva**	*Yasy-Yateré*, el enano de la luna, se lleva a los chicos en las noches de luna llena.
17	**El trueno entre las hojas**	Ella, Yasy -Mörötï. Es Gretchen y la salvadora del pueblo.

En el último cuento «El trueno entre las hojas», Augusto Roa Bastos retoma el tema del primer cuento y ofrece de esta manera una visión circular del tiempo. Es un tiempo mítico donde todo y cada uno vuelve en este mundo. Para Roa Bastos, jugar con el tiempo es un privilegio de la literatura: «Sí, porque pienso que una de las posibilidades de la imaginación es jugar con el tiempo. Los que hacemos obra de ficción no tenemos el tiempo lineal, doméstico, físico, sino esta serie de tiempos que a veces se superponen.»[110]

En *Hijo de hombre*, la luna influye en la trama de manera menos obvia. Son más importantes las figuras mitológicas de los guaraníes que aparecen. Por ejemplo, María Regalada describe a su hijo Kiritó (Cristóbal Jara) con las siguientes palabras: «Reapareció arrastrando los pies, con esos cabellos que azuleaba la luna, las pecas como lentejuelas de mica pegadas a los pómulos, todo el rostro untado de ese aire de misterio que tienen los niños en vigilia cuando ya deberían estar dormidos.» (Roa Bastos, 1984, 163). Aun así, la luz de la luna tiene especial efecto en la mujer, en su cabello, como veremos en la siguiente cita donde se describe a Salu´i y por la cual Weldt-Basson establece una relación entre la prostituta Salu´i y la Diosa de la Luna[111]: «De tanto en tanto, ella [Salu´i] salía a ventilarse semidesnuda, el cabello en desorden, pequeña pero inmensa ante los hombres excitados, el vientre y los senos henchidos de luna bajo la enagua rotosa.» (Roa Bastos, 1984, 223).

La luz de la luna brilla más que la luz del día puesto que pone de relieve los aspectos señalados de algunas personas, en este caso y en otros, el cabello de la mujer. En todos los cuentos y novelas de Roa, la luna está representando y representada por lo femenino, mientras que su contraparte, el sol, es lo masculino.[112] La luna es mito, el sol es realidad. La luna no puede existir sin el sol, no brilla por sí misma, sin embargo tiene más fuerza. Vida y muerte son polos que se oponen, se invierten y en cierta forma se identifican.[113] Sol y luna también son dos oponentes que no pueden existir el uno sin el otro.

---

[110] Augusto Roa Bastos, entrevista con Sonja Maria Steckbauer (Asunción, 10.09.1996, 15:40-16:58).

[111] «Another important characteristic of the sacred prostitute is that she was a moon goddess. Salu´i´s connection with the sacred prostitute is thus established in the following passage in which her sexuality is emphasized by the brilliance of the moonlight.», (Weldt-Basson, 2010, 214).

[112] En *Yo el Supremo*, una nota de pie de página explica que «la cosmogonía de las tribus guaraníes consideraba macho a la luna y hembra al sol» (Roa Bastos, 1985, 143) y hace referencia a la *Historia de la eternidad*, de Jorge Luis Borges. Explica también que en las lenguas germánicas el sol es femenino y la luna masculina.

[113] Cf. Pacheco, 1989, 9.

La luna y su función nunca más volverán a aparecer de manera tan excelentemente presentada como en *El trueno entre las hojas* y nunca más volveremos a encontrar esta redondeada temática que combina lo mítico con lo indígena y lo real con la invención en la obra de Augusto Roa Bastos. Gracias a las diversas interpretaciones que ha permitido su obra a lo largo de más de medio siglo, los soplos de viento lo convierten en un verdadero trueno entre las hojas literarias – «lento y tenue».

Bibliografía

Literatura primaria

ROA BASTOS, Augusto, *El trueno entre las hojas*, 1953, Asunción, El Lector, 1991, 239 págs.

ROA BASTOS, Augusto, *Hijo de hombre*, 1960, Barcelona, Seix Barral, 1984, 285 págs.

ROA BASTOS, Augusto, *El baldío*, 1966, Madrid, Alfaguara, 1992, 237 págs.

ROA BASTOS, Augusto, *Moriencia*, 1969, Barcelona, Plaza & Janés, 1984, 224 págs.

ROA BASTOS, Augusto, *Yo el Supremo*, 1974, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1985, 468 págs.

Literatura crítica

PARDO CARUGATI, Dirma, *Cuentos, mitos y leyendas*, 1999, Asunción, Martha Manchini, 36 págs.

ACOSTA, Feliciano; Natalia KRIVOSHEIN DE CANESE (eds.), *Mombe'ugua'u. Colección de mitos, fábulas y leyendas paraguayas*, sin año, Asunción, Servilibro, 103 págs.

ALEMANY BAY, Carmen, «Revisión del concepto de neoindigenismo a través de tres narradores contemporáneos: José María Arguedas, Roa Bastos y José Donoso», *Anthropos*, Barcelona, 1992, no. 128, 74-76.

BAREIRO SAGUIER, Rubén, «Roa Bastos y la nueva narrativa paraguaya», *Actual Narrativa Latinoamericana*, La Habana, 1970, págs. 71-102.

BAREIRO SAGUIER, Rubén, «Estratos de la lengua guaraní en la escritura de Augusto Roa Bastos», *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, 1984, vol. XLVIII, no. 120-121, págs. 35-45.

CAMPRA, Rosalba, «Lectura de un sistema textual, Los cuentos de Augusto Roa Bastos», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, México, 1987, vol. XXXV, no. 2, págs. 789-817.

EZQUERRO, Milagros, «El cuento último-primero de Augusto Roa Bastos», *Texto Crítico*, Veracruz, 1984, no. 135, págs. 117-124.

FERNANDES, Carla, *Augusto Roa Bastos. Écriture et oralité*, Paris, L'Harmattan, 2001, 270 págs.

GONZÁLEZ, Claudia, *La singularidad de lo femenino, Estudio literario sobre la narrativa breve de Augusto Roa Bastos,* 2014, Kindle, 359 págs.

KEEFE UGALDE, Sharon, «La reestructuración de la dicotomía latinoamericana civilización-barbarie en las obras de Roa Bastos», *Eco, Revista de la cultura de occidente*, Bogotá, 1983, vol. 44/2, no. 266, págs. 202-215.

LEWIS, Tracy K., «Intimaciones míticas: El lenguaje indígena en los cuentos de Augusto Roa Bastos y Arguedas», Fernando Burgos (ed.), *Las voces del Karaí*, Madrid, Edelsa, 1988, págs. 173-186.

LEWIS, Tracy K., «Poetry´s Expository Function in Context of Linguistic Inequality: The Guarani Verse of Augusto Roa Bastos», Helene Carol WELDT-BASSON (ed.), *Postmodernism's Role in Latin American Literature, The Life and Work of Augusto Roa Bastos*, 2010, New York, Palgrave, págs, 25-33.

LIENHARD, Martín, «Catástrofes históricas y literatura en Paraguay», Martín Lienhard, *La voz y su huella,* Lima, Horizonte, 1992, págs. 167-179.

LORENZ, Günther W., *Die zeitgenössische Literatur in Lateinamerika*, 1971, Tübingen, Niemeyer, 617 págs.

MARCOS, Juan Manuel, *Roa Bastos, precursor del post-boom*, México, Katún, 1983, 94 págs.

PACHECO, Carlos, «Muerte, binaridad y escritura en la cuentística de Augusto Roa Bastos», *Hispamérica*, Maryland, 1989, vol. 18, no. 52, págs. 3-15.

RODRÍGUEZ ALCALÁ, Guido, «Ecos de Maryland: Trayectoria política de Roa Bastos», *Noticias*, Asunción, 15.05.1994, pág. 2.

RODRÍGUEZ ALCALÁ, Hugo, *Augusto Roa Bastos Premio Cervantes 1989*, 1990, Asunción, Intercontinental, 199 págs.

STECKBAUER, Sonja Maria, «'Die tiefen Flüsse', Ein Beispiel indigenistischer Literatur», *IDE, Zeitschrift für den Deutschunterricht in Wissenschaft und Schule*, Wien, 1992, vol. 16, no. 1, págs. 88-99.

STECKBAUER, Sonja Maria, «La situación del guaraní en el Paraguay actual», Barbara Potthast, Karl Kohut, Gerd Kohlhepp (eds.), *El espacio interior de América del Sur, Geografía, historia, política, cultura*, 1999, Madrid, Iberoamericana, págs. 381-399.

STECKBAUER, Sonja Maria, «Exilio e ilusión en la obra de Juan Carlos Herken: *El mercader de ilusiones*», Birgit Mertz-Baumgartner, Erna Pfeiffer (eds.), *Aves de paso: autores latinoamericanos entre exilio y transculturación (1970-2002)* Madrid, Vervuert, 2005, págs. 141-154.

STECKBAUER, Sonja Maria, «Castellano y guaraní en el Paraguay: un caso particular», *Manual of Romance Linguistics*, Berlín, De Gruyter, 2018, en prensa.

WELDT-BASSON, Helene Carol (ed.), *Postmodernism's Role in Latin American Literature, The Life and Work of Augusto Roa Bastos*, 2010, New York, Palgrave, 244 págs.

WELDT-BASSON, Helene Carol, «All Women Are Whores: Prostitution, Female Archetypes, and Feminism in the Works of Augusto Roa Bastos», Helene Carol Weldt-Basson (ed.), *Postmodernism's Role in Latin American Literature, The Life and Work of Augusto Roa Bastos*, 2010, New York, Palgrave, págs, 211-234.

Resumen

Como punto de partida, se analiza la primera colección de cuentos de Roa Bastos, *El trueno entre las hojas* (1953), con referencia a los términos de indigenismo y realismo mágico, y se comparan los cuentos tanto con la totalidad de su cuentística como con su primera novela *Hijo de hombre* (1960) en una retrospectiva de tipo crítica literaria y social. El hilo metafórico será el tema de la luna, que vuelve a aparecer a lo largo de la obra de Roa Bastos como factor decisivo influyente en la trama, y se analizará como enlace temático en su primera colección de cuentos.

Palabras claves: Indigenismo, realismo mágico, cuentística, guaraní, luna.

Abstract

At the beginning, a short overview on Roa Bastos` short fiction will be given with special emphasis on the collection of short stories *El trueno entre las hojas (Thunder Among the Leaves)* (1953). They will be analyzed in terms of indigenism and magic realism. In the following, the metaphorical importance of the moon will be shown in this collection, in which it serves as a link as well as one of the central topics.

Key words: Indigenism, magic realism, short fiction, guaraní, moon.

La Guerra del Chaco como temática en la novela *Hijo de hombre* de Augusto Roa Bastos

Pedro R. Caballero C.
Universidad Nacional de Asunción

Introducción

De 1932 a 1935, durante tres años, se libran batallas entre los bolivianos y los paraguayos, en un territorio desértico, con una dimensión de 200.000 kilómetros cuadrados, por el control del Chaco Boreal. La ocupación del Chaco Boreal fue necesaria para salir al río Paraguay y por esa vía tener acceso al océano Atlántico. Otro motivo fue la supuesta existencia de petróleo en el subsuelo chaqueño. La Guerra del Chaco fue la acción bélica más importante en Sudamérica durante el siglo XX. En los tres años de duración, Bolivia movilizó 250.000 soldados y Paraguay 150.000: hubo gran cantidad de bajas, cientos de heridos, mutilados y desaparecidos. Los distintos tipos de enfermedades, tanto físicas como psicológicas, la falta de agua y una pésima alimentación afectaron la salud de los soldados sobrevivientes.

Augusto Roa Bastos es la voz narrativa de Paraguay, testimonia la historia de su pueblo en las dos grandes guerras que lo arrasaron: Guerra de la Triple Alianza (1864-1870) y Guerra del Chaco (1932-1935). En su obra, retrata la realidad lacerante e inhumana de su pueblo, luego de las masacres con visos de exterminio. La obra *Hijo de hombre* constituye una radiografía de la condición bravía de su raza, pero igualmente una visión irracional de las situaciones espinosas por las cuales atravesó su pueblo. De esta forma, la novela *Hijo de hombre* tiene como telón de fondo la Guerra del Chaco, conflicto armado que marcó la historia nacional y dejó huellas imborrables en la sociedad paraguaya.

La Guerra del Chaco como conflicto nacional

La Guerra del Chaco (1932-1935) fue un conflicto al que fue empujado el pueblo paraguayo. La contienda chaqueña estalló cuando las maniobras diplomáticas

fracasaron y los objetivos nacionalistas de ambos países predominaron; se intensificó la noción de que las armas eran los mejores elementos para dirimir las disputas territoriales. El origen remoto del problema radicaba en la muy imprecisa delimitación de las fronteras entre Paraguay y Bolivia, lo cual remontaba a la época en que estos nacieron como países independientes.

Desde finales del siglo XIX se inició la disputa por el territorio chaqueño, lo cual, para ambos países, representaba intereses dispares; para Bolivia significaba su salida al mar tras la pérdida del litoral sobre el Océano Pacífico en la fallida guerra contra Chile[114]; en cambio, para el Paraguay significaba defender parte de su integridad territorial, muy mermada tras la fatídica Guerra contra la Triple Alianza, en la que perdió gran parte de su territorio.

Los diferentes gobiernos establecidos en el país desde finales del siglo XIX y las primeras tres décadas del siglo XX tuvieron como norte de su política, con respecto al litigio con Bolivia, evitar en lo posible el conflicto armado. Prueba de ello fueron: los tres Tratados no ratificados del siglo XIX, el Protocolo Soler-Pinilla de 1906-1907 y los diferentes tratados firmados en el siglo pasado que demostraron la actitud pacifista y conciliadora del Paraguay.

En lo diplomático, sucesivos intentos de arreglo habían fracasado, y en los hechos, pequeños destacamentos de ambos países habían ocupado el territorio por partes aproximadamente iguales, y habían levantado fortines en varios puntos del territorio chaqueño. En 1916, se firmó nuevamente un tratado de «statu quo» con Bolivia, ya que el país andino penetraba poco a poco en suelo chaqueño con la fundación de fuertes en las zonas que los bolivianos consideraban como suyas.

Los ánimos se encontraban caldeados en nuestro país ante el avance boliviano en territorio chaqueño, se enseñoreaba un ambiente dominado por la irritada sensibilidad patriótica debido a la inquietante indefensión del Chaco, ocupado en gran parte de su geografía por tropas bolivianas.

Durante la década del 20' del siglo pasado, el gobierno boliviano centró su política en la penetración del territorio chaqueño en forma más clara, metódica y progresiva. Para ello, se fueron fundando más fortines militares, la mayoría de ellos en estado precario y lejos de los centros de abastecimientos, pero con una clara directiva de «pisar fuerte en el Chaco», al decir del Presidente Daniel

---

[114] La guerra del Pacifico que se desarrolló durante los años 1879-1883, tuvo consecuencias para sus tres beligerantes (Chile, Bolivia, Perú) ya que se produjeron cambios territoriales y de recursos naturales. Territorios ricos en recursos minerales como el cobre y el guano pasaron a propiedad de los chilenos.

Sin lugar a dudas el país más afectado fue Bolivia ya que perdió su salida al mar, Chile al ser vencedor de dicho combate bélico anexó territorios del sur de Perú y gran parte del occidente boliviano, dejando así a Bolivia condenada a la mediterraneidad a más de perder ricos recursos naturales como los yacimientos de salitre y cobre que se encontraban en dicha zona.

Salamanca. A esto se sumaba la idea de que allí pudieran existir pozos petroleros, lo que estimuló ambiciones de países externos al conflicto, sobre todo de EE.UU. y Gran Bretaña, dos potencias que buscaban enseñorearse en estas latitudes.

Al perder Bolivia su litoral, giró sus ojos hacia el río Paraguay y pudo acceder a gran parte del territorio chaqueño durante los primeros años de la década del novecientos, ya que Paraguay no atravesaba un ambiente político favorable, puesto que desde 1904 hasta 1923 vivió en una profunda anarquía política que repercutió en los diversos ámbitos de la vida nacional.

A pesar de las tentativas paraguayas de solucionar diplomáticamente la cuestión chaqueña, a través de tratados y protocolos, la intransigencia boliviana se impuso y las relaciones entre ambos países se volvieron más inestables. En 1928, se produjo un incidente que hizo temer una guerra que no se evitó, sólo se postergó. En 1931, asumió en Bolivia el presidente Daniel Salamanca, con la política de *«pisar fuerte en el Chaco»,* traducida, como hemos mencionado anteriormente, en el aumento de guarniciones militares en la zona.

El desarrollo de la guerra entre ambos países era inminente, así lo entendía también el Presidente de la República Dr. Eligio Ayala (1924-1928) por lo que, gracias al auge económico de la época, pudo rearmar a la milicia y dotar de vastos elementos de guerra a la nación paraguaya. Los incidentes entre ambos países eran cada vez más conflictivos, sin embargo, lo que motivó la movilización popular y estudiantil para pedir la declaración de guerra, fue la apropiación por parte de los bolivianos del Fortín Samaklay el 6 de setiembre de 1931, acontecimiento que provocó la manifestación del 23 de octubre de ese mismo año frente al Palacio de Gobierno, donde «la guardia presidencial disparó contra un numeroso grupo de estudiantes y obreros que protestaban contra la indefinición del gobierno sobre el avance boliviano sobre territorio Chaqueño» (Monte, 2011, p. 190). A consecuencia de este incidente, el Presidente de la nación José P. Guggiari fue sometido a juicio político, hecho del cual quedó absuelto, pero el sentimiento de defensa del suelo chaqueño quedó instalado dentro de la sociedad paraguaya.

Para hacer frente al peligro boliviano, se necesitaba tener a un pueblo unido, capaz de sacrificarse por la patria y que esté dispuesto a ofrendar su vida por la defensa de la heredad nacional. El pueblo paraguayo, a lo largo de su historia se caracterizó por ser una nación cohesionada, pero la derrota en la Guerra contra la Triple Alianza dejó sus secuelas en la mentalidad del paraguayo. A partir de allí, se observó un resquebrajamiento de la pétrea unidad de la nación paraguaya, ahondada por la constante intromisión extranjera en los asuntos internos del país.

El proceso de reivindicación nacional propició la unidad con miras al conflicto bélico con Bolivia. Para 1932[115], año de inicio de la guerra, prácticamente todo el pueblo pedía a gritos la iniciación de las acciones bélicas contra Bolivia; centrado únicamente con el objetivo de defender el suelo chaqueño y expulsar al enemigo invasor. Pero esta unidad, lograda a costa de un conflicto externo, fue acentuándose a través de varios elementos que ayudaron a fortalecer dicho proceso.

Entre estos elementos citamos, primeramente, el enrolamiento de los hombres. La movilización, en el caso paraguayo fue total, la guerra con Bolivia adquirió los mismos matices que la Guerra contra la Triple Alianza, «No es exagerado decir que la Guerra del Chaco se interpreta como continuación de la otra guerra en la medida en que aquella ya fue la suprema expresión del ser guaraní – paraguayo» (Potthast, 1999, p. 374). Además, la lucha era considerada como la sobrevivencia «de salvar la existencia misma de la nación» (Seiferheld, 2007, p. 25).

El reclutamiento general fue decretado el 23 de julio de 1932 y el proceso estuvo signado por el orden y la diligencia. El ejército paraguayo estuvo conformado por contingentes de hombres provenientes del campo y la ciudad, pertenecientes a distintos estratos sociales; integrados todos juntos, buscando crear el ambiente de unidad, por sobre las diferencias sociales. El reclutamiento de los hombres aptos para pelear significó el despoblamiento del campo y, por ende, el abandono de los campos de cultivo. Pero fueron las mujeres quienes suplieron los brazos masculinos reemplazándolos en las faenas agrícolas y mantuvieron, de esta manera, la producción agrícola. Las actividades económicas siguieron su curso normal, pues se tenía que hacer frente a las exigencias del momento.

---

[115] El 15 de junio de 1932, fuerzas bolivianas comandadas por el Mayor Oscar Moscoso se apoderaron del puesto militar paraguayo Carlos Antonio López, localizado en la margen oriental de la laguna llamada Pitiantuta por los paraguayos y Chuquisaca por los bolivianos. La guarnición del puesto paraguayo estaba compuesta por apenas seis soldados, que consiguieron escapar y alertar a sus superiores sobre lo ocurrido. La laguna tenía cinco kilómetros de largo y dos de ancho y era la única fuente de agua abundante en una región desértica. Su control adquiría carácter estratégico tanto por facilitar a Bolivia la llegada al río Paraguay (y seguidamente, por la navegación, al Paraná y al océano Atlántico), como por viabilizar la instalación de una colonia agrícola en el área, lo que contribuiría a consolidar el dominio boliviano del Chaco. La explicación oficial de La Paz para la acción de Moscoso era de que apenas recuperaba la posición boliviana en la laguna, que había sido abandonada debido a inundaciones y que, en ese ínterin, había sido ocupada por los paraguayos. Con ese pretexto, Bolivia acusó al Paraguay como agresor y responsable de la Guerra del Chaco, pues el 15 de julio una tropa paraguaya, comandada por el Capitán Abdón Palacios, atacó la guarnición de Moscoso, obligándola a retirarse. Y esta, según la fantasiosa versión boliviana, ocupaba una posición antigua y no reciente. Zook, David. 1997. *La conducción de la Guerra del Chaco*. Asunción, Ed. El Lector, p. 67-68. En: Doratioto, Francisco. 2011. *Una relación compleja….Op.Cit*., p. 400-401.

En lo referente a las nominaciones otorgadas a las unidades del ejército, el Gobierno estableció el 30 de julio de 1930 las nomenclaturas para las respectivas unidades. La mayoría de los nombres hacían mención a la Guerra Grande. De esta forma, el Regimiento N° 1 se denominó «2 de Mayo», el Regimiento N° 2 «Ytororó», el Regimiento N° 3 «Corrales», Regimiento N° 4 «Curupayty», Regimiento N° 5 «Gral. Díaz», Regimiento N° 6 «Boquerón», Regimiento N° 7 «24 de Mayo» y el Regimiento N° 8 «Piribebuy».

En cuanto a los demás cuerpos del ejército, los nombres también hicieron mención a la Guerra contra la Triple Alianza. Así, al batallón de Zapadores N° 1 se lo nombró «Gral. Aquino». En lo que se refiere a los regimientos, el N° 1 recibió el nombre de «Valois Rivarola», el N° 2 «Cnel. Toledo» y el N° 3 «Cnel. Mongelós». A ello le sumamos también el nombre otorgado a la artillería de montaña, que recibió la denominación de «Gral. Bruguez». Todas las denominaciones de unidades que hemos citado hacen una mención, ya sea de nombres o de fechas memorables, de la Guerra contra la Triple Alianza, con una clara intención de despertar en los hombres el sentimiento de patriotismo.

Otro factor fue el uso del idioma guaraní[116], único patrimonio no destruido por la Guerra Grande. El guaraní fue utilizado como vehículo de transmisión de las órdenes militares y los valores de patriotismo y sacrificio; con la intención de dar a entender que el verdadero paraguayo hablaba y se expresaba en guaraní; idioma de los ancestros que representaba las virtudes de la raza paraguaya. Al decir de Weber, «una lengua común compartida es preeminentemente considerada como la base normal de la nacionalidad» (Guibernau, 1992, p. 42). Además, la mayoría de los contingentes del ejército provenían del interior del país[117], donde prácticamente sólo se utilizaba el guaraní para comunicarse. Incluso el ejército boliviano utilizó el guaraní para buscar que soldados para-

---

[116] Según Kahle, Günter, el guaraní coadyuvó aún con mayor vigor y tenacidad a la formación de la nación paraguaya, que la propia convivencia histórica de varios siglos, o la realidad de su progenie mestiza. Ver: Kahle, Günter. *Orígenes y fundamentos de la conciencia nacional paraguaya*, 2005, p. 56. Por su parte, Lustig Wolf afirma sobre el guaraní «el protagonismo histórico que el idioma guaraní ha llegado a desempeñar, se limita en principio a los momentos históricos de los grandes conflictos internacionales: la Guerra de la Triple Alianza y la Guerra del Chaco». Ver: Wolf, Lustig. *Literatura popular en guaraní e identidad nacional paraguaya*, 1999, p. 70.

[117] Con respecto al campesinado, no se puede menoscabar el papel desempeñado por este estamento social en cuanto a la resistencia cultural contra la injerencia extranjera. Este fenómeno se debe a que la clase rural es la que menos estuvo en contacto con la cultura extranjera, a diferencia de los habitantes de las ciudades, donde la burguesía generalmente está tentada a adoptar la cultura de otro Estado con el objetivo de alcanzar el poder. Esta situación casi nunca se da en el campo, donde la vida del campesino es demasiado localizada, representando, de esta forma, un núcleo de defensa de la lengua, las costumbres y las tradiciones de un determinado país.

guayos pasen a sus filas y así acelerar el fin de la guerra, pero sus intentos fracasaron rotundamente.

La guerra entre Paraguay y Bolivia se llevó a cabo por tres años, tiempo en el cual se desarrollaron varias batallas entre las tropas militares de ambos países, algunos favorables para Paraguay y otros no, finalmente el 12 de junio de 1935 fue declarado un cese de hostilidades con la firma del Protocolo de Paz. En ese momento, Paraguay controlaba una gran parte del Chaco, debido a que el ejército paraguayo había llegado hasta el río Parapití. La guerra tuvo efectos muy importantes en la política nacional, pues el conflicto tuvo consecuencias no sólo políticas o materiales, sino también ideológicas y sirvió de elemento catalizador para el fortalecimiento del nacionalismo.

La Guerra del Chaco en la novela *Hijo de hombre*

De acuerdo a Tzvetan Todorov «la obra literaria tiene dos aspectos: es al mismo tiempo una historia y un discurso. Es historia en la medida en que evoca cierta realidad, acontecimientos, personajes que desde cierto punto de vista se confunden con los de la vida real» (Tzvetan, 1966, p. 125). Pero la obra es también discurso: existe un narrador que relata la historia para un lector que la percibe. A este nivel no son los acontecimientos relatados los que importan sino la manera con que el narrador los da a conocer. Para una mayor comprensión de nuestro análisis utilizaremos esta distinción

El conflicto entre Paraguay y Bolivia sirvió como marco de referencia para la obra de Augusto Roa Bastos, quien escribió esta novela, que a través de sus páginas buscó plasmar el sufrimiento diario de los combatientes en el frente y la difícil situación que implicó la vida de los excombatientes.

En la novela se puede ver las conexiones entre la Guerra contra la Triple Alianza, el régimen liberal establecido en el siglo XX y la Guerra del Chaco, haciendo hincapié en el período de gobiernos liberales, «mucho menos monumentalizado por el discurso historiográfico tradicional y atravesado por ciclos de profunda inestabilidad política y agitación social»[118]. El mencionado periodo den-

[118] Como señala la historiadora Liliana Brezzo «durante la época comprendida entre 1870 y 1921 hubo en el Paraguay 27 alteraciones del orden público, lo que da un término medio de dos revoluciones por año». Por otra parte, «en el interregno transcurrido entre 1902 y 1912 ningún presidente civil en el Paraguay terminó su mandato dentro de los términos constitucionales» (22). Dicha situación era producto tanto de conflictos entre los partidos políticos tradicionales del país (Liberales y Colorados) como de ocasionales insurrecciones agrarias lideradas por comunidades rurales despojadas de sus tierras tras la Guerra de la Triple Alianza.

tro de la historia nacional está marcado por rebeliones, traiciones y asonadas, que en la novela *Hijo de hombre*, representan los temas secundarios. Así en el capítulo VII, Destinados, podemos observar la historia de Miguel Vera, quien está confinado en Peña Hermosa, pero la Guerra del Chaco hace que deje el lugar y vaya al frente de batalla, «se ha decretado la movilización general. Parece que la guerra es inevitable. El 31 de julio cayó el fortín Boquerón en poder de una poderosa fuerza operativa del enemigo» (Roa Bastos, 2003, p. 181). Al ir al frente de guerra, los presos confinados en Peña Hermosa adquieren otro status, pues «la guerra los ha vuelto a rescatar también a ellos transformándolos de «escoria subversiva» en galeotes del agua para los frentes de lucha donde se va a lavar el honor nacional» (Roa Bastos, 2003, p. 181). A continuación, él, el narrador expresa que, «nos mandan al Chaco. Allá seremos más útiles que aquí. […] Ya no hay discusiones políticas. Colorados, liberales y apolíticos están en paz. Guerreristas y antiguerreristas. Todos de acuerdo, eufóricos, como si realmente hubiéramos recuperado la libertad» (Roa Bastos, 2003, p. 182).

En boca de Miguel Vera, la novela, nos permite ver el contexto de guerra dentro de un territorio hostil, que representaba un enemigo más a vencer en la contienda bélica. El agua se convirtió en un factor decisivo durante la guerra y el diario de Miguel Vera recoge las expresiones del Gral. Estigarribia, que expresó que «Triunfará el ejército que consiga dominar las comunicaciones del enemigo. Sobre todo, el que consiga llevar agua a sus líneas. Porque ésta va a ser la Guerra de la Sed» (Roa Bastos, 2003, p. 187). En otra parte del diario se puede leer los sufrimientos de los soldados, acuciados por la sed, «Calor sofocante. Cada partícula de polvo, el aire mismo, parece hincharse en una combustión monstruosa que nos aplasta con un bloque ígneo y transparente. La sed, la muerte blanca, trajina del bracete con la otra, encapuchadas de polvo» (Roa Bastos, 2003, p. 190). Por medio de estas líneas, Roa Bastos nos grafica todo el sufrimiento de los soldados de ambos ejércitos, pues la escasez de agua en el territorio en disputa fue un enemigo difícil de vencer por parte de ambos ejércitos.

El centro desde donde toda vida se origina no es más que un páramo de muerte, es el lugar de iniciación a una nueva existencia más real y duradera, por la que toda existencia anterior se percibirá como ilusoria. Y en este centro no hay existencia más real que la de la sed y el dolor, la que sitúa al cuerpo en un presente repleto de minutos intolerables. Frente a la sed, frente a lo concreto de un cuerpo que se calcina, los otros espacios y los otros tiempos se transforman en lejanas ilusiones, en ficciones que intentan relatar aquello que sucedió en los primeros tiempos, y que comenzaron el entramado de la historia hasta este punto. El comienzo del manuscrito de Miguel Vera es el instante de separación entre aquel tiempo mítico y esta «realidad absoluta», reforzado por el relato en forma de diario.

La novela al narrar los sucesos de la guerra tiene como epicentro la batalla de Boquerón, primera gran batalla al inicio de la contienda bélica, que se desarrolló entre el 9 y el 29 de septiembre de 1932. A pesar de desarrollarse al inicio de la guerra, la importancia de la misma fue crucial para ambos países desde el punto de vista militar y, sobre todo, en lo moral. En *Hijo de hombre*, se observa un relatorio de los principales sucesos que vivió el protagonista de la novela. Así, se puede leer que el 7 de septiembre de 1932, «Nuestro regimiento forma parte de las fuerzas de cinco mil hombres, cuyo objetivo es retomar el fortín Boquerón. La orden general de operaciones nos ha destinado a la primera columna (el grueso del destacado), que hará su marcha de aproximación por el Camino Viejo. La segunda columna marchará por el Camino Recto.» (Roa Bastos, 2003, pp. 187-188).

El trayecto iniciado en el *Kuimbaé-Rapé*, el Camino del Hombre, hacia las alturas, se continúa en un descenso abismal hasta el Boquerón, uno de los principales fortines bolivianos cercado por el ejército paraguayo. Prisioneros en ese paraíso perdido lleno de polvo, los hombres al mando de Miguel Vera se confunden con las imágenes cadavéricas del enemigo; ubicados en el Centro del nuevo mundo su identidad se trueca en una mueca sedienta y desesperada.

Los sucesivos ataques del ejército paraguayo al fortín Boquerón, defendido férreamente por unos 800 bolivianos, es narrado por Miguel Vera, quien expresa que el 9 de septiembre, «copioso nos ha salido el bautismo de sangre. El golpe de pinza se ha vuelto contra nosotros. Los asaltos en masa y al descubierto se estrellaron contra las primeras líneas de la defensa enemiga, sin haber podido localizar siquiera el reducto, escondido en el monte» (Roa Bastos, 2003, p. 188). Al seguir narrando los sucesos del 9 de septiembre, el narrador expresa que «a media mañana, el ataque frontal estaba totalmente paralizado. Sobre la plazoleta del cañadón ha quedado un gentío de muertos, hasta donde se alcanza a divisar con los prismáticos» (Roa Bastos, 2003, p. 189). El fracaso del primer día de asalto también se vislumbra en la obra, cuando Miguel Vera expresa que la desazón y la impotencia invadieron al grupo, así también, en la misma narración se hace alusión al agua, cuando el narrador dice «Me arde en el codo el rasguñón de bala ganado durante el repliegue. Pero más me arde la sed en la garganta, en el pecho. Llaga viva por dentro. No ha llegado el agua a las líneas. Esperándola, uno escupe polvo» (Roa Bastos, 2003, p. 189).

Cuanto más se alarga la lucha en Boquerón, más se observaban casos de desesperación ante la resistencia enemiga, la hostilidad del terreno y por, sobre todo, la falta de agua, que provocó que «pelotones enteros desertan enloquecidos de la línea de fuego y caen por sorpresa sobre los vehículos aguaceros o los esforzados coolíes de las latas. Una pareja de ellos fue despachurrada a bayonetazos, a pocos metros de nuestra posición. Hubo que ametrallar a mansalva, por vías de ejemplo,

a los cuatreros arrodillados todavía junto a las latas vacías, chupando la sanguaza que se había formado en el atraco» (Roa Bastos, 2003, p. 190).

Tanta fue la desesperación de los sitiadores de Boquerón que hasta se realizaban «autoheridas, de los que quieren beneficiarse con los privilegios de las legítimas: evacuación y agua» (Roa Bastos, 2003, p. 91). Otro mecanismo utilizado por los soldados paraguayos fue masticar «las tunas, los bulbos indigestos del *yvy'á* o las corrosivas raíces del *karaguatá*. Desde luego, estas cosas no calman la sed. No hacen más que provocar náuseas y las arcadas acaban lanzando las mucosidades de los estómagos deshechos. He visto a algunos recoger ávidamente las raíces mascadas por otros y masticarlas a su vez, con aire de estúpida satisfacción adquisitiva, como si acabaran de hurtar algo muy precioso» (Roa Bastos, 2003, p. 197).

Para el día 22 el desgaste de la batalla mermó el espíritu de ambos contendientes, el mismo Miguel Vera sostiene, al referirse a los bolivianos, «se han olvidado de nosotros. Hasta el enemigo, que ya no viene por el bosque a embestirnos, a regalarnos unos cuantos muertos, unas cuantas cantimploras. O a aplastarnos de una vez. Ahora le resultaría fácil. Los que están aquí han dejado de ser enemigos. Desnudos e igualmente cadavéricos, ya no se distinguen de los nuestros» (Roa Bastos, 2003, p. 197). La situación se vuelve más acuciante el 26 de septiembre, cuando Miguel Vera afirma que «debe haber ya poca diferencia entre vivos y muertos, salvo por la mayor inmovilidad de estos últimos. Al principio enterrábamos los cadáveres. Ahora, eso es un lujo inútil. Ya no percibimos el hedor de los muertos. En todo caso, es nuestro hedor» (Roa Bastos, 2003, p. 199). Todo el sufrimiento de los soldados paraguayos y bolivianos culminó el 29 de septiembre, cuando las tropas bolivianas defensoras del fortín Boquerón decidieron rendirse.

Según Mircea Eliade en su obra *El Mito del Eterno Retorno* «el Centro es la zona de lo sagrado por excelencia, la de la realidad absoluta. El camino que lleva al centro es un camino difícil» (Eliade, 2006, p. 29). Como punto gravitacional parecería que todos los elementos de la novela confluyen en este centro de destrucción que es la Guerra del Chaco, como si cada uno de los itinerarios recorridos por los personajes condujera a este eje desde el que toda experiencia toma el portento de la épica. La marcha quieta y silenciosa de los creyentes hacia el cerro, o la del vagón de Casiano por las llanuras de Sapukai, se continúa en el trayecto último de Cristóbal hacia el Boquerón, en el tanque aguatero. Cristóbal transporta el agua para esos «bestializados por la eterna desolación del desierto», hilando, definitivamente, en ese último recorrido, la trama de hechos que lo condujeron hacia ese destino:

> Porque no había más que avanzar, avanzar siempre, avanzar a toda costa, a través de la selva, del desierto, de los elementos desencadenados, de la cabeza muerta de un amigo, a través de ese trémolo en que vida y muerte se juntaban sobre un límite imprecisable. Eso era el destino. Y qué podía ser el destino para un hombre como

> Cristóbal Jara, sino conducir su obsesión como un esclavo por un angosto pique en la selva, o por la llanura infinita, colmada con el salvaje olor de la libertad. Ir abriéndose paso en la inexorable maraña de los hechos, dejando la carne en ella. (Roa Bastos, 2003, p. 241).

De esta forma, la novela *Hijo de hombre*, nos muestra la crudeza de una guerra que duró tres años y marcó la historia de Paraguay y Bolivia. El final de la obra está marcado por un personaje que representa la encarnación y símbolo del protagonista colectivo que es el pueblo, que se fue configurando a lo largo de los diferentes capítulos de la novela, y que debe cumplir una misión histórica y en consecución de esta misión, muere. Es una representación de la historia paraguaya, arcada por las guerras internacionales y las luchas internas, que impregnaron de sangre, sudor y lágrimas el devenir histórico de la nación.

El último capítulo de la novela hace referencia a los sobrevivientes de la Guerra del Chaco y en varios pasajes de este apartado, los excombatientes intercambian las experiencias vividas a lo largo de los tres años de penosa lucha y la situación en que quedaron tras la guerra. «A los excombatientes se les niega trabajo. Los lisiados desde luego no tienen como hacerlo. Por eso las muletas de Hilarión Benítez taquean a cada rato rencorosamente. Recomienza el éxodo de la gente hacia las fronteras en busca de trabajo, de respeto, de olvido» (Roa Bastos, 2003, p. 271). En este pasaje de la novela se observa una dura crítica a la situación reinante en el país tras la Guerra del Chaco, del abandono en que quedó gran parte de la población que durante tres años se sacrificó en defensa de la heredad nacional.

Al considerar la obra *Hijo de hombre* en el contexto de la creatividad roabastiana, determinamos con seguridad que la conjugación de los elementos espacio-temporales evidencia indiscutiblemente el sufrimiento de la sociedad paraguaya entre los dos momentos bélicos que la marcaron, desde 1860 a 1935. Ingresar a su obra, no solo es descubrir su estructura como objeto narrativo sino observar la condición humana de su gente y registrar la lucha interna en la que sus sueños viven y mueren. Sin duda, la Guerra del Chaco es realmente el escenario histórico-geográfico de la obra *Hijo de hombre*, sin dejar de lado los recuerdos cruentos de la Guerra Grande, presentes en el imaginario de todos los personajes.

A modo de Conclusión

La inestabilidad política provocada por la Guerra Grande, continuada con la pugna por el poder entre los Liberales y Colorados, confluye en una seguidilla de revoluciones y golpes militares que encontrarían su punto culminante en la Guerra del Chaco. En el último nódulo de la novela, las historias convergen en este

último destino, cuyos desastrosos alcances se vislumbrarán en el último capítulo de la novela, Excombatientes; en el estado de desamparo en el que queda el país, en la indolencia de las instituciones oficiales frente a los «despojos de guerra».

La conjunción que realiza Roa Bastos de los elementos espacio-temporales en su obra *Hijo de hombre* pone de relieve el sufrimiento de la sociedad paraguaya, un dolor que no está solo en sus almas, sino en su madre tierra. Para sus personajes, el ser *oyo-valle-guá* o pedazos gemelos de la tierra natal es un eslabón que los une en su condición humana y evidencia su hermanada lucha interna por mejores días: una ilusión aún lejana para los pueblos latinoamericanos. De esta forma, Augusto Roa Bastos logra conjugar en una simbiosis adecuada el espacio y el tiempo, y con ello registra el largo sufrimiento del pueblo paraguayo, en un viaje inhumano y degradante, desde el primer hito bélico, la Guerra de la Triple Alianza, hasta el siguiente, la Guerra del Chaco.

Bibliografía

BAREIRO SAGUIER, Rubén. 2006. *Augusto Roa Bastos. Caídas y resurrecciones de un pueblo.* Asunción, Servilibro.

CARDOZO, Efraím. 1986. *El Paraguay Independiente*. Asunción, Ed. El Lector.

ELIADE, Mircea. 2006. *El Mito del Eterno Retorno*. Buenos Aires, Ed. Emecé.

FERNANDES, Carla. 2011. «Creación y creatividad: 'Nonato' y la trilogía paraguaya». Escritural. Écritures d'Amérique latine. 3. Web. 03 July 2015. http://www.mshs.univpoitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/ESCRITURAL3/ESCRITURAL_ 3_SITIO/PAGES/Fernandes.html

GUIBERNAU, Montserrat. 1996. *Los Nacionalismos*. Barcelona, Ed. Ariel.

LEHNERDT, Urte. 1967. «Ensayo de interpretación de *Hijo de hombre* a través de su simbolismo Cristiano y social». *Revista Iberoamericana* 34, pp. 67-82.

MELIÁ, Bartomeu. 1997. *El Paraguay inventado*. Asunción, Centro de Estudios Paraguayos Antonio Guash.

MENDEZ FAITH, Teresa. 2009. *Novela y Exilio*. Asunción, Ed. Intercontinental.

MENTON, Seymour. 1967. «Realismo mágico y dualidad en *Hijo de hombre*». *Revista Iberoamericana* 33, pp. 55-70.

MONTE DE LÓPEZ MOREIRA, Mary. 2011. *Historia del Paraguay*. Asunción, Ed. Servilibro.

OSTROV, Andrea. 2011. C*uerpo, oralidad y escritura en Hijo de hombre de Augusto Roa Bastos*. Buenos Aires, UBA.

PERERA SAN MARTÍN, Nicasio. 1984. «*Hijo de hombre*: novela e intrahistoria». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 10, pp. 91-99.

POTTHAST, Bárbara y GERD Kohlhepp. 1999. *El espacio interior de América del Sur. Geografía, historia, política, cultura*. Publicaciones del Centro de Estudios Latino-Americanos de la Universidad Católica de Eichstätt. Francfurt del Main.

QUIN, Alejandro. 2016. «Escritura sobre ruinas: Roa Bastos, la trilogía paraguaya y el acontecimiento en *Hijo de hombre*». Utah, *Revista A contra corriente*.

ROA BASTOS, Augusto. 2003. *Hijo de hombre*. Asunción, Ed. El Lector.

SEIFERHELD, Alfredo. 2007. *La Guerra del Chaco*. Asunción, Ed. Servilibro.

TZVETAN, Todorov. 1966. « Les catégories du récit litteraire », En: *Communications* (Paris, N° 8, 1966).

ZOOK, David. 1997. *La conducción de la Guerra del Chaco*. Asunción, Ed. El Lector.

Resumen

La Guerra del Chaco fue el principal conflicto bélico de América durante el siglo XX, de 1932 a 1935 se libraron sucesivas batallas entre los dos ejércitos, donde sobresalieron los actos heroicos por parte de ambos contendientes, que tuvo como resultado la muerte de unos 50.000 bolivianos y 35.000 paraguayos aproximadamente. La Guerra del Chaco fue un acontecimiento que marcó la historia de ambos países y eso se plasmó en diferentes aspectos de la vida cultural del país dando origen a diversas obras que tuvieron como trasfondo el conflicto chaqueño, entre ellos la novela. La Guerra del Chaco es realmente el escenario histórico-geográfico de la obra *Hijo de hombre* de Augusto Roa Bastos, sin dejar de lado los recuerdos de la Guerra contra la Triple Alianza, donde aparecen temas directamente relacionados con este conflicto armado, tales como los enrolamientos, las batallas, los sacrificios físicos y espirituales de los soldados durante la contienda, así como las secuelas de la guerra. Los relatos de los acontecimientos y la focalización interna nos permiten observar lo que sucede entre los combatientes en el frente de batalla. El conocimiento histórico de la Guerra del Chaco, en conjunción con su descripción geográfica convierte a la narración en un paisaje de situaciones que conducen al lector y le permiten distinguir las zonas donde suceden los acontecimientos. La conjunción que realiza Roa Bastos de los elementos espacio-temporales en su obra pone de relieve el sufrimiento de la sociedad paraguaya durante la guerra y los personajes de esta novela, nos permiten, de alguna manera, reconstruir el contexto de la guerra y los avatares que atravesó la sociedad paraguaya durante la fatídica Guerra del Chaco.

Palabras claves: Guerra del Chaco, Novela, Historia, elementos espacio-temporales.

ABSTRACT

The Chaco War was the main war in America during the twentieth century, from 1932 to 1935 successive battles were fought between the two armies, where heroic acts by both contenders stood out, resulting in the death of some 50,000 Bolivians And about 35,000 Paraguayans. The Chaco War was an event that marked the history of both countries and that was reflected in different aspects of the cultural life of the country giving rise to various works that had as background the Chaco conflict, including the novel. The Chaco War is really the historical-geographic scenario of the work Son of Man by Augusto Roa Bastos, without forgetting the memories of the War against the Triple Alliance, where there are issues directly related to this armed conflict, such as the enlistment, The battles, the physical and spiritual sacrifices of the soldiers during the war, as well as the aftermath of the war. Accounts of events and internal targeting allow us to observe what happens between combatants on the battlefront. The historical knowledge of the Chaco War, in conjunction with its geographical description turns the narrative into a landscape of situations that lead the reader and allow him to distinguish the areas where events occur. Roa Bastos's conjunction of space-time elements in his work underscores the suffering of Paraguayan society during the war and the characters of this novel, allow us, in a way, to reconstruct the context of war and avatars That crossed the Paraguayan society during the fateful War of the Chaco.

KEYWORDS: War of the Chaco, Novel, History, space-time elements.

Configuración de una génesis híbrida y plural en el Paraguay literario de Augusto Roa Bastos: *Hijo de hombre*

Victoria Famin
Université Lumière Lyon 2

La complejidad del Paraguay literario que Augusto Roa Bastos construye en los diversos textos de su obra literaria no es solamente el reflejo de una realidad paraguaya rica en su especificidad. Es también el resultado de una mirada lúcida que el autor propone para construir un universo por medio de su escritura literaria.

La experiencia biográfica de Roa Bastos, analizada en profundidad por Paco Tovar en la biografía[119] que realiza de esta figura mayor de las letras paraguayas, explica un gran número de decisiones de escritura que conciernen la concepción de la literatura en la obra roabastiana. Las vivencias que marcan su vida desde su infancia, prefiguran la capacidad de Roa Bastos para captar fenómenos intrínsecos de la cultura paraguaya, con la complejidad que supone este mundo hecho de «fracturas ontológicas», para retomar la expresión de Roa Bastos. En tal sentido, haciendo referencia a las experiencias de la infancia en el Paraguay, Paco Tovar afirma que: «Sea como fuere, aquel tiempo, aquella tierra y aquellas gentes, repletos de pequeñas cosas, lógicamente extrañas y particulares, desencajadas y coherentes, fueron el primer libro vivo que leerá Augusto Roa Bastos. En sus páginas sin letras, aprendió, sin saberlo, los misterios de una naturaleza difícil de comprender y mucho menos fácil de explicar»[120].

El contacto precoz con los diversos mundos que coexisten en el espacio paraguayo y las instrucciones formales e informales que recibió el joven Roa Bastos le permitirán luego no solamente comprender la realidad profunda del pueblo paraguayo, con sus dramas y su capacidad de resiliencia, sino que también le permitirán recrear un Paraguay literario en muchos de los textos que componen su obra.

En tal sentido, la lectura que Mario Goloboff hace de la obra roabastiana en su texto «La obra de Augusto Roa Bastos: nuevos caminos para la narrativa hispa-

---

[119] Tovar Paco, *Augusto Roa Bastos*, Lleida, Pagès Editors, 1993.
[120] *Ibid.*, p. 10.

noamericana»[121] pone de manifiesto el trabajo que este autor realiza con los elementos que obtiene por medio de la memoria personal y de la colectiva, de sus conocimientos de la historia paraguaya así como de sus experiencias de contacto directo con el pueblo. Refiriéndose a *Hijo de hombre*, Goloboff afirma que: «Vemos aquí cómo los abundantes y explicitados conflictos históricos, políticos, sociales, religiosos, lingüísticos, interpersonales, psicológicos, y muchos más, no hacen sino tematizar, a mi parecer, los de una conflictiva textualización reflejada por la lucha entre lo que se sabe y lo que se ignora, entre el actuar y la pasividad, entre lo que es testimonio y lo que es reparación de una culpa que viene de lo conocido y lo desconocido[122].»

Y en tal sentido se trata de un verdadero proyecto de construcción literaria de un Paraguay complejo, que es visto a través de la sensibilidad del autor. Este Paraguay literario y personal está estrechamente ligado a su memoria y a su compromiso político y social, sin por eso traicionar las ambiciones literarias del autor. Es por esto que Roa Bastos presta especial atención al aspecto plural de la identidad paraguaya, que entra en tensión con la fuerza que los mitos fundadores pueden encontrar en el pueblo paraguayo. Citado por Mario Goloboff, Roa Bastos declara: «Entendí siempre que a mí lo que me interesaba más que los hechos concretos, que los hechos reales que se pueden narrar en una historia, en un estudio o en un ensayo, era el hallazgo de mitos reveladores»[123]. Los elementos que reflejan la idiosincrasia de un pueblo fuertemente marcado por su espiritualidad encuentran en la obra roabastiana un lugar central.

Augusto Roa Bastos realiza un verdadero trabajo de composición literaria a partir del aspecto híbrido y plural de su Paraguay literario. Se trata de un aspecto que recorre toda su obra literaria y que es particularmente visible en su primera novela, *Hijo de hombre*, publicada en 1960. Este texto, que constituye el corpus del presente trabajo, alimenta directamente los textos que completan la vasta obra roabastiana.

El análisis de este aspecto de la escritura de Roa Bastos puede ser enriquecido por el aporte teórico que representa la obra de Édouard Glissant, filósofo y poeta martinicano, autor de la Poética de la Relación[124]. En su discurso poético-filosófi-

---

[121] Goloboff Gerardo Mario, «La obra de Augusto Roa Bastos: nuevos caminos para la narrativa hispanoamericana», en *En torno a* Hijo de hombre *de Augusto Roa Bastos*, Sicard Alain y Fernando Moreno (coord.), Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers, 1992.

[122] *Ibid.*, p. 48.

[123] *Ibid.*, p. 51.

[124] La Poética de la Relación de Glissant abarca no solamente el ensayo epónimo como el resto de los textos de este autor que componen una obra teórica extensa, construida a partir del primer ensayo, *Soleil de la conscience* (Seuil, 1956) hasta su último texto, *La terre, le feu, l'eau et les vents* (Galaade, 2010).

co sobre la literatura, Glissant propone algunos conceptos que podrán renovar la lectura de la obra roabastiana y aportar una mirada nueva sobre varios aspectos.

Presencia de un atavismo literario

Édouard Glissant presenta en su Poética de la Relación una reflexión acerca de lo que él llama el atavismo. Se trata de un pensamiento que sostiene la ideología liberal y que legitima cierta jerarquía cultural y social impuesta por una comunidad al resto del mundo. Es una concepción particular de la presencia de esta comunidad en el mundo, lo que conduce a una configuración bien precisa del lugar y del papel de cada pueblo en la tierra.

El instrumento principal del atavismo es, según Glissant, el relato mítico que hace coincidir el origen de un pueblo con el comienzo del mundo. En *Introduction à une Poétique du Divers*, este filósofo explica que «El papel principal de los mitos fundadores es consagrar la presencia de una comunidad en un territorio, ligando por medio de una filiación legítima esta presencia, este presente a una génesis, a una creación del mundo»[125]. Este relato de legitimación intenta justamente establecer un linaje sagrado que se caracterizaría, entre otras cosas, por la pureza de su genealogía y por gozar entonces de un derecho a la propiedad de la tierra, concebida como un territorio bien definido, indisociable de la identidad.

Glissant afirma que el atavismo es el medio utilizado por las grandes civilizaciones occidentales no solamente para legitimar su lugar en el mundo, sino también para ejercer un poder que les es dado en virtud de su carácter supuestamente sagrado. Para proteger esta esencia atávica, las civilizaciones se ven obligadas a establecer jerarquías que les permiten posicionarse por encima de otras, consideradas como menos puras y por eso mismo menos legítimas[126].

Hijo de hombre, de Augusto Roa Bastos, convoca los relatos atávicos por medio del procedimiento de la intertextualidad. En tal sentido los epígrafes que constituyen los primeros paratextos de la novela funcionan claramente como alusiones directas a dos fuentes del pensamiento atávico. Si bien estos epígrafes no hacen referencia explícita al contenido diegético de la novela, aportan desde una instancia inicial informaciones con respecto al proyecto del autor.

El primer epígrafe, que actualiza el título de la novela, es la cita de unos versículos del libro bíblico de Ezequiel, que instalan el intertexto bíblico en la nove-

---

[125] Glissant Édouard, *Introduction à une Poétique du Divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 62. La traducción es nuestra.

[126] Glissant Édouard, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 62.

la y anuncian su tema central. Se trata de tres fragmentos del libro del profeta (XII, 2; XII, 18 y XIV, 8), quien debe transmitir al pueblo rebelde de Israel el enojo de Yahvé. Se establece así desde esta instancia inicial del texto de Roa Bastos un paralelo entre el sufrimiento anunciado al pueblo bíblico y el que será reservado al pueblo paraguayo. Como lo explica Rubén Bareiro Saguier, el sufrimiento de Ezequiel «metaforiza la larga, la dolorosa, la empecinada andadura de los justicieros de la novela (especialmente los tres protagonistas paradigmáticos: Gaspar Mora, Casiano Jara-Amoité y Cristóbal Jara-Kirito)»[127]. Pero es también el anuncio de un sufrimiento colectivo, ya que estos personajes encarnan la vivencia dolorosa de una comunidad.

Este primer texto no parece tener una significación atávica legitimadora, ya que en vez de hacer referencia a un pasado glorioso y a un futuro próspero, por el contrario, anuncia la caída de las comunidades paraguayas de la novela y las desgracias que acompañarán esta caída. En el pensamiento atávico se trataría de una forma de castigo ligada a una culpa que empaña la pureza y la sacralidad del pueblo en cuestión.

Sin embargo, es de subrayar que en este intertexto bíblico, cuando Yahvé se dirige al profeta Ezequiel, lo llama «hijo del hombre», lo que pone de relieve el carácter humano de este personaje y de su historia, oponiéndolo a la naturaleza divina del creador. Esta distinción es retomada por el autor en el título, restituyendo así las problemáticas de su novela al campo de lo puramente humano. Los sufrimientos y los castigos son infligidos al hombre por el hombre, sin que la voluntad divina intervenga. Este paratexto evoca así claramente el tema de la condición humana y de las miserias que el hombre debe aceptar y soportar, por el simple hecho de ser un hombre, con toda su carga de imperfección.

A partir de esta instancia preliminar, el intertexto bíblico se desarrolla a lo largo de toda la novela, apoyándose principalmente en la posibilidad de identificar a algunos personajes con ciertas figuras bíblicas. En Itapé, Gaspar Mora, el músico leproso que espera su muerte, aislado de la comunidad pero en contacto espiritual con ella, funciona como un nuevo Cristo paraguayo: «– ¡Fue un hombre justo y bueno! –insistió Macario–. Hizo su trabajo. Ayudó a la gente. Todo lo que hizo tenía fundamento. En todas partes hay huellas de sus manos, de su alma limpia, de su corazón limpio… […] Esto fue lo último que hizo… –dijo señalando al Cristo. Lo trajimos del monte, como si lo hubiéramos traído a él mismo[128].»

---

[127] Bareiro Saguier Rubén, «La cara oculta del mito guaraní en *Hijo de hombre* de A. Roa Bastos», en *América: Cahiers du CRICCAL, n°12. Histoire et imaginaire dans le roman latino-américain contemporain*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1993, p. 66.

[128] Roa Bastos Augusto, *Hijo de hombre*, Buenos Aires, Losada, 1973, p. 31.

Gaspar Mora aparece como el Cristo humano de los Evangelios que la Iglesia parece haber olvidado. Este hombre, que vivió, en un pasado no tan lejano, entre los hombres, antes de morir deja un legado simbólico y espiritual para su comunidad, una talla del Cristo que es percibida como su hijo. De esta manera el concepto del Cristo como hijo de hombre se materializa y la comunidad, cuya conciencia es expresada en el discurso de Macario, ve en la talla de madera la presencia de Gaspar, acompañándolos aún después de su muerte.

Cristóbal Jara, el héroe de Sapukai, constituye también una imagen crística, reforzada por el apodo en guaraní que le dan en el pueblo. En efecto, Cristóbal, cuyo nombre ya tiene la impronta crística, es llamado Kirito, que quiere decir Cristo en guaraní. Además, la equivalencia de este personaje con la figura de Cristo puede ser completada por un procedimiento similar, que concierne esta vez a un personaje femenino. Se trata de Salu'i, la antigua prostituta que se hizo enfermera durante la Guerra del Chaco y que podría ser vista como una nueva María Magdalena. De la misma manera, la huida de Casiano Jara, con Natí y el niño, que deciden escaparse de la vida de esclavitud en el yerbal, se construye como un intertexto bíblico. En efecto, este episodio recuerda claramente la huida a Egipto de la Virgen, con José y el Niño, amenazado de muerte por el rey Herodes (Mateo 2: 13-15): «Dejaron el refugio y se internaron en la selva. Dos lastimosas siluetas con su disfraz de barro hediondo, el blanco de los ojos volteando a todos lados en busca de una brecha. Una iba delante tambaleando con el machete, como ensayando una contorsión propiciatoria; la otra detrás, con una laucha humana, calladita, entre sus brazos[129].»

El hecho de ver que los personajes de la novela encarnan a algunos personajes bíblicos, asumiendo claramente su humanidad, nos da una idea del proyecto que Roa Bastos tiene para su novela: «Su tema trascendente, al margen de la anécdota, es la crucifixión del hombre común en la búsqueda de solidaridad con sus semejantes; es decir, el antiguo drama de la pasión del hombre en lucha por su libertad, librado a sus solas fuerzas en un mundo y en una sociedad inhumanos que son su negación[130].»

Roa Bastos hace referencia al drama bíblico del hombre condenado por los hombres. La humanidad es ubicada en el corazón de su proyecto novelesco y a pesar de que la intertextualidad bíblica esté presente a lo largo de todo su texto, la divinidad no tiene ya cabida en las historias de *Hijo de hombre*. Se trata de rela-

---

[129] *Ibid.*, p. 109.

[130] Roa Bastos Augusto, «El autor habla de su novela», en *En torno a* Hijo de hombre *de Augusto Roa Bastos*, Sicard Alain y Moreno Fernando (coord.), Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers, 1992, p. 11.

tar una serie de sufrimientos que los hombres imponen a sus semejantes, como un comportamiento directamente relacionado con su naturaleza humana.

Hay que señalar que la Biblia no es el único relato atávico convocado en la novela. Desde las primeras páginas, un segundo texto es evocado para funcionar como un texto legitimador en la concepción del mundo y de la vida de los hombres. Se trata del *Himno de los Muertos de los Guaraníes*, que constituye el segundo epígrafe de la novela. El fragmento citado por el autor, extraído del Capítulo V de *Ayvu Rapyta. Textos míticos de los Mbyá-Guaraní del Guairá*, recopilados por León Cadogán, hace referencia al misterio de la vida después de la muerte y evoca la posibilidad de seguir viviendo en una temporalidad cíclica: «…He de hacer que la voz vuelva a fluir por los huesos… Y haré que vuelva a encarnarse el habla… Después que se pierda este tiempo y un nuevo tiempo amanezca…»[131]. Estas citas recuerdan la importancia del culto a los muertos, representados aquí por los huesos, pero sobre todo ponen el énfasis en la idea de que, gracias a una temporalidad cíclica, estos cuerpos podrán recuperar la vida materializada por la voz que vuelve a fluir. Volver a tener una voz supone el inicio de una nueva vida.

Si se tiene en cuenta las dos voces enunciadoras de ambos epígrafes, se podría establecer un paralelo entre éstas y la figura del autor, puesto que tienen en común el poder de hacer vivir a los personajes gracias a la voz, aquí, la escritura. Sin embargo, en la diégesis de la novela, este intertexto funciona como otro aspecto de la espiritualidad de los habitantes de Itapé y de Sapukai, que es concebida tanto en la tradición bíblica como en la tradición guaraní. A propósito de esta doble espiritualidad, Eva Michel-Nagy explica que «la religión de los guaraníes se organiza en función de dos mitos esenciales: el mito de la creación y el de la tierra-sin-mal»[132]. Por esta razón, la idea de que una vida de sufrimiento esté seguida de un renacimiento, que permitiría alcanzar, un día, esa tierra sin mal, constituye un mensaje fuerte en este paratexto preliminar.

En tal sentido, Susana Martínez, en su texto «El retorno a la muerte en *Contravida* y 'El portón de los sueños' de Augusto Roa Bastos», afirma que el *Himno de los Muertos* tal y como es retomado en el epígrafe, promete la reconciliación del cuerpo y de la voz[133]. Este epígrafe sintetizaría las enseñanzas de Macario Francia sobre la muerte, concebida como un breve descanso. Dice Macario, como

---

[131] Roa Bastos Augusto, *Hijo de hombre*, *op. cit.*, p. 9.

[132] Michel-Nagy Eva, *La búsqueda de la palabra real en la obra de Augusto Roa Bastos: el testimonio de la ficción*, Lausanne, Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, 1993, p. 21.

[133] Martínez Susana, «El retorno a la muerte en *Contravida* y 'El portón de los sueños' de Augusto Roa Bastos». Disponible en http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v11/martinez.html. Última consulta el 21/10/2017.

garante de la sabiduría del pueblo: «Porque el hombre, mis hijos… tiene dos nacimientos… uno al nacer, otro al morir… Muere pero queda vivo en los otros, si ha sido cabal con el prójimo. Y si sabe olvidarse en vida a sí mismo, la tierra come su cuerpo pero no su recuerdo[134].»

Esta lectura del epígrafe pone claramente el acento en la posibilidad de vivir después de la muerte, como recompensa por la solidaridad para con el prójimo. Si bien esta segunda vida no existiría más que por medio de la palabra y del pensamiento, esto parece satisfacer a los personajes intensamente literarios de Augusto Roa Bastos. Es por medio de la escritura del autor que estos personajes podrán seguir existiendo a pesar de los sufrimientos y las penas, es gracias a su obra que sus voces siguen resonando.

Cuando analiza esta presencia del atavismo guaraní en *Hijo de hombre*, Carlos Battilana afirma que: «El tono del «Himno de los muertos» pone a la luz la confianza en el futuro de la humanidad, presenta la batalla entre la vida y la muerte con la idea de la resurrección final. Los verbos «fluir» y «encarnarse», usados metafóricamente, con la visión circular del mundo, vale decir ciclo continuo e interminable, nos dan a entender de una gestación precedida de la corrupción, anticipando así el aire fantástico de la novela[135].»

El optimismo del «Himno de los muertos» es claro: la idea de un eterno reinicio tiene, sin lugar a dudas, el poder de consolar a quienes sufren en el mundo. Sin embargo, hay un claro desfase entre el tono del texto guaraní y las historias que propone la novela. A pesar de la existencia de una promesa de tener una nueva chance en el mundo, la evolución del pueblo paraguayo no parece augurar nada bueno. De la misma manera, el tema de la génesis es abordado en el primer capítulo de la novela, para hacer referencia a una creencia de los guaraníes. Se trata del signo tan esperado que constituye el cometa Halley, anunciador del apocalipsis: «De allí solía arrancar. Él decía *yvaga-ratá*, con lo que la intraducible expresión fuego-del-cielo designaba al cometa y aludía a las fuerzas cosmogónicas que lo habían desencadenado, a la idea de destrucción del mundo, según el Génesis de los guaraníes[136].»

Macario Francia, que es el personaje que preserva la memoria y resguarda la sabiduría de la comunidad, es también el único capaz de oponerse al poder religioso, representado por el sacerdote del pueblo. Macario evoca regularmente este mito de la génesis guaraní, no para desesperar a los habitantes de Itapé, sino más bien para recordar este relato genésico que se opone a los otros textos atávicos

---

[134] Roa Bastos Augusto, *Hijo de hombre*, *op. cit.*, p. 38.

[135] Battilana Carlos, *Reflexiones sobre* Hijo de hombre *de Augusto Roa Bastos*, Frankfurt am Mein/Bern/Las Vegas, Peter Lang, 1979, p. 12.

[136] Roa Bastos Augusto, *Hijo de hombre*, *op. cit.*, p. 19.

venidos de otros lares. Asumiendo el rol de representante de la comunidad y guardián de su imaginario, Macario pone su voz al servicio de diferentes relatos que permiten al autor reconstruir una espiritualidad propia de estas comunidades, que refleja la tensión entre catolicismo y creencias guaraníes. Rubén Bareiro Saguier, en su texto «La cara oculta del mito guaraní en *Hijo de hombre* de Augusto Roa Bastos»[137], menciona justamente esta referencia a los mitos guaraníes como un medio no solamente para escapar al encerramiento que supone la tradición judeocristiana para el pueblo paraguayo, sino que además da cuenta de una identidad mestiza, plural, que corresponde también a una cosmovisión híbrida.

El intertexto atávico en *Hijo de hombre* aparece entonces como una construcción compuesta, que reposa sobre dos tradiciones que representan dos visiones del mundo. Esta génesis híbrida se apoya en la idea común de una humanidad que debe sufrir, porque su condición se lo impone. El atavismo es un pensamiento que intenta construir y consolidar un relato de los orígenes. La práctica de los atavismos ha permitido a algunos pueblos del mundo presentarse como linajes sagrados, con derecho a gozar de ciertos privilegios ligados a su condición. Según Édouard Glissant, para que esta estrategia funcione, la comunidad en cuestión debe respetar algunas exigencias de filiación entre las cuales se encuentra la de la pureza[138]. En efecto, la identidad atávica puede existir únicamente si se respeta una genealogía ideal, que se presenta como un concepto extremadamente estricto[139]. Es por eso que todo alejamiento de la tradición suele ser considerado como una falta grave cometida por un miembro de la comunidad atávica.

La construcción de una digénesis literaria en *Hijo de hombre*

El concepto de digénesis literaria fue propuesto por Édouard Glissant en su ensayo *Traité du Tout-Monde* (1997). En este texto, el poeta martinicano explica que: «La puesta en contacto de culturas atávicas en el espacio de la colonización ha permitido el nacimiento, en algunos casos, de culturas y sociedades compuestas, que no han generado génesis, adoptando los mitos de la creación traídos de otras culturas, y esto por una razón principal: sus orígenes no se pierden en la noche, ya que no son de orden mítico, sino puramente histórico[140].

---

[137] Bareiro Saguier Rubén, «La cara oculta del mito guaraní en *Hijo de hombre* de A. Roa Bastos», art. cit.

[138] Glissant Édouard, *Poétique de la Relation*, *op. cit.*, p. 59.

[139] Glissant Édouard, *Introduction à une Poétique du Divers*, *op. cit.*, p. 34.

[140] Glissant Édouard, *Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard, 1997, p. 36.

La génesis de las sociedades criollas de América está generalmente asociada a la conquista, la colonización, la esclavitud y la explotación de los pueblos originarios. Estos contextos históricos y sociales de violencia y opresión, que constituyen crímenes fundadores, para retomar la expresión propuesta por Patrick Chamoiseau[141], no permiten concebir ningún origen ni puro ni sagrado. Razón por la cual estas comunidades, en lugar de producir génesis atávicas que son para ellas imposibles de lograr, construyen relatos compuestos que Édouard Glissant llama digénesis, en los que los componentes se diversifican y se multiplican[142]. Se trata de «procedimientos demultiplicados [que] no conducen a las revelaciones absolutas de la alquimia de una génesis, son rodeos infinitos por los que una digénesis trama sus huellas y entra en lo conjetural del mundo»[143]. Se trata de un procedimiento literario que, sin perder de vista el modelo atávico de las génesis, va justamente a subvertir dicho modelo para poder dar cuenta de una realidad diferente.

La digénesis literaria es practicada por Augusto Roa Bastos en *Hijo de hombre*. Uno de los principales gestos que le permiten llevar adelante su proyecto es el de la puesta en relieve de la reinvención de la tradición. La liberación del peso del pensamiento atávico heredado deja lugar para la reinterpretación de las figuras y de los discursos que hasta entonces habían guiado al pueblo. Por eso los personajes establecen relaciones complejas con los símbolos atávicos. Los hombres y mujeres del Paraguay literario de Roa Bastos ponen en contacto diversas tradiciones, no para establecer una jerarquía, sino para crear, a partir de estas situaciones inéditas, nuevas maneras de pensar el pluralismo cultural y la génesis híbrida.

Las tradiciones religiosas de los habitantes de Itapé son un ejemplo claro de esta manera de asumir el carácter híbrido de la espiritualidad: «A ciertas horas, cuando el promontorio se hincha y se deshincha en las refracciones, se alcanza a ver el rancho del Cristo en lo alto, recortado contra la chapa incandescente del cielo. Allí solía solemnizarse la celebración del Viernes Santo. Los itapeños tenían su propia liturgia, una tradición nacida de ciertos hechos no muy antiguos pero que habían formado ya su leyenda[144].»

El hecho de que los habitantes de Itapé tengan su propia liturgia para celebrar una de las principales ceremonias del calendario católico introduce un primer elemento de divergencia con respecto a una tradición, lo que contribuye así a crear

---

[141] Patrick Chamoiseau propone que se considere la esclavitud como un crimen fundador para las sociedades caribeñas en «Table ronde», en Chevrier Jacques (ed.), *Poétiques d'Édouard Glissant*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 1999, p. 61.

[142] Glissant Édouard, *Faulkner, Mississippi*, Paris, Stock, 1996, p. 267.

[143] *Ibid.*, p. 284.

[144] Roa Bastos Augusto, *Hijo de hombre, op. cit.*, p. 39.

la noción de digénesis. La posibilidad de innovar y de mezclar las tradiciones para permitir que una nueva nazca es un privilegio que los pueblos atávicos desconocen, puesto que una de las exigencias del atavismo es justamente la del respeto de la filiación única, para garantizar la pureza de la comunidad en cuestión. Además, esta liturgia nacida de la pluralidad es claramente presentada como algo reciente, sin que ello signifique una debilidad. Sabiendo que la génesis atávica intenta arraigarse en la temporalidad ancestral, las nuevas liturgias no son toleradas, ya que serían una violación a la tradición.

En el relato de la digénesis, plural e híbrida, el Cristo tallado por Gaspar Mora suscita un fervor religioso que parece apoyarse, justamente, en el distanciamiento entre la religión católica impuesta y aceptada y la espiritualidad del pueblo originario del Paraguay. La aparición de la imagen religiosa, realizada por un leproso que consagra su último aliento a la comunidad, despierta un sentimiento de solidaridad que impregna todas las prácticas de la población. Este fenómeno permite el surgimiento de una nueva figura de devoción religiosa que no estaba prevista en los discursos oficiales de la Iglesia católica paraguaya.

En la imagen del Cristo leproso, los itapeños ven el reflejo de su propia identidad híbrida y plural, que no puede ni quiere aspirar a la pureza de una génesis atávica: «Quizás no era más que el origen del Cristo del cerrito, lo que había despertado en sus almas esa extraña creencia en un redentor harapiento como ellos, y que como ellos era continuamente burlado, escarnecido y muerto, desde que el mundo era mundo. Una creencia que en sí misma significaba una inversión de la fe, un permanente conato de insurrección[145].» Si la imagen de Cristo como un hombre humilde recorre los evangelios, la idea de una muerte perpetua y de un castigo sin fin contradice la noción de resurrección que es uno de los dogmas de la Iglesia Católica. El narrador de *Hijo de hombre* lo considera como una inversión de la fe, pero los personajes itapeños no lo ven necesariamente así. Para ellos se trata de la voluntad de hacer evolucionar la religión al ritmo de las experiencias de la comunidad, volviéndola entonces el reflejo de la vida del pueblo.

La devoción al Cristo de Gaspar Mora trae repercusiones en la vida de los habitantes de Itapé, al punto tal que la colina en la que la imagen ha sido depositada y donde la devoción se manifiesta explícitamente, ha sido bautizada con un nuevo nombre:

> Este privilegiado cerrito de Itapé –agregó el predicador– se va a llamar desde ahora Tupá-Rapé, porque el camino de Dios pasa por los lugares más humildes y los llena

---

[145] *Ibid.*, p. 40.

de bendición. Así se llama hasta hoy, *Tupá-Rapé*, que en lengua india significa Camino-de-Dios.

– Yo no estuve de acuerdo –dijo ya entonces Macario–. No había por qué cambiar el nombre. En todo caso, el cerrito del Cristo leproso se hubiera debido llamar *Kuimbaé-Rapé*.

Así lo llamaba él: Camino-del-Hombre[146].»

Incluso cuando la autoridad religiosa intenta encuadrar esta creación popular de una religión híbrida, no para incluir una parte de la comunidad perdida en una genealogía sagrada, sino para consolidar la ideología dominante concediendo algunas pequeñas libertades, estos procedimientos fracasan. El sacerdote decide dar un nombre en guaraní a la colina, como una concesión hecha al pueblo que habla casi exclusivamente esta lengua. Sin embargo, el gesto no es suficiente para Macario, el garante de la memoria y guardián de la sabiduría de los itapeños. En efecto, el nombre de *Tupá-Rapé* parece excluir a Gaspar Mora de esta nueva tradición religiosa, mientras que el nombre propuesto por Macario, Kuimbaé-Rapé, reconoce justamente la figura del leproso, querido por todos, que se transformó para ellos en el padre-creador de este Cristo de los pobres y de los oprimidos, en el padre de este hijo del hombre. Adriana Valdés e Ignacio Rodríguez, en su artículo «*Hijo de hombre*: el mito como fuerza social», explican el sentido profundo de la propuesta de Macario: «Invirtiendo el significado evangélico en lo que este tiene de esencial, aquí Cristo es, sencillamente, hijo del hombre y no oscuramente, hijo de Dios, en definitiva, la novela pretende «fundar» una religión de la humanidad, un camino del hombre, *Kuimbaé-Rapé* en oposición a un camino de Dios (*Tupá-Rapé*)[147].»

La posibilidad de leer *Hijo de hombre* como una novela fundadora de una nueva religión puede parecer excesiva. Sin embargo, es importante recordar este gesto como uno de los procedimientos centrales de la literatura de la digénesis: es necesario poder oponer algo a los pensamientos atávicos, no necesariamente para destruirlos sino sobre todo para poder evitarlos y escapar así al peligro de la opresión de una ideología dominante. Además, esto permite a una comunidad asumir plenamente su identidad y su idiosincrasia, sin sentirse menospreciada por sus orígenes híbridos. Por eso el autor no cae en el relato excesivo de las miserias frente al sufrimiento del pueblo, sino que demuestra una capacidad de innovación suficientemente poderosa para instalar su texto en la dinámica de la digénesis.

---

[146] *Ibid.*, p. 38.

[147] Rodríguez Ignacio y Adriana Valdés, «*Hijo de hombre*: el mito como fuerza social» [artículo] Taller de Letras 1 (Santiago, Chile). Archivo de Referencias Críticas. Disponible en Biblioteca Nacional Digital de Chile http://www.bibliotecanacionaldigital.cl/bnd/628/w3-article-250642.html. Última consulta el 19/10/2017.

Roa Bastos se expresa sobre estas cuestiones cuando describe el proyecto que guía la escritura de la novela. Sin dejar de lado los aspectos literarios que denotan una gran exigencia formal, el autor se refiere justamente al desafío de reunir en su texto la pluralidad del mundo literario que se propone retratar. Estableciendo lazos íntimos con estas comunidades rurales que el lector descubre en *Hijo de hombre*, Roa Bastos pone de relieve los múltiples aportes culturales y espirituales que se dan cita en las historias de su novela: «En *Hijo de hombre* he tratado de encontrar uno de los muchos y cambiantes rostros de la verdad de nuestro tiempo, del hombre de todos los tiempos, de la raíz misma de la colectividad a que pertenezco, en la pulsación vital de sus luchas y sacrificios[148].»

Hijo de hombre constituye uno de los pilares sobre los cuales se construye el Paraguay literario roabastiano y si bien es un proyecto literario que supone una idea de colectividad, la de la comunidad que se configura paulatinamente, responde claramente a una voluntad personal. Para el autor la hibridez cultural que contribuye a una espiritualidad híbrida, es un aspecto mayor del mundo rural paraguayo. Esta particularidad de la identidad paraguaya está claramente ligada a una cuestión lingüística excepcional: la cohabitación del guaraní y del castellano, no solamente en el país sino en la identidad tanto de la comunidad como del propio Roa Bastos[149]. Esta situación bilingüe, vista también como una verdadera diglosia, permite la existencia y la expresión de una hibridez espiritual que es la que parece consolidar la digénesis del Paraguay roabastiano: «Y bien, la escritura de Augusto Roa Bastos asume la situación ambigua de la comunidad paraguaya mestiza, en la que, gracias a la supervivencia de la lengua indígena, especialmente, persiste una serie de valores de la cultura aborigen[150].»

Es importante remarcar que Bareiro Saguier no hace referencia a simples aspectos culturales, que podrían ser leídos como meros elementos folklóricos. En realidad, se trata de la persistencia de valores de la cultura aborigen en la identidad híbrida del Paraguay, que se encuentra alimentada por los diversos aportes guaraníes, criollos y también vivenciales, surgidos de la experiencia colectiva de la comunidad. Estudiando esta construcción literaria roabastiana, Enriqueta Morillas hace referencia justamente a un *imago mundi* que se nutre constantemente de esos aportes que permiten afirmar la existencia de una hibridez en el Paraguay de Roa Bastos: «Diremos, recordando a Ángel Rama, que el esfuerzo de querer recu-

---

[148] Roa Bastos Augusto, «El autor habla de su novela», art. citado, p. 13.

[149] Esta cuestión fue ampliamente estudiada por Carla Fernandes en su ensayo *Augusto Roa Bastos, écriture et oralité* (L'Harmattan, 2001), como en artículos de Rubén Bareiro Saguier («Estratos de la lengua guaraní en la escritura de Augusto Roa Bastos», en *De nuestras lenguas y otros discursos*, Asunción, Universidad Católica, 1990), entre otros.

[150] Bareiro Saguier Rubén, art. citado, p. 64.

perar las culturas conservadas oralmente, el estudio de su lengua y formas narrativas, el rescate de su *imago mundi*, sometidas ya al influjo del impacto modernizador, supone una tarea que reconoce su índole transculturada[151].»

El mundo paraguayo que Roa Bastos reconstruye en su texto lleva las marcas de una transculturación inevitable, pero sin lugar a dudas parcial. Lejos de estancarse en una mirada pesimista a los estragos causados por el encuentro brutal y violento de dos mundos, lo que hace el autor es focalizarse en las transformaciones idiosincráticas que esta situación conlleva. En tal sentido, el hecho de poder asumir una digénesis y una hibridez fundacional y fundamental, permite incluso repensar el legado guaraní, preservado de la situación de choque cultural inicial. Así es como la herencia guaraní cobra un nuevo aspecto plural, mestizo, que la actualiza y le insufla una nueva energía. Es lo que ilustra Carla Fernandes cuando hace referencia a la conceptualización híbrida de la creencia de la Víbora-perro en el texto de Roa Bastos: «Podemos pensar que dos creencias populares se conjugan aquí para subrayar el carácter devastador de una de ellas. La utilización de la Víbora-perro para designar al cometa descarta la posibilidad de cualquier explicación racional o científica. Es un fenómeno que forma parte del ámbito de lo sobrenatural, así como el animal en cuestión. Mboi-Yaguá y Víbora-perro, bajo sus diversos aspectos, son sin duda las creencias más presentes en la obra de Augusto Roa Bastos[152].»

La posibilidad de combinar *Yvaga-ratá*, es decir el cometa Halley, que con su paso debía anunciar el apocalipsis y que finalmente anuncia la muerte de Gaspar Mora, con *Víbora-perro*, ese monstruo mitológico guaraní que debía tragarse al mundo en una instancia escatológica, permite eludir toda explicación científica del fenómeno astronómico. Pero a esto se agrega la posibilidad de actualizar la creencia guaraní ancestral, asociándola con un fenómeno conocido por los lectores del siglo XX. La digénesis del Paraguay literario que propone el autor opera así una revitalización del patrimonio mitológico, cultural y espiritual guaraní, que al recuperar nuevas fuerzas participa plenamente en la construcción plural de la identidad paraguaya.

En su trabajo literario con la multiplicidad de materiales que el autor tiene a su disposición, el Paraguay roabastiano aparece como un universo complejo, en el que los mitos fundadores de la tradición judeo-cristiana así como los que pro-

---

[151] Morillas Enriqueta, «Roa Bastos, Hispanoamérica y la novela», en *Cuadernos Hispanoamericanos 493/94, Homenaje a Roa Bastos*, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, Julio-Agosto 1991, p. 51.

[152] Fernandes Carla, *Augusto Roa Bastos, écriture et oralité*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 64. La traducción es nuestra.

vienen de la tradición guaraní, se encuentran, se confrontan, entran en tensión para conjugarse finalmente en una génesis que pierde toda ambición atávica, para transformarse en lo que Édouard Glissant llama una digénesis. Se trata de decir el nacimiento literario de una comunidad híbrida, plural, que tiene plena conciencia de las características de su identidad y que las asume plenamente. En esta digénesis paraguaya que Roa Bastos propone en su texto, lo humano es reivindicado como el corazón de la idiosincrasia de un pueblo demasiado acostumbrado a la opresión, que cree sin embargo en un renacimiento que llegará cuando el hombre acepte la necesaria solidaridad para con sus semejantes, cuando las enseñanzas de Macario Francia sean integradas por la sociedad y cuando, en una realidad utópica, ya no se repita ese drama del hombre crucificado en su lucha por la libertad.

Bibliografía

BAREIRO SAGUIER Rubén, «La cara oculta del mito guaraní en *Hijo de hombre* de A. Roa Bastos», en *América: Cahiers du CRICCAL, n°12. Histoire et imaginaire dans le roman latino-américain contemporain*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1993.

BATTILANA Carlos, *Reflexiones sobre* Hijo de hombre *de Augusto Roa Bastos*, Frankfurt am Mein/Bern/Las Vegas, Peter Lang, 1979.

CHAMOISEAU Patrick, «Table ronde», en Chevrier Jacques (éd.), *Poétiques d'Édouard Glissant*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 1999.

FERNANDES Carla, *Augusto Roa Bastos, écriture et oralité*, Paris, L'Harmattan, 2001.

GLISSANT Édouard, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990.

GLISSANT Édouard, *Introduction à une Poétique du Divers*, Paris, Gallimard, 1996.

GLISSANT Édouard, *Faulkner, Mississippi*, Paris, Stock, 1996.

GLISSANT Édouard, *Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard, 1997.

GOLOBOFF GERARDO Mario, «La obra de Augusto Roa Bastos: nuevos caminos para la narrativa hispanoamericana», en *En torno a* Hijo de hombre *de Augusto Roa Bastos*, Sicard Alain y Fernando Moreno (coord.), Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers, 1992.

MARTÍNEZ Susana, «El retorno a la muerte en *Contravida* y 'El portón de los sueños' de Augusto Roa Bastos». http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v11/martinez.html. Última consulta el 21/10/2017.

MICHEL-NAGY Eva, *La búsqueda de la palabra real en la obra de Augusto Roa Bastos: el testimonio de la ficción*, Lausanne, Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, 1993.

MORILLAS Enriqueta, «Roa Bastos, Hispanoamérica y la novela», en *Cuadernos Hispanoamericanos 493/94, Homenaje a Roa Bastos*, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, Julio-Agosto 1991.

ROA BASTOS Augusto, *Hijo de hombre* [1960], Buenos Aires, Losada, 1973.

ROA BASTOS Augusto, «El autor habla de su novela», en *En torno a* Hijo de hombre *de Augusto Roa Bastos*, Sicard Alain y Fernando Moreno (coord.), Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers, 1992.

RODRÍGUEZ Ignacio y ADRIANA Valdés, «*Hijo de hombre*: el mito como fuerza social» [artículo] Taller de Letras 1 (Santiago, Chile). Archivo de Referencias Críticas. Disponible en Biblioteca Nacional Digital de Chile http://www.bibliotecanacionaldigital.cl/bnd/628/w3-article-250642.html. Última consulta el 19/10/2017.

TOVAR Paco, *Augusto Roa Bastos*, Lleida, Pagès Editors, 1993.

Resumen

En su novela *Hijo de hombre* (1960), Augusto Roa Bastos construye un Paraguay literario basado en una combinación de los patrimonios culturales, lingüísticos y religiosos de la identidad criolla y de la herencia guaraní. Este trabajo de escritura de un mundo plural, híbrido, da lugar a la configuración de lo que Édouard Glissant llama una digénesis. Se trata de un relato que, basándose en el modelo de los relatos genésicos del mundo occidental, opera una subversión profunda. Liberado de todas las exigencias atávicas de pureza y filiación única, la digénesis roabastiana se presenta como una subversión de la tradición que permite asumir plenamente el carácter híbrido de la identidad paraguaya, que la libera de todo tipo de estigmatización. Además, este proyecto actualiza la herencia cultural y espiritual guaraní, en una interacción con el aporte judeo-cristiano de la cultura criolla que se revela enriquecedora para ambos patrimonios.

Palabras clave: Espiritualidad, hibridez, pluralidad, génesis, digénesis, mitología, Édouard Glissant, Augusto Roa Bastos

Abstract

In his novel *Son of Man* (1960), Augusto Roa Bastos builds a literary Paraguay based on a combination of cultural, linguistic and religious heritage of Creole identity and Guaraní heritage. This work of writing a plural and hybrid world gives rise to the configuration of what Édouard Glissant calls a digenesis. It is a

story that, based on the model of the genesis of the western world, operates a deep subversion. Freed from all the atavistic demands of purity and unique affiliation, the Roa Bastos's digenesis presents a sort of subversion of the tradition, that allows to assume the hybrid character of the Paraguayan identity, that frees it of all type of stigmatization. In addition, this project permits to update the Guaraní cultural and spiritual heritage, in an interaction with the Judeo-Christian contribution of the Creole culture that reveals enriching for both patrimonies.

Key words: Spirituality, hybridity, plurality, genesis, digenesis, mythology, Édouard Glissant, Augusto Roa Bastos

Más allá de las subalternidades crucificadas: la imagen de Jesús como símbolo articulador e instancia de liberación en *Hijo de hombre*

Roberto Aedo
Universidad de Chile
Universidad del Desarrollo

I. Introducción

Poesía en prosa, poliédrica en su simplicidad y compleja en su estructuración y hondura, publicada en Buenos Aires en 1960 y, corregida y con un capítulo más, también veintitrés años después –«Cuando retoco mis obras es a mí a quien retoco» afirma Yeats, en una cita que abre como epígrafe la primera parte de la novela–, *Hijo de hombre* no sólo inicia su «Trilogía sobre el tema del monoteísmo del poder», que más tarde completarían *Yo el Supremo* (1974) y *El Fiscal* (1993)[153],

[153] Véase AUGUSTO ROA BASTOS, *El Fiscal*, pág. 9. Acerca de las dificultades que entraña la concepción de Roa Bastos de estas novelas como una trilogía, se ha referido Carla Fernandes en estos términos: «Tal afirmación no deja de ser problemática desde el punto de vista ideológico, al inducir una semejanza en las situaciones históricas y la actuación de las diferentes figuras nacionales representadas en las tres novelas: el Supremo (Gaspar Rodríguez de Francia), el Mariscal López (Francisco Solano López) y el tiranosaurio (Alfredo Stroessner). Es asimismo problemática en la medida en que fundamenta la trilogía sobre la permanencia de una perspectiva historicista particular, pero dejando de lado otro elemento tan permanente y continuo como la guerra de la Triple Alianza o el personaje de Francisco Solano López. Me refiero a la presencia del Nonato y de sus diferentes avatares, que atraviesan la obra roabastiana, más allá de la trilogía. (…) La trilogía sobre el monoteísmo del poder debe su unidad a la presencia de algunas de las figuras históricas más importantes del siglo XIX paraguayo. El tratamiento, tal vez distinto, que recibe la historia en cada una de las novelas, se plasma en los diferentes calificativos que la crítica les suele aplicar: novela histórica (*Hijo de hombre*), de la dictadura (*Yo el Supremo*) y política (*El Fiscal*). (…) El monoteísmo del poder, tal y como lo evoca Augusto Roa Bastos, nos llevaría a admitir la existencia de un solo paradigma del dictador y a considerar que un dictador es todos los dictadores. Cabe subrayar que esta denominación nunca la utiliza Roa para referirse a Francisco Solano López». Para Fernandes, si en el caso de las novelas que componen la trilogía «la perspectiva es temática e historicista», con la figura del «Nonato», que ella rastrea desde el cuento homónimo, como «presente según modalidades distintas» en la obra roabastiana, «se enfoca la posibilidad precisamente no historicista, de la aboli-

sino que, a 57 años de su primera edición, sigue siendo parte de lo más relevante de la obra de su autor y una de las grandes novelas que dio el siglo XX latinoamericano[154].

Luego de ser recepcionada dentro de su primera década como proyección tardía de un realismo fenoménico-estrecho y/o de un naturalismo en clave indigenista[155], a esta primera ola de lecturas parciales le ha seguido otra de gran interés, con propuestas mucho más abarcantes y especializadas, hondas y atentas a la vez, como las de Seymour Menton, Alain Sicard, Fernando Moreno, Rodríguez Alcalá, Urte Lechnerdt, Carlos Pacheco, entre otros[156], luego de lo cual la crítica ha tendi-

---

ción del tiempo como salvación y consuelo. Partiendo de este postulado, podemos considerar que Nonato es uno de los ejes no sólo temáticos de la obra narrativa y de la cuentística sino también un eje estructural, ya que pasa a determinar la construcción de un relato 'a contravida' y de la novela que por fin se publica con ese título. Los diferentes 'Nonato' van cobrando características acordes con lo que Roa llama el 'incesante renacimiento', que no es más que una forma de conjurar la realidad ineluctable de la muerte, brindando a la par una metáfora de lo que pretende ser la creación literaria». Para Fernandes, la figura del «Nonato» estaría representada por el personaje de Macario Francia en la novela que ahora nos ocupa. Sin perjuicio de esta interesantísima propuesta de esta clave de lectura como eje estructural del conjunto de la obra roabastiana, por nuestra parte pensamos que así como en Macario y aún más que en él, en la primera novela de Roa Bastos, «la expresión estética del misterio de la vida y de la muerte», del ciclo de «vida-muerte-renovación» de la vida –que Cassirer plantea como el núcleo de sentido del mito (véase Infra, nota 35 y final)– está dado, sobre todo, en y/o por las distintas metáforas de la figura central del mito cristiano. Véase CARLA FERNANDES, «Creación y creatividad: 'Nonato' y la trilogía paraguaya» en: http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/ESCRITURAL3/ESCRITURAL_3_SITIO/PAGES/Fernandes.html#t2 (última fecha de consulta: día 2 de octubre de 2017).

[154] «Augusto Roa Bastos ha creado un mundo monumental, interrelacionado, complejo, y vasto. Dueño de un lenguaje rico y experimental, reescribe la historia de su tierra natal, Paraguay. Mientras su descripción de la violencia, la represión y la injusticia de la sociedad colonial en Hispanoamérica tiene muchos antecedentes, su entretejido magistral de mitos europeos y guaraníes, la profundidad y franqueza de su análisis y la diversidad y riqueza de su oficio literario, le han asegurado una posición entre los mejores narradores hispanoamericanos. (…) La estructura sinfónica de *Hijo de hombre*, con sus capítulos aparentemente independientes, prueba que el tiempo pasado y el presente, el individuo y la sociedad, la paz y la guerra están profundamente interrelacionados, contaminando inevitablemente el espacio del llamado observador objetivo –Vera o el lector–». Véase RANDOLPH D. POPE, «La novela Hispanoamericana desde 1950 a 1975», págs. 244-317, (para la cita, págs. 285-286), ALAIN SICARD, «Augusto Roa Bastos ante la crítica», págs. 25-40, y GERARDO MARIO GOLOBOFF, «La obra de Augusto Roa Bastos: nuevos caminos para la narrativa hispanoamericana», págs. 11-22.

[155] Véase la contextualización que de ello realizan, antes de su propia propuesta de lectura, NICASIO PERERA SAN MARTIN, «*Hijo de hombre*. Novela e intrahistoria», págs. 123-137 y CARLOS PACHECO, «*Hijo de hombre*», págs. 2250-2253.

[156] Véase los aportes que distintos y destacados colaboradores realizaron en los importantes volúmenes colectivos de HELMY F. GIACOMAN, *Homenaje a Augusto Roa Bastos. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, especialmente págs. 19-220; de ALAIN SICARD y FERNANDO MORENO (coords.), *En torno a* Hijo de hombre *de Augusto Roa Bastos*, especialmente págs. 11-24, 73-137 y 151-206, y de ALAIN SICARD, (ed.) *Augusto Roa Bastos*, especialmente págs. 49-116.

do a verla dentro de la línea de la novela social y/o sobre todo histórica[157]. Sin embargo, dentro de este importante *corpus* crítico, aún en los estudios que se han

---

[157] Ya en un interesante mapeo narrativo latinoamericano, a propósito de autores tan relevantes como Donoso, Puig o Ribeyro, que no siempre quedan incorporados a la línea central del canon, Fernando Moreno ha afirmado que «Es indudable que la pluralidad de la novela hispanoamericana contemporánea dificulta el establecimiento de bloques homogéneos, pero, al mismo tiempo, puede observarse una interacción entre sus diversas y diferentes producciones, un constante diálogo que no hace sino enriquecer la constelación global y sus distintos componentes. Aunque disímiles de los mundos esencialmente mágicos, hechos de realidades hipertróficas y sobrenaturales (como los de García Márquez o Scorza), de los universos centrados particularmente en la manifestación de los meandros de la conciencia (como los de Sábato o de Onetti) o de aquellos que intentan una reescritura de la historia latinoamericana (como los de Roa Bastos, Fernando del Paso o Carlos Fuentes), los textos de los autores reunidos en este capítulo (también diferentes entre sí) instauran un discurso de contrastes y analogías, aportan los eslabones necesarios para la construcción de una gran cadena significativa configurada por la novela hispanoamericana contemporánea». Por su parte, Fernando Ainsa lee, de hecho, toda la obra de Roa Bastos en relación a Paraguay en esa clave, y aún más, en la de «paternidad inversa»: «En efecto, historia y ficción son relatos que pretenden 'reconstruir' y 'organizar' la realidad a partir de componentes pretextuales (acontecimientos reflejados en documentos y otras fuentes históricas) a través de un discurso dotado de sentido, inteligible, gracias a su 'puesta en intriga', al decir de Paul Ricoeur, y a la escritura que mediatiza la selección. El discurso narrativo resultante está dirigido a un receptor que espera que el pacto de la verdad (historia) o de lo posible y lo verosímil (ficción) se cumpla en el marco del *corpus* textual. // Pero más allá del espacio común del relato, de los mecanismos de construcción discursiva compartidos y de la estructura significante narrativa en que se traducen, en algunos casos es la literatura la que mejor sintetiza, cuando no configura, la historia de un pueblo. // De ahí la indisoluble unión con que parecen muchas veces identificada la historia de un pueblo con las obras literarias que lo representan. Son 'los libros que hacen los pueblos' –como gustaba decir Ezequiel Martínez Estrada– para referirse a la 'paternidad inversa': el libro 'fundacional' de un pueblo, cuyo ejemplo paradigmático sería *La Biblia*, ese 'libro' de múltiples lecturas que permite todas las aproximaciones. // Es evidente que la imagen de pueblos y naciones europeas se ha forjado a través de grandes textos que han permitido la cristalización de una *idea*, una *representación* de la historia de un pueblo o de la reconfiguración de una nación a partir de obras como *La Ilíada*, *La Eneida*, el poema de *Mio Cid*, *La Canción de Rolando* o *Os Lusíadas*, proceso que se prolonga en muchas de las novelas históricas del romanticismo y realistas del siglo XIX. // La 'paternidad' literaria es también evidente en América Latina, donde la ficción no sólo 'reconstruye' el pasado, sino que, en muchos casos, lo 'inventa' lo 'funda', al darle una 'forma' y un 'sentido'. Novelas que 'legitiman' la historia o cristalizan una cierta idea de la identidad nacional, como *Canaima* de Rómulo Gallegos en Venezuela, *Hombres de maíz* y *El señor Presidente* de Miguel Ángel Asturias en Guatemala, la obra de Augusto Roa Bastos en Paraguay o la de Ciro Alegría y José María Arguedas en el Perú. Por ello la representación de la realidad se tiñe siempre de la visión literaria. (…) A través de la apertura histórica y antropológica que propicia la literatura, la propia historia se enriquece». Desde luego, esta perspectiva –como señala Saúl Sosnowski, a propósito «del impacto local de *Yo el Supremo*»– bien podría estar arraigada «en la veta romántica que le asigna a las artes un papel fundamental en el acto de construir una nación», romanticismo al que, en buena medida y con matices según cada caso, adscribimos. Véase SAÚL SOSNOWSKI, «La novela total y la re-escritura de la historia: Mario Vargas Llosa, Fernando del Paso, Carlos Fuentes, Augusto Roa Bastos», págs. 753-783 (para cita, pág. 756), FERNANDO MORENO, «Otras voces, otros ámbitos: Manuel Puig, José Donoso, Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, Virgilio Piñera, Mario Benedetti, Augusto Monterroso, Julio Ramón Ribeyro», págs. 833-863 (para la cita, pág. 860), y FER-

preocupado en particular del aspecto religioso dentro de esta novela, nos parece que no ha sido suficientemente explorado hasta qué punto la reconfiguración transcultural[158] del mito cristiano articula el sentido de la novela completa y cómo, al

---

NANDO AINSA, «Invención literaria y 'reconstrucción' histórica en la nueva narrativa latinoamericana», págs. 111-121 (para la cita, págs. 112-113; los destacados son del autor).

[158] El concepto de «transculturación» fue propuesto por el antropólogo cubano Fernando Ortiz, en su libro ya clásico para los estudios culturales del y en el continente, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940). Con gran sentido analógico y dialéctico, Ortiz plantea, en gruesa síntesis, que el proceso de transformación cultural implica para una determinada cultura una pérdida (desculturación), pero también una ganancia (aculturación) y una síntesis re-creativa (neoculturación) que recoge, pero que, asimismo, siempre modifica tanto lo donado-impuesto por sus fuentes como lo tomado de ellas. Por varias razones (v.gr., por la capacidad de distinguir y de aunar, a un mismo tiempo, fases y subprocesos opuestos y/o complementarios dentro del proceso general de cambio cultural; por –y a diferencia de lo que ocurre con otros conceptos como el de sincretismo cultural o hasta el de mestizaje– el hecho de que no encubre la pérdida cultural, realzando solamente la ganancia; por el hecho de haber sido elaborado desde y por un autor latinoamericano, entre otros), consideramos que Ortiz no se equivocaba al aseverar que «El concepto de la *transculturación* es cardinal y elementalmente indispensable para comprender la historia de Cuba y, por análogas razones, la de toda América en general». Sin embargo, no sería sino hasta la aplicación interdisciplinaria realizada por Ángel Rama, en el ámbito de los estudios literarios, que el concepto alcanzó una profunda resonancia productiva y la amplia difusión y discusión que de sobra merecía. El proyecto que Rama desarrolla durante los setentas y que desemboca en su *Transculturación narrativa en América Latina* (1982) es bastante conocido: desde una perspectiva cultural amplia –que no deja de lado el análisis socio-histórico de clase, la relación de las obras con el o los modos de producción, ni la realidad literaria latinoamericana no-hispanoparlante–, desde la Independencia y la creación de los estados-nación y lo que él identifica como los tres impulsos modeladores de la literatura latinoamericana (Independencia, Originalidad y Representatividad), Rama busca «Restablecer las obras literarias dentro de las operaciones culturales que cumplen las sociedades americanas, reconociendo sus audaces construcciones significativas y el ingente esfuerzo por manejar auténticamente los lenguajes simbólicos desarrollados por los hombres americanos», para lo cual realiza una propuesta acerca de tres niveles literarios en que se opera la transculturación literaria en América Latina, en niveles crecientes de complejidad: lenguaje, estructuras y visión de mundo; en este último nivel figura el trabajo con el mito, cuyo más alto nivel es crear no con los materiales míticos, sino con la lógica creadora misma del mito (véase nota 35 y final). El concepto fue ampliamente utilizado y luego intensamente discutido (como lo muestran la compilación de Moraña y el texto de Williams), perdiendo su hegemonía teórica a finales de los noventa, frente a otros como «heterogeneidad» de Cornejo Polar y, sobre todo, frente al discutido y discutible –y no obstante aún vigente– «hibridez» de García Canclini, para ser retomado de manera crítica y sintética, paralela y posteriormente, por parte de autores como Raúl Bueno y David Sobrevilla. Hoy, habiendo pasado un cierto tiempo, y pudiendo observar con perspectiva el debate por la hegemonía teórica que –muchas veces con y/o desde posturas excluyentes– se dio entre estos autores y conceptos, nos parece valioso rescatarlo del basurero o del baúl de los recuerdos, como un instrumento conceptual todavía útil, muy útil, por ser capaz de dar cuenta de ciertas realidades siempre complejas en la dinámica cultural de los pueblos y de las relaciones de poder entre éstos. Véase FERNANDO ORTIZ, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, págs. 11-88; ÁNGEL RAMA, *Transculturación narrativa en América Latina*, págs. 11-56; MABEL MORAÑA (comp.), *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*, págs. 137-321; RAÚL BUENO, «Sobre la heterogeneidad literaria y cultural de América Latina», págs. 21-36 y *Promesa y descontento de la modernidad*, págs. 237-253; DAVID SOBREVILLA, «Transculturación y heterogeneidad: avatares de dos categorías literarias en América Latina», págs. 23-28.

mismo tiempo, esto puede proyectarse como una posibilidad no sólo de reivindicar la mera diferencia de la religiosidad de nuestros pueblos –hay quienes, por esta vía, parecieran querer reivindicar incluso la idolatría, la que se pareciera entenderse como proscrita sólo como autolegitimación cristiano-eurocéntrica[159]–, sino como una contribución concreta a su liberación, al proceso de búsqueda y construcción de una vida individual y colectiva más justa, más amorosa y plena.

El presente ensayo es un primer y brevísimo acercamiento hermenéutico y comparatístico en este sentido, tentativa que se centra aquí –por razones de espacio– metonímicamente tan sólo en el título, epígrafes, estructura y en el primer capítulo homónimo de la novela, y que a su vez se enmarca dentro del curso de una investigación doctoral –*work in progress*– que busca examinar desde esta perspectiva crítica la reconfiguración de la imagen de Jesús en dos novelas latinoamericanas de los 60: *Hijo de hombre* de Roa Bastos y de *El compadre* (1967) del chileno Carlos Droguett.

II. Marco intratextual para la interpretación de la obra: título, epígrafes y estructura

Desde su título, estructura y epígrafes, la figura de Jesús de Nazaret asoma como el personaje principal tras los a menudo entrañables personajes que aparecen y reaparecen –como en un baile de máscaras, *metamorfosis de lo mismo*– a lo largo de la novela.

El título constituye una leve paráfrasis de una perífrasis: *bar nash*, «Hijo del hombre», semitismo con el que –según los sinópticos y salvo cuatro excepciones en todo el Nuevo Testamento– sólo Jesús se refirió tanto al ser humano en general (por ej., Mt. 8, 20) como indirectamente a sí mismo (por ej., Mc 8, 31). Dicho semitismo equivalía a una manera modesta de hablar en primera persona del singular y tiene antecedentes como la expresión «el hijo de Adán» (Sal 8, 5). No obstante, al mismo tiempo la expresión se refiere en clave cristológica al título con el que se designa a un «ser celeste, trascendental, quizá angélico e incluso divino, al que se da el Reino de Dios», adquiriendo más importancia en los apócrifos (por ej., 1 Henoc 46-9), donde se le identifica con la figura de *Cristos*, es decir, del Mesías. En los sinópticos aparece tanto para hablar de «la vida presente» de Jesús, como para referir a las «predicciones de su pasión, muerte y resurrección»,

---

[159] Véase RUBÉN BAREIRO SAGUIER, «La cara oculta del mito guaraní en *Hijo de hombre* de Augusto Roa Bastos» en http://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1993_num_12_1_1118 (última fecha de consulta: día 2 de octubre de 2017).

y su posterior «venida como Hijo del hombre en un futuro glorioso» [160]. «Embutido de ángel y bestia» al decir de Nicanor Parra, esta doble condición, mamífera y angélica, terrenal y trascendente de hombres y mujeres, encarna en la figura de Jesús como totalización de lo humano.

No obstante, en la novela esta doble condición está utilizada claramente a favor de la acepción humano-terrenal de la expresión semítica; como han insistido destacados teólogos de la línea histórico-crítica como Schillebeeckx y Küng, a diferencia del modelo griego, Jesús no fue «Dios disfrazado de hombre», sino un hombre a través del cual actuó Dios en este plano y al cual los cristianos ven como «mediador» y única «encarnación» del *Logos*, del Verbo[161]. Al respecto, en esta misma línea, nos dice Paul Tillich:

> En el cristianismo, 'mediar' significa salvar el abismo infinito que separa lo infinito de lo finito, lo incondicional y lo condicionado. Pero la función de mediar no se reduce a la mera función de hacer concreto lo último. Mediación es reunión. El mediador ejerce la función salvadora: es el salvador. Desde luego, no es salvador por cuenta propia, sino por destino divino, ya que la salvación y la mediación provienen realmente de Dios. El salvador no salva a Dios de la necesidad de condenar. (…) Dios es el sujeto, no el objeto, de la mediación y de la salvación. Dios no necesita reconciliarse con el hombre, sino que invita al hombre a que se reconcilie con Él.
>
> Por consiguiente, aunque Cristo es esperado como mediador y salvador, no es esperado como una tercera realidad entre Dios y el hombre, sino como aquel que representa a Dios ante el hombre. No representa al hombre ante Dios, sino que muestra al hombre lo que Dios quiere que el hombre sea. Representa ante quienes viven bajo las condiciones de la existencia lo que es esencialmente el hombre y, en consecuencia, lo que debería ser bajo tales condiciones. (…) Representa la imagen original de Dios encarnada en el hombre, pero lo hace bajo las condiciones de la alienación existente entre Dios y el hombre. La paradoja del mensaje cristiano no consiste en que la naturaleza humana esencial incluye la unión de Dios y el hombre. Esto es propio de la dialéctica de lo infinito y lo finito. La paradoja del mensaje cristiano estriba en el hecho de que, en *una* vida personal, se nos ha hecho presente la humanidad esencial bajo las condiciones de la existencia sin ser conquistada por ellas.[162]

En la novela, no sólo se opta radicalmente por el aspecto humano de Jesús, sino que también se radicaliza dicho componente por la vía de –como esperamos

---

[160] Véase *Nueva Biblia de Jerusalén* pág. 1.434 y GEZA VERMES, *Jesús el judío*, especialmente págs. 171-202.

[161] Véase EDWARD SCHILLEBEECKX, *Jesús. La historia de un viviente*, págs. 28-29 y HANS KÜNG, *Jesús*, págs. 22-23.

[162] Véase PAUL TILLICH, *Teología sistemática*, págs. 128-132 (para la cita, págs. 128-129; los destacados son del autor).

mostrar, en y desde ese fractal que es el primer capítulo– ampliar la «mediación»: de *una* persona, la de Jesús en el cristianismo, a la de varios personajes, que van y vuelven, a través de sus capítulos. Ello está marcado tanto desde la eliminación del artículo determinado en la misma como paráfrasis, como en los epígrafes de la novela: las tres citas bíblicas (Ezequiel 12, 2; 12, 18 y 14, 8) y la del *Himno de los muertos de los guaraníes*. Aunque en Ezequiel la utiliza Dios para dirigirse al mismo profeta, en la primera de las tres citas («Hijo del hombre, tú habitas en medio de casa rebelde») se alude aquí, por recontextualización de lectura, a la situación histórica de Jesús: al alejamiento de Israel y de Roma de Dios, y a la consecuente situación de Jesús frente a los poderes tanto religiosos como políticos de su tiempo, en el contexto de tensión revolucionario-mesiánica de lo que Vermes denominó «el judaísmo carismático»[163]: si bien es cierto Jesús distinguió claramente entre lo que era debido tanto al César como a Dios, y no estuvo a favor de la lucha armada, la radicalidad de su misión (cumplir la ley mosaica en espíritu y no sólo en la letra, y rescatar a las ovejas descarriadas de Israel) necesariamente lo hizo aparecer en dicho contexto como un hereje frente a rabinos y fariseos (que comía y bebía con los sujetos más despreciados de su tiempo socio-cultural, que «no respetaba» preceptos rituales como el ayuno o el descanso en el sábado) y como un agitador social frente a las autoridades civiles y militares del Imperio de turno (el pueblo judío, que esperaba un Mesías, esto es, un líder santo y guerrero que liberaría a Israel de la esclavitud por entonces romana, se reunía a su alrededor y, como es sabido, entre sus seguidores figuraban también algunos revolucionarios zelotas). Por ello, si bien insistió una y otra vez en que su Reino no era «de este mundo» (Jn 18, 36), sabía que su desempeño, que su misma *praxis* espiritual cotidiana, traería no «la paz, sino la espada» enfrentando a padres e hijos (Mt 10, 34-35), por lo que no es extraño que las autoridades religiosas de su pueblo complotaran para entregarlo y que las seculares de Roma, luego de ensañarse con él y humillarlo especialmente por su condición de Mesías en tanto que «Rey de los judíos» (Mc 15, 26), lo ajusticiaran con la crucifixión, el martirio y la muerte destinados a los rebeldes y agitadores sociales[164], lo que en la novela de Roa Bastos se conecta con el impulso revolucionario paraguayo, frustrado y aplastado en su forma de revuelta campesina, que vuelve como el «retorno de lo reprimido» en su historia y en la de la novela, a través de padre e hijo: Casiano y Cristóbal Jara.

El segundo epígrafe («Come tu pan con temblor y bebe tu agua con estremecimiento y con anhelo»), refiere tanto al aprovechar la existencia terrenal como

---

[163] Véase GEZA VERMES, págs. 63-87.

[164] Véase *Ibidem*, págs. 25-25 y ANTONIO PIÑERO, *Jesús y las mujeres*, págs. 19-23.

un regalo de Dios, gozar de los placeres de la subsistencia mientras se pueda, dada la condición precaria y pasajera del ser humano –en el caso de Jesús, él dijo que mientras estuviera con sus discípulos, había que celebrar ese amor, que ya habría tiempo para ayunar cuando no estuvieran juntos (Mc 2, 19-20)–, como al hacerlo sin darlo por sentado, con conciencia de gratitud a Dios, lo que se relaciona en la novela tanto con opciones marginales de ciertos personajes que como el Doctor Dubrovsky y María Regalada, y al igual que Jesús, se dedican al servicio de los más débiles y desposeídos, dando la espalda al mundo como prioridad, como con la situación de marginados de los personajes y grandes sectores sociales, que no obstante la explotación y hasta esclavitud que a veces significa para ellos vivir con la posibilidad real y hasta inminente de ser asesinados por sus empleadores, son capaces de disfrutar plenamente con –y hasta de– lo mínimo, como ocurre en ciertos momentos con Natividad y Casiano, aun en medio del horror.

El tercero, en tanto («Y pondré mi rostro contra aquel hombre, y le pondré por señal y por fábula, y yo lo cortaré de entre mi pueblo»), nos habla, por una parte, del posible castigo divino para con los explotadores y traidores, representados en la novela por personajes como Juan Cruz Chaparro –conocido también como «Juan Kurusú», brazo derecho de Aguileo Coronel– y el ex-telegrafista y luego jefe político Atanasio Galván, respectivamente. No obstante, por otra, también nos habla de la capacidad de Jesús y de sus encarnaciones en la novela para representar, en y desde su individualidad, a toda la humanidad, desde la perspectiva del creador: ya se trate de Dios o del novelista, consiste en dejar un signo, una historia –como símbolo y/o alegoría de la condición humana–, para quienes puedan verlo y entenderla, respectivamente. Así por ejemplo, nos dice Miguel Vera como narrador, a propósito de esa representación de Jesús que es Gaspar Mora, pero, ahora, en una parusía en clave de enamorada: «También ahora la puedo imaginar a María Rosa buscando, esperando al desaparecido, purificándose en la espera, como si de golpe hubiera descubierto que todos los hombres eran uno solo y que precisamente ese hombre ya no estaba y quizá no regresaría nunca.[165]»

Los versos del cuarto epígrafe («… He de hacer que la voz vuelva a fluir por los huesos… / Y haré que vuelva a encarnarse el habla… Después que se pierda este tiempo y un nuevo tiempo amanezca…»), sintetizan algunos aspectos de los anteriores: ya sea en el tiempo histórico futuro y posible de una post-revolución o en el nuevo ciclo del tiempo mítico –pues ambos están presentes tanto en el cristianismo como en la novela–, el creador ha de hacer que la voz –el verbo, el aliento que anima, pero también la memoria social y de la especie– vuelva a encarnar;

---

[165] AUGUSTO ROA BASTOS, *Hijo de hombre*, pág. 52 y 214 (para el paralelismo con la espera de Dubrosky, por parte de María Regalada).

en el caso de la novela, en los sujetos (re)creados en y por el lenguaje literario, que en este caso establece también la mediación problematizada de la traducción de lo social por lo individual, pero también la de un caso de bilingüismo muy particular en el contexto latinoamericano.

En cuanto a su estructura, en su versión definitiva la novela se compone de 10 partes, cada una de las cuales funciona muy bien en tanto que relato de forma independiente, pero que, atendiendo a sus múltiples imbricaciones de personajes, de trama y, sobre todo, al ritmo semántico de su recreación transcultural del protagonista de los Evangelios, se potencian como un todo[166] y forman en su conjunto uno de los más sorprendentes monumentos documentales acerca de la historia profunda de su Paraguay y, por extensión analógica, de nuestra América. Esa unidad en la diferencia, que se expresa narrativamente en lo bien que funcionan sus partes a la vez como relatos autónomos y como conjunto, se encuentra ya simbólicamente cifrada en su estructura: el número diez representa la «realización espiritual» y el «retorno a la unidad», ya que visualmente reúne al primer entero con la ausencia de sí (1 y 0), detrás de lo cual está la primera unidad (1+0), pero también en cuanto implica la unión potencial de todos los demás números (9+1; 8+2, etc.)[167]. Este mismo sentido de unidad en lo diverso, junto al intertexto bíblico principal que estructura la novela, se encuentra, asimismo y como lo vimos, ya desde el título.

III. Algunas mediaciones narrativas

El primer capítulo comienza con la presentación de Macario, un «viejecito achicharrado», «tembleque y terroso», hijo de uno de los esclavos del dictador Francia –El Supremo, protagonista de la segunda novela de la trilogía–, al que, aunque ya muerto hace muchos años en relación al presente del relato, Miguel Vera –narrador personal y antiheroico, traidor involuntario y testigo, que narra buena parte de la novela[168]– conoció en su infancia y del cual escuchó y aprendió, junto con otros pocos niños, parte de la historia que ahora nos cuenta, y en la que Vera como narrador a menudo vacila, dudando sobre la veracidad y validez

---

[166] Véase JEAN ANDREU, «*Hijo de hombre*, fragmentación y unidad», págs. 89-106 (especialmente págs. 92-98 y 104-106).

[167] Véase EDUARDO CIRLOT, *Diccionario de símbolos*, pág. 337.

[168] Acerca de la discusión sobre el carácter «heroico» o «antiheroico» de Vera, véase PACO TOVAR, «Las personas del verbo en *Hijo de hombre*, de Augusto Roa Bastos», págs. 79-95; ENRIC MIRET, «En torno a *Hijo de hombre*», págs. 73-87 (especialmente págs. 76-79); ALAIN SICARD, «Traición, expiación y escritura en dos textos de Augusto Roa Bastos», págs. 107-121 (especialmente págs. 109-113).

de sus recuerdos, metanarrativamente, calificando su narración de «testimonio a medias».

> Lo escuchábamos con escalofríos. Y sus silencios hablaban tanto como sus palabras. El aire de aquella época inescrutable nos sapecaba la cara a través de la boca del anciano. Siempre hablaba en guaraní. El dejo suave de la lengua india tornaba apacible el horror, lo metía en la sangre. Sombras de sombras. Reflejos de reflejos. No la verdad tal vez de los hechos, pero sí su encantamiento.[169]

Como fuere, lo que leemos tiene al menos, en esta primera parte, una doble mediación lingüística: de lo oral a lo escrito, y del guaraní al castellano; muy a la manera del *Quijote*, es también –cambiando lo que hay que cambiar– una traducción. Como narrador de esta primera parte, Vera transcribe lo escuchado a Macario, dicho por éste siempre en guaraní, lo que nos remite a considerar que se trata aquí de un caso de bilingüismo –y, según Bareiro Saguier, «hasta de relativa diglosia»– sin parangón en el contexto de nuestra América, lo que en lo novela implica no sólo la presencia de tales o cuales palabras o expresiones en guaraní, sino que este idioma es una suerte de ánima o de savia que corre por debajo del castellano paraguayo de la novela, no sólo –sino principalmente– en los momentos narrados indirectamente por Vera[170].

Asimismo, están las mediaciones sociales como resultado, por lo menos, de las diferencias de clase y edad (que instalan, desde luego, la problemática postcolonial acerca de la posibilidad de un discurso directo del subalterno y del rol de «agente» del narrador transcultural –Rama *dixit*– que fue Roa Bastos, y de su caso como autor mestizo, figura que caracterizada por su ambigüedad y antiheroicidad causó el rechazo de Arguedas, otro autor en una situación análoga[171]). Se observan también aquí las complejidades propias del tránsito que va de la experiencia vivida, narrada directamente y posteriormente recreada por la memoria –como diría Lihn, nuestra «versión presente de lo que fue»–, es decir, de la historia a la ficción, y también las complejidades de la función poética de esta última: no obstante ser como dice Vera «reflejos de reflejos», sueños escritos a partir de los sueños que soñamos despiertos en nuestros zapatos y a los que llamamos «realidad», las auténticas obras poéticas en verso o prosa –como la novela misma– rescatan el «encantamiento» de los hechos más que su verdad documental, una verdad pro-

---

[169] AUGUSTO ROA BASTOS, *Hijo de hombre*, págs. 41-42.

[170] Véase RUBÉN BAREIRO SAGUIER, «Estratos de la lengua guaraní en la escritura de Augusto Roa Bastos», págs. 23-35.

[171] Véase ÁNGEL RAMA, *Transculturación narrativa en América Latina*, págs. 103 y 173-193 (especialmente 182-185).

funda y no literalmente descriptiva, dicha en una forma que –con su belleza– llama a la repetición y que es capaz de hacer tolerable el horror de la existencia en la historia humana, pero también de «meterlo en la sangre», haciéndolo parte consciente de nosotros: como memoria, como tristeza y enseñanza.

En la novela, más que la crónica bélica y social del desgarramiento paraguayo en la Guerra del Chaco, la entrega total y heroica de Cristóbal en el frente queda en el testimonio apócrifo –y testigo significa mártir– de evangelista *sui generis* y negativo que es Vera; esta función de la novela es destacada metanarrativa e indirectamente a propósito de «los versos de un compuesto» que –como cuenta la novela, junto a Casiano y Natí– es lo único que pudo escapar de la explotación de Takurú-Pukú:

> El cantar bilingüe y anónimo hablaba de esos hombres que trabajaban bajo el látigo todos los días del año y descansaban no más el Viernes Santo, como descolgados también ellos un solo día de su cruz pero sin resurrección de Gloria como el Otro, porque estos cristos descalzos y oscuros morían de verdad, irredentos, olvidados. No sólo en los yerbales de la Industrial Paraguaya, sino también en los demás feudos.

De estos cristos y del Otro, pero sobre todo de una suerte de síntesis de ambos, nos habla la primera parte y, desde ahí, toda la novela.

IV. Parte por el todo: la reconfiguración de la imagen de Jesús en el primer capítulo

La historia que reconstruye Vera como narrador, como testigo más o menos indirecto, «evangelista negativo», no-linealmente y a partir de los relatos orales de Macario y de sus propias vivencias infantiles, es en esta parte la de Itapé y, en particular, la del «Cristo» de este pueblo. Ésta comienza con el sobrino del viejo Macario, Gaspar Mora –hijo de su hermana María Candé–, que fue un músico y constructor de instrumentos, condición de artista y de artesano que representa en él la del hombre en tanto «trabajador no alienado», que crea libremente por el placer y la autorrealización de hacerlo y desarrollar con –y en– ello sus potencialidades humanas, que no se somete a la plusvalía –no siendo desposeído ni del producto ni del dinero que genera su trabajo– ni ha introyectado la búsqueda de la riqueza como un valor:

> Gaspar olía a madera, de tanto haber trabajado con ella. De lejos venían a buscar sus instrumentos y pagaban lo que él les pedía. No era tacaño. Sólo dejaba lo suficiente para comprar sus materiales y herramientas. El resto lo repartía entre los que tenían menos que él. Levantaba las deudas de los agricultores a los que el fuego, el

> granizo o las langostas habían inutilizado sus plantíos. Compraba ropas y bastimentos para las viudas y los huérfanos. (…) Enseñaba el oficio a los que querían aprender. También levantó la escuelita y talló las cabriadas y los fustes de los horcones. (…) En todas estas cosas quedó su presencia. (…) La gente se tumbaba en el pasto a escucharlo. O salía de los ranchos. Me acuerdo de mamá que al oír la distante guitarra se quedaba con los ojos húmedos. Papá llegaba del cañal y trataba de no hacer ruido con las herramientas.[172]

Por su servicio a la comunidad, Gaspar dejó un hondo recuerdo en ella, que lo sobrevivió muchos años después de su muerte biológica: el haber sido «el más hombre de todos». La expresión del narrador remite, por supuesto, no a los indicadores de violencia y virilidad propios del machismo cultural –de lo que Claudio Naranjo llama «la mente patriarcal»[173]–, sino a los connotadores del «Hijo de hombre»: Mora, un hombre común y corriente, llegó a ser «el más hombre de todos» a costa de servir a los demás, en particular, a los más débiles y necesitados, realizándose como ser humano; dicho de otro modo, realizó tanto parte del ideal de servicio de las tradiciones espirituales desde una perspectiva humanista («Ama a tu prójimo como a ti mismo») como el ideal romántico que pervive aún en nuestros días de confusas y a menudo tan estériles postvanguardias, de «unir arte y vida», de hacer, como Jesús de Nazaret, de la propia vida la más grande obra de arte:

> Aun después de muerto Gaspar en el monte, más de una tarde oímos la guitarra. Cuando le escuchábamos ya nadie pensaba en morir –decía la chipera lunática de Carovení–. Se durmió en el corazón de la madera. (…) Pero algún día despertará y vendrá a llevarme (…) Le clavaron las manos y los pies… Pero el cometa lo despertará y lo volverá traer del monte.[174]

La «chipera lunática» no es otra que la menuda María Rosa, quien, junto a Macario, era para Vera quien mejor conocía a Gaspar y su historia. El cometa al que ella alude, no es otro que *yvaga-ratá*, el «fuego-del-cielo», vinculado «a la idea de la destrucción del mundo, según el Génesis de los guaraníes»[175]. Además

---

[172] AUGUSTO ROA BASTOS, *Hijo de hombre*, pág. 48.

[173] Para Naranjo, esta manera dominante y controladora de relacionarse, más aún, de relacionarse por medio de la explotación con los demás, con el medio y hasta con uno/a mismo/a, es la causa profunda –la «silenciada raíz»– de fenómenos como la plusvalía y otros que tensionan y destruyen nuestra convivencia, nuestra vida en común. Véase CLAUDIO NARANJO, *Sanar la civilización*, págs. 21-232 (y especialmente, págs. 111-134).

[174] *Ibidem*, págs. 48-49.

[175] *Ibidem*, pág. 47.

del servicio a los más débiles, de la reunión del pueblo para escucharle, de su condición de artista y artesano como trabajador no alienado y hasta como artista de la vida, esto es, de hombre completo y autorrealizado, también esta unión del Génesis guaraní con el Apocalipsis cristiano y de la segunda venida de Cristo con el ansiado retorno de Gaspar al pueblo y a la vida de María Rosa, unen a Mora con la figura de Jesús. Si sólo por la vía nominal María Candé se vincula con la Virgen, la vinculación de María Rosa con María Magdalena se refuerza además porque ésta abandonó su antigua vida después de conocer a Gaspar: dejó de recibir de noche en su ranchito a los troperos y hombres que iban de paso por el pueblo; recordemos: «como si de golpe hubiera descubierto que todos los hombres eran uno solo y que precisamente ese hombre ya no estaba y quizás no regresaría nunca». Abierta queda la cuestión de si Mora correspondió al amor de María Rosa y fue el padre de su hija o si, como aseguraba Macario –y asegura hasta hoy la Iglesia con respecto a Jesús– éste «murió virgen».

Sea como fuere, lo que sí sabe el narrador es que, en un momento, Gaspar desapareció del pueblo, sin avisar a nadie, dejando su casa abierta, llevándose sólo unas cuantas herramientas de trabajo; recién, luego de meses o años –el narrador no sabe precisarlo–, se supo que estaba solo, en lo más profundo del monte, enfermo de lepra. Al respecto, Macario comentó, siempre en guaraní, que «Los muertos no se mezclan con los vivos», cuestión que desarrolla este diálogo clave que tuvo con su sobrino:

> –Venimos a llevarte Gaspar –le dijo Macario–. Te hemos buscado por todas partes.
> – Yo ya estoy muerto –contestó lentamente– Y puedo decirles que la muerte no es tan mala como la creemos.
> Dijo Macario que se quedó en silencio un buen rato.
> – Me va tallando despacito –contó que dijo después–. Mientras me cuenta sus secretos. Es bueno saber por lo menos que uno no acaba, que se continúa en otra vida, en otra cosa. Porque hasta en la muerte se quiere seguir viviendo. Eso lo sé ahora. La muerte me ha enseñado a tener paciencia. Yo le hago un poco de música… –dijo con una sonrisa, como en broma–. Para pagarle. Nos entendemos…
> – Pero sufres, Gaspar.
> – ¿Sufro? Sí, sufro. Pero no por esto… Sufro porque tengo que estar solo, por lo poco que hice cuando podía por mis semejantes.[176]

Pero lo cierto es que siguió sirviendo a sus semejantes, ahora con la oración leprosa de su música y la transmisión –vía Macario– de su sabiduría: su muer-

---

[176] *Ibidem*, pág. 54.

te no es sólo ni principalmente por haber contraído la lepra, sino también la de su ego para el mundo, incluso como célebre y modesto servidor de su pueblo; la muerte de su miedo a la muerte. María Rosa, que le llevaba cada tanto una pequeña carga de agua y provisiones desde que lo encontraron, se extravió en el monte a causa del maléfico *yvaga-ratá*, encarnado históricamente aquí por el Halley; cuando lo volvieron a encontrar, llevaba varios días muerto. Sobrevivió, sin embargo, en el recuerdo del pueblo por sus buenas acciones; en las palabras de Macario; en la esperanza de María Rosa, de verlo algún día regresar y, quizás, en su hija. Todo ello se sintetizó en una figura: una escultura que –en tamaño natural– realizó en madera «a su imagen y semejanza» y que clavó en una cruz. Cada Viernes Santo se lo desclavaba y se lo bajaba del cerro en andas, con cánticos y plegarias, llegando luego hasta la iglesia, a la que nunca entraban Cristo y procesión: llegaban solamente hasta el atrio, en donde los cánticos se convertían en «gritos hostiles y desafiantes», para luego regresarlo al cerro.

> Era un rito áspero, rebelde, primitivo, fermentado en un reniego de insurgencia colectiva, como si el espíritu de la gente se encrespara al olor de la sangre del sacrificio y estallase en ese clamor que no se sabía si era de angustia o de esperanza o de resentimiento, a la hora nona del Viernes de la Pasión.
>
> Esto nos ha valido a los itapeños el mote de fanáticos y herejes.
>
> Pero la gente de aquel tiempo seguía yendo año tras año al cerro a desclavar al Cristo y pasearlo por el pueblo como una víctima a quien debían vengar y no como a un Dios que habría querido morir por los hombres.
>
> Acaso este misterio no cabía en sus simples entendimientos.
>
> O era Dios y entonces no podía morir. O era hombre, pero entonces su sangre había caído inútilmente sobre sus cabezas sin redimirlos, puesto que las cosas sólo habían cambiado para empeorar.
>
> Quizá no era más que el origen del Cristo del cerrito lo que había despertado en sus almas esa extraña creencia en un redentor harapiento como ellos, y que como ellos era antiguamente burlado, escarnecido y muerto, desde que el mundo era mundo. Una creencia que en sí misma significaba una inversión de la fe, un permanente conato de insurrección. (…) Yo era muy chico entonces. Mi testimonio no sirve más que a medias. Ahora mismo, mientras escribo estos recuerdos, siento que a la inocencia, a los asombros de mi infancia, se mezclan mis traiciones y olvidos de hombre, las repetidas muertes de mi vida. No estoy reviviendo estos recuerdos; tal vez los estoy expiando.[177]

---

[177] *Ibidem*, págs. 40-41.

V. Observaciones finales, conclusiones preliminares: ni credo ni idolatría

Puede verse que, como en el caso del cometa, el rito de Viernes Santo del pueblo de Itapé es otro ejemplo del proceso de apropiación re-creativa y diferencial del cristianismo por parte de la religión popular latinoamericana, en este caso, en el Paraguay. La imagen de Cristo en tanto Dios encarnado, se humaniza aún más que en Jesús bíblico: hecha «a imagen y semejanza» no de Dios sino de un coterráneo, de un modesto artista y artesano popular, moreno y leproso, fue completada con una peluca hecha con el cabello de María Rosa, un pedazo menos dado por un machetazo que le llegó en el intento del representante de la iglesia católica de mandar a prenderle fuego con ayuda de la policía, y una cruz negra como el destino de esos tantos y tantos cristos «sin redención de Gloria como el Otro»; ellos pueden sentirse identificados con este nuevo Cristo humillado de la Pasión, que en su caso no los representaría sino que para ellos ya (casi) *es* ellos (moreno, mujer, enfermo, harapiento y solitario) y al que, como a ellos mismos, quisieran vengar.

> –¡Fue un hombre justo y bueno! –Insistió Macario–. Hizo su trabajo. Ayudó a la gente. Todo lo que hizo tenía fundamento. En todas partes hay huellas de sus manos, de su alma limpia, de su corazón limpio… Donde suene un arpa, una guitarra, un violín, lo seguiremos oyendo. Esto fue lo último que hizo… –Dijo señalando al Cristo–. Lo trajimos del monte, como si lo hubiésemos traído a él mismo. No está emponzoñado por el mal. La lluvia lo lavó y purificó cuando lo traíamos. ¡Y mírenlo! Habla por su boca de madera… Dice cosas que tenemos que oír… ¡Óiganlo! Yo lo escucho aquí… –dijo golpeándose el pecho–. ¡Es un hombre que habla! A Dios no se le entiende…, pero a un hombre sí…! ¡Gaspar está en él…! Algo ha querido decirnos con esta obra que salió de sus manos…, cuando sabía que no iba a volver, cuando ya estaba muerto…![178]

Sin embargo, con el tiempo la Iglesia acepta e incorpora –a pesar de la oposición de Macario– la imagen transcultural del Cristo de Itapé, dejándolo –como hiciera con el culto a los santos– dentro de la iglesia.

Como lo vio clara y dialécticamente Marx, la religión puede ser entendida, desde una perspectiva histórico-materialista, por una parte, como «*expresión*-de» y como «*protesta*-contra» el sufrimiento que deriva de la explotación; asimismo, por otra, al desorientar al hombre, al hacerlo girar en torno a un eje, a un sol ilusorio que no sea él mismo, concretamente, al «engañarlo» acerca de las verdaderas causas de la explotación y de las posibilidades de transformarla y eliminarla,

---

[178] *Ibidem*, págs. 60-61.

la religión sería, al mismo tiempo, la dicha ilusoria que no permite el surgimiento de la dicha real, un agente que justifica y ayuda a perpetuar la miseria social: el «opio del pueblo»[179].

En este caso, los itapeños, a través del ritual de Viernes Santo, aunque reapropiaron y recrearon a su propia imagen y semejanza la religión impuesta por la metrópolis colonial, también manifestaron durante todos esos años –indirectamente y no plenamente conscientes de ello– el descontento por sus propias vidas como protesta por el asesinato de Cristo y/o la desaparición e intento de olvido de Gaspar Mora, pero sin resolverse nunca por la revolución o al menos la abierta revuelta para buscar transformar directamente las condiciones materiales de su existencia, opción que, sin embargo, sí tomaron en otros pueblos, como se ve en varios capítulos en la revuelta campesina de Sapukai, que fue traicionada y terminó siendo una masacre campesina más que, como la memoria de la Pasión de Cristo/Gaspar, vuelve de lo inconsciente a la memoria social y se proyecta utópicamente hacia el futuro como «segunda venida», en tanto retorno o cambio revolucionario. Este camino de revueltas y revoluciones traicionadas y/o aplastadas no es desconocido para nuestros pueblos. Asimismo, desde un punto de vista interno, esotérico, su práctica popular cae en uno de los peligros más advertido por todos los profetas de las tradiciones de cuño abrahámico: la idolatría, en que «el Cristo de Itapé» se transforma, cambiando lo que hay que cambiar, en su propio becerro de oro ahora que el líder (Gaspar-Jesús y ahora Moisés) ya no está para guiarles.

No obstante, entre el Jesús de Nazaret del dogma cristiano (parte de la Santísima Trinidad, única encarnación humana de la Divinidad y Mesías que vino a cumplir las antiguas profecías, sacrificado por su Padre/él mismo, para la salvación de toda la humanidad) y del histórico y esotérico (un maestro espiritual y profeta judío, Mesías en tanto que vino a sanar y a revitalizar la revelación, que aunque acompañado de zelotas no fue un revolucionario político violento, sino que su misma acción espiritual de sanación implicaba volverse hacia el Reino que está adentro, despreciando a las autoridades tanto políticas como eclesiásticas que cruzaron intereses para darle muerte), por una parte, y el pueblo que sólo llega a descomprimir ritual e idolátricamente su descontento mas sin llegar a transformar su situación, además de la opción político-revolucionaria, hay otras: la de los sujetos que, no obstante la precariedad de sus situaciones vitales, optan por desarrollar sus potencialidades humanas y servir concretamente a los y a las demás.

---

[179] Véase KARL MARX, «Contribución a la crítica de la filosofía del derecho de Hegel. Introducción», págs. 114-128.

Así por ejemplo, además de Gaspar (a quien la soledad y la muerte le enseñaron la paciencia y le quitaron el miedo a la muerte por la vía de mostrarle que ésta no existe más que sólo como una transformación de aquélla, verdad que comparten las diversas tradiciones espirituales), vemos otros casos, como el de Alexis Dubrovsky, el doctor ruso que sanaba a los más pobres y que fundó una leprosería, para –como en el caso del leproso Gaspar– desaparecer un día y ser recordado y anhelado por el pueblo y la mujer que dejó tras de sí; o el de los también ya mencionados Casiano Jara y su esposa Natí, padres que poniendo en riesgo sus vidas –el primero se negó a ser libre a cambio de la venta de su mujer y pagó su encierro y castigo con su sanidad mental– se sacrificaron para salvar su amor y la vida de su recién nacido Cristóbal, esto es, de «el que lleva (o porta) a Cristo» y quien, más adelante, con casi veinte años y ya múltiples cicatrices en la espalda como su padre, guiará a Vera, entre otros personajes que funcionan como metáforas de Jesús a través de toda la novela. Nuestros pueblos no son tampoco ajenos a individuos con historias de vida como éstas; más bien, han sido construidos y sostenidos desde dentro por sujetos e historias así. Sin embargo, salvo casos muy acotados y puntuales, como por ejemplo el del grupo de activistas laicos y creyentes del Movimiento Contra la Tortura «Sebastián Acevedo» en la dictadura chilena (que, como dice Hernán Vidal, «proponen que las condiciones mínimas para reconstruir un universo simbólico de recongregación nacional están en la sacralización del cuerpo humano individual como proyección significativa del cuerpo social colectivo»[180]), no conocemos en la historia de nuestros pueblos de movimientos pacíficos y masivos de desobediencia civil, síntesis de los dos caminos propuestos en la novela, como los que desequilibraron e hicieron a la postre caer al cruel imperialismo británico en la India, de la mano de Gandhi, quien se inspiró en Tolstoi, discípulo moderno de Jesús: y es que en su debilidad, en su completo desamparo ante los poderes político-religiosos y político-militares de su tiempo, en la cultura occidental, nadie como Jesús representa y expone con tanta fuerza y claridad la brutalidad de un orden social en el que si no amas, te mueres (en vida), y en que si amas de verdad (a tu prójimo como a ti mismo y a Dios por sobre todas las cosas), te matan. Esta alternativa no aparece explícitamente en la novela, pero es una propuesta que se desprende para nosotros, como posibilidad latente y tácita, de ella.

Miguel Vera –que se quejó de la introyección de la herencia colonial cristiana– hubiera descreído, con casi toda seguridad, de dicha lectura y posibilidad, de acuerdo con algunas recordadas afirmaciones contenidas en su libreta, fechadas el día 17, del

---

[180] Véase HERNÁN VIDAL, *El Movimiento Contra la Tortura «Sebastián Acevedo»,* págs. 21-153 y 211-214 (para la cita, pág. 211).

21 y del 22 de enero de 1932, de su reflexión acerca del padre Fidel Maíz –quien reaparece en *El Fiscal*, y cuyo germen también ya está en esta novela–, de las complejas relaciones de éste con Francisco Solano López, y de su propia lectura de *Guerra y paz* en el contexto de la prisión, señala:

> En aquella lejana tarde de Itapé, ante el Cristo leproso del cerrito, mi admiración infantil lo identificó como al profeta de la religión de los pobres y de los oprimidos. Yo dije o hice algo que mereció la reprimenda de mi padre, ex seminarista, y luego pobre empleado de un ingenio de azúcar. Ahora, aquí en el penal, luego de leer la novela de Tolstoi, se me antoja que el viejo cura y ex fiscal de sangre no hacía más que repetir también, como el papagayo de los atzures, algunas palabras de un idioma extinguido de un pueblo extinguido.
>
> (…)
>
> Evidentemente, la memoria tiene su retórica de lugares comunes, de imágenes litúrgicas en el trasfondo –o bajofondo– que nos legó la aculturación evangelizadora. Los reflejos condicionados del Nuevo Testamento funcionan a todo vapor en las capas callosas del sentimiento religioso que es la verdadera levadura de nuestra cultura mestiza. Todo el lenguaje castellano y guaraní, o su mezcla, ha sido «evangelizado», ha quedado prisionero del Santo Sepulcro, entre los miasmas de la Redención. No podemos escapar.
>
> (…)
>
> Alguien debería escribir alguna vez la historia de la gente como Maíz porque llegará un día en que patibularios fiscales se arrogarán el derecho de juzgar y de condenar a este pueblo como si estuviera compuesto enteramente de cretinos y bastardos.[181]

«Pero no todos olvidaron ni podían olvidar»[182]: a pesar de su culpa y amargura, de su derrotismo y autocastigo –actitud negativa de Vera que refleja, según Roa Bastos, la «conciencia culpable» de sí mismo por entonces[183]–, que recorren desde su experiencia infantil iniciática con Damiana Dávalos (se sintió traidor del niño enfermo por privarlo de parte de su leche y del marido encarcelado por besar el seno de su mujer), su traición adulta y conscientemente involuntaria de Cristóbal Jara, Silvestre Aquino y los demás revolucionarios de la montonera que solicitaron su colaboración (a los que, borracho, delata sin querer, para luego callar, negarlo todo, pagar con cárcel y distanciarse por ello del alcohol), y hasta su experiencia infantil y adulta con Lágrima González y Niño Nacimiento, su hijo subordinado en el frente (su amor de infancia, que por temor y orgullo no se transforma en

---

[181] AUGUSTO ROA BASTOS, *Hijo de hombre*, págs. 228, 230 y 233, respectivamente.

[182] *Ibidem*, pág. 178.

[183] Véase *Ibidem*, págs. 115-116, 175, 180-182, 187-190, 222, 248-249, y DAVID MALDASKY, «Reportaje y autocrítica», págs. 15-24 (especialmente pág. 21).

su novia, y que con el tiempo se transforma en prostituta, a la que paga para sólo charlar sobre el pasado compartido, mientras que el hijo, apodado *Pesebre*, pudiendo ser también su hijo, fue sólo su ordenanza), la verdad es que no pudo dejar de simpatizar y conmoverse con su pueblo, de preocuparse por su futuro y, sobre todo, de dejar su testimonio por escrito –aunque fuese sólo «a medias»– de algunos de los modestos y casi anónimos y oscuros cristos que conoció o de los que supo, los que prueban, además, que se equivocó también con respecto a su valoración del proceso de evangelización: no todo fue muerte e imposición, sino que la vida se abrió paso vital y creativamente –transculturalmente, que no sólo como aculturación–, también por medio y desde la versión del cristianismo impuesto por la cristiandad que llegó a Latinoamérica, a pesar de los pesares y las instituciones, a pesar de las derrotas y traiciones, de las violencias y horrores coloniales, post y neocoloniales. Como en el caso de cristianismo y cristiandad, de Jesús y la Iglesia, lo que importa es el ejemplo concreto de sujetos como Gaspar, más que la visión que de él se hizo con posterioridad. Y es que como nos cuenta el mismo Vera que decía Macario, creyente éste, aunque sólo en el «Camino-del-hombre», eco latinoamericano y popular de la visión humanista y secularizante de un Feuerbach[184], de la Divinidad como «deificación del hombre», pero también como eco del cristiano –y, a su manera, religador y resurrecto– Gaspar:

> Porque el hombre, mis hijos –decía repitiendo casi las mismas palabras de Gaspar–, tiene dos nacimientos. Uno al nacer, otro al morir… Muere pero queda vivo en los otros, si ha sido cabal con el prójimo. Y si sabe olvidarse en vida de sí mismo, la tierra come su cuerpo pero no su recuerdo (…) Puesto que estaban unidos por el infortunio, la esperanza de la redención también debía unirlos hombro con hombro.
>
> – Tiene que ser la obra de todos…[185]

También nos parece que se equivoca Vera en lo que dice con relación a la imposición/herencia de la lengua: escribimos en una lengua que es y no es la de Cervantes, la de San Juan, la del Arcipreste y la de Quevedo, pues también es la de Rulfo y la de Vallejo, la de Neruda y la de Borges, y obras como las de Roa Bastos y de Droguett[186] prueban además que no sólo puede trans-

---

[184] Véase LUDWIG FEUERBACH, *Esencia del cristianismo*, págs. 15-73 y *Esencia de la religión*, págs. 17-20, 35-40, 61-64, 105-108. Cfr. KARL MARX, *Manuscritos: economía y filosofía*, págs. 48-49 y *La ideología alemana (I) y otros escritos filosóficos*, págs. 13-19 y 23-178; HANS KÜNG, *¿Existe Dios?*, págs. 227-255 y 264-267.

[185] AUGUSTO ROA BASTOS, *Hijo de hombre*, pág. 68.

[186] Las dos novelas están fuertemente unidas, además del tema, por la poesía; sin embargo, si en *Hijo de hombre* el tono es triste y melancólico, calmo y sin estridencias, el ritmo es –salvo contadas excep-

culturarse el castellano al más alto nivel artístico, sino que asimismo y al mismo tiempo, el –según *la fortaleza de la debilidad*– todavía poderoso mito cristiano.

Bibliografía

AINSA, Fernando, «Invención literaria y 'reconstrucción' histórica en la nueva narrativa latinoamericana» en Karl Kohut (ed.) *La invención de pasado. La novela histórica en el marco de ls posmodernidad* (1997), Frankfurt/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 1997 (1ª ed.), págs. 111-121.

ANDREU, Jean, «*Hijo de hombre*, fragmentación y unidad» en Alain Sicard y Fernando Moreno (coords.), *En torno a* Hijo de hombre *de Augusto Roa Bastos* (1992), segunda edición aumentada, Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers, 1994 (2ª ed.), págs. 89-106.

BAREIRO SAGUIER, Rubén, «Estratos de la lengua guaraní en la escritura de Augusto Roa Bastos» en Alain Sicard (ed.), *Augusto Roa Bastos* (2007), La Habana, Casa de las Américas, 2007 (1ª ed.), 412 págs. págs. 23-35.

---

ciones del tal o cual diálogo o párrafo– lento, incluso cansino a ratos, de frase corta y mucho punto seguido, con énfasis en la *fanopeia*, en la poesía de las imágenes, mientras que en *El compadre*, en cambio, el tono es triste pero rabioso, pasional hasta la estridencia, mientras que el rimo es tenso y rápido, acezante a ratos, y destaca sobre todo la *melopeia*, es decir, el énfasis puesto en los recursos eufónicos y eurítmicos del lenguaje; no es casual que ambos autores hayan comenzado –al igual que otros destacados narradores– como poetas en verso y que la novela de Droguett comience con un extenso y logrado poema en verso. Asimismo, si bien ambos están unidos por la figura de Jesús –sobre todo como el Cristo sufriente de la Pasión– como eje estructural, mientras en la novela de Roa Bastos –al menos en el capítulo que aquí comentamos– se destacan diferencias no sólo de clase, sino raciales, de género y hasta de salud, con un Cristo de Itapé hecho a imagen y semejanza de su escultor, escultor pobre y amerindio, masculino y femenino al mismo tiempo (como vimos, llevaba una peluca hecha con el pelo de María Rosa), enfermo de lepra, que metaforiza cómo la figura de Cristo se ramifica en muchos personajes, que encarnan en sus vidas concretas la figura del mártir muy fuertemente planteada (los intentos revolucionarios de la novela fracasan y son aplastados sangrientamente), mientras que en el caso de Droguett, este Cristo encarna muy particularmente en un personaje central, definido sobre todo por la variable de clase: Ramón Neira, proletario «humillado y ofendido», obrero de la construcción crucificado en su andamio, en cuyo comienzo, al mismo tiempo que se critica a Jesús por ser «enemigo de la salud», del goce y del bienestar corporal, para rescatar acto seguido el episodio de las bodas de Canaán y su vínculo con el vino, tan importante a lo largo de toda la novela; carne-pan sufriente del trabajo explotado y sangre-vino gozoso del ocio, que corresponden a una relectura dialéctica del dogma de la transubstanciación, en donde están el Jesús doliente del dogma y el Jesús gozador que aporta esta relectura droguetteana del dogma como mito, a imagen y semejanza de la de su maestro, el poeta Pablo de Rokha, y también a la del pueblo chileno que puede verse a sí mismo en esa representación de Jesús, doble y uno. Véase Carlos Droguett, *El compadre*, especialmente págs. 9-51.

— «La cara oculta del mito guaraní en *Hijo de hombre* de Augusto Roa Bastos» en: http://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1993_num_12_1_1118 (revisado el día 2 de octubre de 2017).

BUENO, Raúl, «Sobre la heterogeneidad literaria y cultural de América Latina» en José Antonio Mazzotti y U. Juan Zevallos Aguilar (coords.), *Asedios a la heterogeneidad cultural. Libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar* (1996), Philadelphia, Asociación Internacional de Peruanistas, 1996 (1ª ed.), págs. 21-36.

— *Promesa y descontento de la modernidad. Estudios literarios y culturales en América Latina* (2010), La Habana, Casa de las Américas, 2012 (2ª ed.), 276 págs.

CASSIRER, Ernst, *El mito del Estado* (1946, póstumo), traducción de Eduardo Nicol, México, Fondo de Cultura Económica, 2013 (11ª reimp.), 360 págs.

CIRLOT, Eduardo, *Diccionario de símbolos* (1969), Barcelona, Siruela, 1998 (3ª ed.), 520 págs.

DROGUETT, Carlos, *El compadre* (1967), México, Joaquín Mortiz, 1967 (1ª ed.), 205 págs.

DUCH, Lluís, *Mito, interpretación y cultura. Aproximación a la logomítica* (1995), traducción de Francesca Babí i Poca y Domingo Cía Lamana, Barcelona, Herder, 2002 (2ª ed.), 542 págs.

ELIADE, Mircea, *Mito y realidad* (1963), traducción de Luis Gil, Barcelona, Labor, 1992 (1ª ed.), 228 págs.

— *Mitos, sueños y misterios* (1957), traducción del francés de Miguel Portillo, Barcelona, Kairós, 2001 (1ª ed.), 263 págs.

FERNANDES, Carla, «Creación y creatividad: 'Nonato' y la trilogía paraguaya» en: http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/ESCRITURAL3/ESCRITURAL_3_SITIO/PAGES/Fernandes.html#t2 (revisado el día 2 de Octubre de 2017).

FEUERBACH, Luis A., *Esencia de la religión* (1846), traducción de Carlos Siburu, Rosario, Rosario, 1948, 151 págs.

FEUERBACH, Ludwig, *Esencia del cristianismo. Crítica filosófica de la religión*, (1839), traducción directa de Franz Huber, Buenos Aires, Claridad, 1963, 287 págs.

GIACOMAN, Helmy F. (ed.), *Homenaje a Augusto Roa Bastos. Variaciones interpretativas en torno a su obra* (1973), Madrid, Anaya-Las Américas, 1973 (1ª ed.), 294 págs.

KÜNG, Hans, *¿Existe Dios? Respuesta al problema de Dios en nuestro tiempo* (1978), traducción de José María Bravo Navalpotro, Madrid, Trotta, 2010 (2ª ed.), 874 págs.

— *Jesús* (2012), traducción de José María Bravo Navalpotro, Madrid, Trotta, 2014 (1ª ed.), 215 págs.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Antropología estructural* (1958), traducción de Eliseo Verón, revisada técnicamente por Eduardo Luis Menéndez, Buenos Aires, Universitaria de Buenos Aires, 1969 (2ª ed.), 371 págs.

MALDASKY, David, «Reportaje y autocrítica» en Alain Sicard y Fernando Moreno (coords.), *En torno a Hijo de hombre de Augusto Roa Bastos* (1992), segunda edición aumentada, Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers, 1994 (2ª ed.), págs. 15-24.

MARX, Karl, *Manuscritos: economía y filosofía* (1932, póstumo), traducción, introducción y notas de Francisco Rubio Llorente, Madrid, Alianza, 1970 (3ª ed.), 249 págs.

— *La ideología alemana (I) y otros escritos filosóficos* (1845), traducción del alemán de Jaime Vergara, Madrid, Losada, 2005 (1ª ed.), 213 págs.

— «Contribución a la crítica de la filosofía del derecho de Hegel. Introducción» en Christopher Hitchens (comp.) *Dios no existe. Lecturas esenciales para el no creyente* (2007) escogidas y presentadas por Christopher Hitchens, Buenos Aires, Debate, 2012 (2ª ed.), págs. 114-128.

MIRET, Enric, «En torno a *Hijo de hombre*» en Alain Sicard y Fernando Moreno (coords.), *En torno a Hijo de hombre de Augusto Roa Bastos* (1992), segunda edición aumentada, Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers, 1994 (2ª ed.), págs. 73-87.

MORAÑA, Mabel (comp.), *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos* (1997) Pittsburgh, Pittsburgh Serie Críticas, 1997 (1ª ed.), 349 págs.

MORENO, Fernando, «Otras voces, otros ámbitos: Manuel Puig, José Donoso, Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, Virgilio Piñera, Mario Benedetti, Augusto Monterroso, Julio Ramón Ribeyro» en Darío Puccini y Saúl Yurkievich, *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica* (2000), traducción de Juan Carlos Rodríguez Aguilar et al., México, Fondo de Cultura Económica, 2010 (1ª ed.), tomo II, págs. 833-863.

NARANJO, Claudio, *Sanar la civilización. Llevar la transformación personal a la sociedad a través de la educación y la integración de la familia intrapsíquica* (2009), segunda edición revisada y ampliada, Barcelona, La Llave, 2011 (2ª ed.), 269 págs.

— *Nueva Biblia de Jerusalén* (1967), traducción de equipo de traductores de la edición española, edición revisada y aumentada, Bilbao, Desclée De Brouwer, 1998 (3ª ed.), 1.895 págs.

ORTIZ, Fernando, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), prólogo y cronología de Julio Le Riverend, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978 (1ª ed.), 595 págs.

PACHECO, Carlos, «*Hijo de hombre*» en Nelson Osorio Tejeda (coord.) *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina* (1995), Caracas, Biblioteca Ayacucho/Monteávila, 1995 (1ª ed.), Tomo II, págs. 2250-2253.

PERERA SAN MARTIN, Nicasio, «*Hijo de hombre*. Novela e intrahistoria», en Alain Sicard y Fernando Moreno (coords.), *En torno a Hijo de hombre de Augusto Roa Bastos* (1992), segunda edición aumentada, Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers, 1994 (2ª ed.), págs. 123-137.

PIÑERO, Antonio, *Jesús y las mujeres* (2014), Madrid, Trotta, 2014 (1ª ed.), 250 págs.

POPE, Randolph D., «La novela Hispanoamericana desde 1950 a 1975» en Roberto González Echevarría y Enrique Opupo Walker (eds.) *Historia de la Literatura Hispanoamericana, II El siglo XX* (1996) traducción de Ana Santoja Querol y Consuelo Triviño Anzola, revisión de John Derita, Madrid, Gredos, 2006 (2ª ed.), págs. 244-317.

RAMA, Ángel, *Transculturación narrativa en América Latina* (1982), México, Siglo XXI, 2004 (4ª ed.), 305 págs.

ROA BASTOS, Augusto *Hijo de hombre* (1960), prólogo de Tomás Eloy Martínez, México, Debolsillo, 2008, 369 págs.

— *Yo el Supremo* (1974), edición de Milagros Ezquerro, Madrid, Cátedra, Col. Letras Hispánicas nº 181, 1983 (1ª ed.), 612 págs.

— *El Fiscal* (1993), Madrid, Alfaguara, 1994 (2ª ed.), 352 págs.

SCHILLEBEECKX, Edward, *Jesús. La historia de un viviente* (1975), traducción de A. Aramayona, Madrid, Cristiandad, 1981 (1ª ed.), 692 págs.

SICARD, Alain y Fernando Moreno (coords.), *En torno a Hijo de hombre de Augusto Roa Bastos* (1992), segunda edición aumentada, Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers, 1994 (2ª ed.), 210 págs.

SICARD, Alain, «Augusto Roa Bastos ante la crítica» en Alain Sicard y Fernando Moreno (coords.), *En torno a Hijo de hombre de Augusto Roa Bastos* (1992), segunda edición aumentada, Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers, 1994 (2ª ed.), págs. 25-40.

— «Traición, expiación y escritura en dos textos de Augusto Roa Bastos» en Alain Sicard y Fernando Moreno (coords.), *En torno a* Hijo de hombre *de Augusto Roa Bastos* (1992), segunda edición aumentada, Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers, 1994 (2ª ed.), págs. 107-121.

— (ed.), *Augusto Roa Bastos* (2007), La Habana, Casa de las Américas, 2007 (1ª ed.), 412 págs.

SOBREVILLA, David, «Transculturación y heterogeneidad: avatares de dos categorías literarias en América Latina». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 54, 2001, págs. 23-28.

SOSNOWSKI, Sául, «La novela total y la re-escritura de la historia: Marios Vargas Llosa, Fernando del Paso, Carlos Fuentes, Augusto Roa Bastos» en Darío Puccini y Saúl Yurkievich, *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica* (2000), traducción de Juan Carlos Rodríguez Aguilar et al., México, Fondo de Cultura Económica, 2010 (1ª ed.), tomo II, págs. 753-783.

TILLICH, Paul, *Teología sistemática. II La existencia y Cristo* (1963), traducción de Damián Sánchez-Bustamente Páez, Salamanca, Sígueme, 1982 (3ª ed.), 246 págs.

TOVAR, Paco «Las personas del verbo en *Hijo de hombre*, de Augusto Roa Bastos» en Augusto Roa Bastos, *Premio «Miguel de Cervantes» 1989* (1990), Barcelona, Anthropos, 1990 (1ª ed.) págs. 79-95.

VERMES, Geza, *Jesús el judío. Los Evangelios leídos por un historiador* (1973), traducción de José Manuel Álvarez Florez y Ángela Pérez, Barcelona, Muchnik, 1977 (1ª ed.), 302 págs.

VIDAL, Hernán, *El Movimiento Contra la Tortura «Sebastián Acevedo». Derechos Humanos y la producción de Símbolos Nacionales bajo el fascismo Chileno* (1986), Minneapolis, Institute for de Study of Ideologies and Literature, 1986 (1ª ed.), 387 págs.

Resumen

El presente trabajo busca constituir una propuesta de lectura hermenéutica y comparada de la novela *Hijo de hombre* (1960/83) del escritor paraguayo Augusto Roa Bastos, que pueda mostrar la relevancia que en ella tiene el personaje central de los Evangelios, cuya imagen reconfigurada constituye el símbolo articulador y eje estructural de la novela. Aun cuando la figura de Jesús tiene un carácter universal, creemos que se realiza aquí un uso literario verdaderamente transcultural. Intentaremos mostrar parte de la productiva apropiación cultural y re-creación artística que Roa Bastos realiza de ella.

Asimismo, postulamos que una reflexión crítica acerca de la reconfiguración de la imagen de Jesús en la novela puede darnos algunas luces acerca de posibilidades de liberación aún inexploradas por nuestros pueblos, que pueden ser de mucha utilidad en los continuos procesos de autodescubrimiento y desalienación apreciables a lo largo de la historia de América Latina.

Abstract

The present work searches to become an hermeneutic and comparative reading proposal of the novel *Hijo de hombre* (1960/83) by the paraguayan writer Augus-

to Roa Bastos, that can show the relevance that has in it the main character of the Gospels, which reconfigured image it is the articulating symbol and structural axis of the novel. Eventhough the Jesus figure has an universal character, we believe that here we have a case of a truly literary transculturation. We will try to show part of the productive cultural aproppiation and the artistic re-creation that Roa Bastos makes of it. Likewise, we postulate that a critical thought about the reconfiguration of the Jesus image in the novel can give us some lights about the liberation posibilities still unexplored by our peoples which can be very useful in the continuous process of self-discovering and de-alienation that are noticeable all along the Latinoamerican history.

Palabras clave / Key words: Augusto Roa Bastos; *Hijo de hombre*; Novela Latinoamericana; Jesús; Transculturación; Liberación Latinoamericana.

Las metamorfosis de *Yo el Supremo*

Milagros Ezquerro
Université Paris-Sorbonne

Cualquier lector de la obra de Augusto Roa Bastos a quien se le pregunte «¿Qué es *Yo el Supremo*?» contestará sin vacilar «Una novela», añadiendo, según los casos, adjetivos, opiniones, circunstancias. Tal aserción pudo ser verdadera hasta el 1° de diciembre de 1983, pero ese día, en el marco del Coloquio organizado por el Séminaire d'Études Littéraires en la Universidad de Toulouse-Le Mirail, el escritor paraguayo, que ejercía desde 1976 como Profesor de Literatura hispanoamericana y de guaraní, hizo una lectura pública del Acto primero de una pieza escénica titulada *Yo el Supremo*. Este primer esbozo fue modificado y completado hasta llegar a ser «una pieza escénica en cuatro actos, prólogo y epílogo», que tradujo al francés Iris Giménez, y que yo misma publiqué en versión bilingüe en la colección *hespérides* de las ediciones de Presses Universitaires du Mirail, en 1991, con el título *Yo el Supremo*. Por esas mismas fechas (abril 1991) pero en el otro hemisferio, se estrenaba en el Teatro Municipal de Asunción la primera puesta en escena de una obra teatral titulada *Yo el Supremo*, pero cuyo texto no era ninguno de los dos aludidos. Fantástica multiplicación de los textos, digna del múltiple e inasible Supremo Dictador Perpetuo, personaje histórico y fundador mítico de la República de Paraguay. Fabulosa historia que habría que contar por episodios en una serie televisiva: la metamorfosis de la narración en obra teatral la evoqué en uno de los estudios que acompañarán la edición del Centenario de la novela; ahora contaremos el que es hoy el último episodio, pero que podría engendrar nuevos avatares, obedeciendo a la estética roabastiana de la poética de las variaciones.

El libreto de la puesta en escena

Debo a la generosidad de Agustín Núñez y de Gloria Muñoz Yegros el acceso a varios textos inéditos en torno a la magnífica aventura cultural que fue la creación mundial de la obra teatral *Yo el Supremo,* presentada en el Teatro Municipal

de Asunción, entre el 10 de abril y el 22 de junio de 1991. El texto del libreto, inédito hasta hoy, se abre con esta advertencia:

> *YO EL SUPREMO* es una versión teatral libre de Gloria Muñoz Yegros, basada en la obra teatral y novela del mismo nombre de Augusto Roa Bastos, así como en textos e investigaciones históricas y la tradición oral acerca del personaje y su contexto. Estrenada en el Teatro Municipal de Asunción por el Centro de Investigación y Divulgación Teatral (CIDT) en el año 1991[187].

Se plantea, de entrada y de manera muy peculiar, el problema de la autoría. Si bien la autora del texto del libreto es Gloria Muñoz Yegros, también es verdad que, como ella lo explica en la advertencia citada, se ha basado en varios textos para armar «una versión teatral libre», que es la que leemos a continuación y que fue la base de la puesta en escena presentada en 1991. Esta operación se parece mucho a la que describe Augusto Roa Bastos en la célebre *Nota final del compilador* donde el escritor, al terminar el texto de la novela *Yo el Supremo*, se reivindica no como *autor* de una obra «inventada» por él, sino como *compilador* de un texto compuesto enteramente de fragmentos de otras obras anteriores («de unos veinte mil legajos, éditos e inéditos; de otros tantos volúmenes, folletos, periódicos, correspondencias y toda suerte de testimonios ocultados, consultados, espigados, espiados, en bibliotecas y archivos privados y oficiales»), sin contar las fuentes orales («Hay que agregar a esto las versiones recogidas en las fuentes de la tradición oral, y unas quince mil horas de entrevistas grabadas en magnetófonos [...]»).

La composición del libreto es pues totalmente fiel a la teoría de la escritura que desarrolla Roa Bastos en la novela *Yo el Supremo* (1974) y que luego completa con la «poética de las variaciones», escribiendo *Yo el Supremo* «pieza escénica en cuatro actos, prólogo y epílogo», entre 1983 y 1989. Hay que observar que cuando Gloria Muñoz Yegros emprende, en 1990, la composición del libreto para la puesta en escena, después del arduo trabajo desempeñado por los miembros del Centro de Investigación y Divulgación Teatral, la novela conoce ya muchas ediciones y traducciones, pero el texto teatral es totalmente desconocido: Iris Giménez lo está traduciendo al francés y no está publicado todavía. La edición bilingüe sale de la imprenta en abril 1991, en Toulouse, bajo mi dirección.

En un texto que Gloria Muñoz Yegros tuvo la generosidad de escribir y enviarme por correo electrónico el 31 de Julio de 2017, explica con mucha claridad las líneas esenciales del proceso creativo colectivo del libreto y puesta en escena de

---

[187] Muñoz Yegros, Gloria, Libreto de la puesta en escena de *Yo el Supremo,* inédito, 1990.

la obra teatral, que empezó en diciembre 1989 y culminó en las representaciones que tuvieron lugar en Asunción entre el 10 de abril y el 22 de junio de 1991:

> La idea parte del pedido del mismo Augusto Roa Bastos de poner en escena una obra teatral suya también llamada *Yo el Supremo*. El Centro de Investigación y Divulgación Teatral, integrado por Agustín Núñez, Ricardo Migliorisi y yo, le habíamos solicitado autorización para una adaptación teatral de otra obra suya, en respuesta surge su proposición. Una vez aceptado su ofrecimiento, nos abocamos a elaborar la propuesta teatral. Para el concepto de propuesta y concepto de puesta que habíamos elaborado, el texto de la obra en cuestión resultaba insuficiente, por lo que decidimos incluir textos de la novela, datos de investigación histórica basada en diversas fuentes, la tradición oral y referencias de sus otras obras, integradas en un nuevo texto teatral, cuya elaboración quedó a mi cargo, la visualización y dirección a cargo de Agustín Núñez y Ricardo Migliorisi. Conformamos un equipo entre los tres contribuyendo a la idea de la puesta en interacción y colaboración en todos sus niveles de construcción[188].

Esto significa una postura muy peculiar y muy creativa de parte del autor y del equipo que tomó a cargo no solo la elaboración de la puesta en escena, sino también la composición colectiva de un texto dramático nuevo, en base a la compilación de varios textos, unos escritos por Roa Bastos (novela y pieza escénica *Yo el Supremo*, y otras obras), y otros de procedencia variada (documentos históricos, tradición oral). Conviene tomar en cuenta el momento histórico en el que se sitúa esta aventura cultural. Todo empieza en diciembre de 1989: Paraguay tiene un nuevo régimen político de «transición hacia la democracia», después del golpe de estado encabezado por el general Andrés Rodríguez, que derroca la dictadura de Stroessner y abre la vía a una nueva Constitución y a elecciones libres, permitiendo el regreso de muchos exiliados paraguayos. Augusto Roa Bastos es galardonado con el prestigioso Premio Cervantes y regresa a su patria donde es acogido como un héroe (o mejor dicho como un campeón de futbol...). Agustín Núñez también regresa de su exilio colombiano después de 16 años, durante los cuales siguió trabajando como director de teatro y dramaturgo, y reanudó en su país con sus actividades culturales, entre otras con la dirección del Centro de Investigación y Divulgación Teatral, donde deseaban montar una versión teatral de la novela *Hijo de hombre*. Le presentaron el proyecto a Roa: él les propuso montar, más bien, la puesta en escena de una obra teatral que había terminado recientemente y cuyo texto, variación dramática de *Yo el Supremo*, no estaba todavía publicado. La propuesta fue aceptada por ambas partes con la condición de que la puesta en escena fuese una construcción colectiva del conjunto del elenco teatral con el autor.

---

[188] Muñoz Yegros Gloria, Texto enviado por internet el 31/07/2017.

El trabajo previo sobre la comprensión e interpretación del texto, o más bien de los textos (novela y pieza teatral), de los personajes, del tiempo y del espacio, en sus dimensiones históricas, míticas, políticas, culturales, duró cinco meses al cabo de los cuales los integrantes del conjunto creativo se pusieron a elaborar los elementos de la puesta en escena y el texto dramático, de cuya escritura se encargó Gloria Muñoz Yegros, guionista de teatro y de televisión. Durante todo este proceso y hasta la representación del 10 de abril 1991, el equipo permaneció en contacto e intercambio con Augusto Roa Bastos que, en los primeros tiempos permaneció en Asunción y luego regresó a Toulouse. Esta «maravillosa travesía», como la califica Agustín Núñez, fue auténticamente una creación colectiva, pues como lo vamos a ver, el libreto de la puesta en escena no es el texto dramático escrito por Roa y publicado en Toulouse en edición bilingüe español/francés, con la traducción de Iris Giménez. Para referirnos a *Yo el Supremo* debemos distinguir por lo menos tres textos: la novela, *Yo el Supremo 1*, la pieza escénica en cuatro actos, un prólogo y un epílogo, publicada en Toulouse en 1991, *Yo el Supremo 2*, y el libreto de la primera puesta en escena (Asunción, 1991) de Gloria Muñoz Yegros, depositado y hasta hoy inédito, *Yo el Supremo 3*. Para definirlos esquemáticamente, el primero, la novela, es una compilación de textos ajenos, escritos y orales, el segundo es lo que se suele llamar una versión dramática de la novela, y el tercero es una nueva versión dramática, compilación de fragmentos de los dos primeros, con otros elementos ajenos añadidos, compuesta por otra persona para una puesta en escena inmediata. Estas metamorfosis de *Yo el Supremo* ilustran admirablemente el concepto roabastiano de la escritura, incluyendo un cambio de «compilador», y desembocan en un objeto totalmente nuevo: una representación teatral que incluye virtualmente todos los textos y los transmuta en un espectáculo «multimedia», diferente en cada una de sus realizaciones.

De la pieza escénica al libreto

Todos los estudiosos de la obra de Roa Bastos saben que su segunda novela, publicada en 1974, ha dado lugar, desde su primera edición y hasta hoy, a una considerable bibliografía crítica. Al contrario, la pieza escénica *Yo el Supremo* tuvo escasa difusión, no fue editada por una editorial comercial, y se puede apostar, sin malevolencia, a que muchos de los estudiosos aludidos ignoran la existencia del texto. Son cosas que ocurren a menudo con los textos teatrales, incluso escritos por narradores famosos, y es frecuente que esos textos no pasen nunca al escenario. El caso de *Yo el Supremo* es particular pues, como ya lo explicamos, se benefició de circunstancias sumamente favorables. Las representaciones, en el

Teatro Municipal de Asunción, tuvieron un gran éxito y se prolongaron mucho más que los espectáculos habituales. Gracias a este éxito, la compañía que creó la puesta en escena fue invitada a participar en el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz en octubre 1991. A pesar de la existencia de un texto dramático escrito por Roa Bastos, el colectivo del Centro de Investigación y Divulgación Teatral (CIDT), dirigido por Agustín Núñez, prefirió armar un texto nuevo para servir de soporte a la puesta en escena que elaboró entre diciembre de 1989 y abril de 1991: este texto es el libreto escrito por Gloria Muñoz Yegros.

Sería interesante estudiar detenidamente las dos versiones dramáticas y analizar sus diferencias, trabajo demasiado largo para esta presentación, por lo cual nos atendremos al examen de las estructuras, de los comienzos y de los finales de ambas piezas.

ESTRUCTURAS

Evidentemente la pieza de Roa Bastos (*Yo el Supremo 2*) resultó demasiado larga y compleja para la puesta en escena que podía realizar el CIDT con los medios técnicos que ofrecía, en aquel entonces, el Teatro Municipal. El libreto (*Yo el Supremo 3*) reduce y simplifica la estructura: los 4 Actos, Prólogo y Epílogo se reducen a 3 Actos; las 34 escenas se reducen a 21. Sin embargo el recorte estructural no se acompaña, como se podía suponer, de una reducción del número de personajes: al contrario, la lista de personajes del libreto es más larga que la de *Yo el Supremo 2,* introduce 7 personajes y varios comparsas (Centinelas, remeros, ángeles, cuervos, hombres y mujeres del pueblo), suprimiendo solo las plañideras que figuran en *Yo el Supremo 2*. Hay que subrayar que el libreto desdobla el personaje de El Supremo en Supremo Joven y Supremo Viejo, papeles desempeñados por dos actores ya que actúan juntos en muchas escenas.

Desde el punto de vista estructural las dos versiones son muy diferentes, por motivos económicos y técnicos, pero la abundancia de personajes en el libreto supone una densidad de la acción y la necesidad de inventar un dispositivo ágil de entrada y salida de los personajes. Esta inventiva corresponde a Ricardo Migliorisi, conocido artista plástico encargado de la escenografía:

> [...] recurrimos a colocar en escena un gran cilindro central, que evocaba un silo, una máquina del tiempo, que al girar iba escupiendo o succionando a los distintos personajes. En la parte posterior del mismo, formando un inmenso semicírculo, estaba en principio una enorme biblioteca, a la cual subían y bajaban personajes, se abrían compuertas y hasta podía llegar a evocar una inmensa plaza de toros. Dicha biblioteca, se iba despojando de sus libros durante cada acto, hasta que al final se convirtiese en un

enorme columbario (cementerio) remarcándose así la profunda soledad que rodeó al Supremo[189].

Así podemos comprobar que la estructura del libreto responde eficazmente a las exigencias técnicas y estéticas de la puesta en escena, y a la vez a la interpretación filosófica del personaje histórico y mítico del Dictador.

Entre los personajes añadidos en el libreto, solo uno es importante: Don Engracia, el supuesto padre de El Supremo, que aparece en el Acto II, escena 7, en un sueño-delirio donde El Supremo fantasea un parricidio en la barca dentro de la cual viaja, de joven, con su padre río abajo. Esta escena no figura en *Yo el Supremo 2*, sin embargo el texto de *Yo el Supremo 3* está entresacado de un fragmento de la novela, que se titula *La voz tutorial*, donde se narra ese viaje en clave fantasmagórica, como un sueño-pesadilla de El Supremo. Éste es un buen ejemplo de la hibridación textual del libreto, que mezcla fragmentos de la novela con el texto de la pieza *Yo el Supremo 2* como hilo conductor. La escenografía subraya el carácter fantástico del episodio, como se puede comprobar en esta didascalia que abre la escena:

> *En medio de una bruma intempestiva que invade la escena, entra la cama de El Supremo transformada en barca. Avanza lentamente hasta donde se halla El Supremo Joven y lo recoge. Don Engracia, su padre, está parado en medio de los remeros, que iluminan la escena con antorchas.*
>
> *Don Engracia, Supremo Viejo y Joven, Patiño, remeros*[190].

Así se puede afirmar que el texto del libreto *Yo el Supremo 3* es de Roa Bastos, y a la vez no es el texto de Roa Bastos porque es un texto híbrido, armado con fragmentos de la novela dispuestos de manera diferente, que componen un texto nuevo. Trabajo de compilador, teorizado por el escritor en la *Nota final del compilador*, y puesto en práctica por Gloria Muñoz en el libreto. Aquí se trata de un episodio añadido con relación a *Yo el Supremo 2*, donde no figura el personaje de Don Engracia, mientras que, en la mayoría de los casos de diferencias notorias entre las dos obras dramáticas, se trata de episodios suprimidos. El motivo es obvio: El Supremo afirma que Don Engracia no es su verdadero padre, sino un padre putativo, y que él, como todos los héroes o personajes importantes, es hijo de un padre desconocido, o mejor, hijo de un dios desconocido. Y para que el mito

---

[189] Núñez Agustín, *«Yo el Supremo», una maravillosa travesía*, manuscrito enviado por el autor (agosto 2017).

[190] Muñoz Yegros G., Libreto, 1990, p. 35.

de los orígenes sea completo, se añade uno de los componentes del mito de Edipo: el parricidio, soñado por El Supremo en la escena con el tigre que los ataca en la barca. A la fantasmagoría del parricidio se mezcla la evocación de la muerte de Don Engracia, muchos años después, donde Patiño trata, sin éxito, de convencer a su amo de que vaya a despedirse de su padre, que se está muriendo en el piso de arriba, para reconciliarse *in articulo mortis.*

Primeras escenas

La pieza escénica *Yo el Supremo 2* se abre con la escena primera del Prólogo, a la vez breve y espectacular. El escenario está a oscuras y se oyen «los dobles de una campana que alternan con ráfagas sordas de lamentaciones de plañideras». Una luz va definiendo la figura yacente de El Supremo sobre el lecho. Se cortan los efectos sonoros y se oye la voz en *off* de El Supremo que dice, como si dictara, el texto del pasquín, el mismo que abre la novela *Yo el Supremo 1*. El Supremo se incorpora como si su propia voz lo hubiese resucitado, y a la vez aparece Patiño con el pasquín en la mano. Los dos personajes entablan un diálogo que es un compendio de las primeras páginas de la novela, pero ceñido al tema del pasquín, sin las digresiones, y que termina con la convocación del Vicario.

La versión teatral *Yo el Supremo 3* se abre con la escena primera del Acto I, que evoca el funeral de El Supremo. El Supremo Viejo yace, muerto, en su lecho, y enseguida este lecho se abre y sale El Supremo Joven que va a actuar, después de leer el texto del pasquín: de entrada se establece la dualidad del personaje viejo/joven, muerto/vivo. Asimismo la escena se construye en un contrapunto entre la representación del funeral, con lloronas, soldados e indios, cánticos de sacerdotes, y Patiño leyendo un informe de Antonio Escobar, comandante de Villa Franca, que da cuenta del acto de las exequias del Supremo Dictador en su villa, y por otra parte El Supremo Joven cuya voz declama el texto del pasquín, y que luego surge del lecho y entra en escena, con lo cual se deshace el funeral, quedando solo la cama con el difunto. La lectura del pasquín en voz de El Supremo sigue el esquema de *Yo el Supremo 2*, mientras que la lectura del informe proviene de la novela *Yo el Supremo 1,* unas diez páginas después del *incipit.*

El principal interés de poner en contrapunto estos dos textos es dar dos visiones diferentes de los funerales del Dictador: el que describe el informe del comandante de Villa Franca es un funeral solemne y digno del depositario del poder supremo; el que anuncia el pasquín es un tratamiento cruel e infamante, que solo se puede aplicar a un odioso criminal. El contrapunto pone también de relieve la falsedad de las apariencias, pues aunque El Supremo Viejo haya muerto, otro Dictador surge de su lecho: el tiempo de la Historia es también una ilusión. El pas-

quín permanece como elemento fijo de la obertura, es, en las tres variaciones de *Yo el Supremo*, el núcleo generador: es un texto manuscrito y misterioso en la novela, pero en las dos obras dramáticas pasa por la voz del Dictador, o sea del que ha dictado el Supremo Decreto que condena a su propio autor a una muerte infame.

Últimas escenas

La pieza escénica *Yo el Supremo 2* se cierra con la escena IV del Epílogo, donde se enfrentan dos personajes: El Supremo y ÉL, su *alter ego*. En las Notas que encabezan la edición bilingüe de la pieza, Roa Bastos explica la naturaleza de este personaje, que no aparece como tal en la novela, ni tampoco en la versión dramática *Yo el Supremo 3*:

> *En la novela, la escritura del poder no impide sino que hace posible la demolición del YO. En la obra teatral, la oralidad –patrimonio colectivo– es la que permite el triunfo del ÉL anónimo e impersonal, no ya como «doble» hipostático de EL SUPREMO o simple* alter ego *imaginado por él, sino como emanación de la persona-muchedumbre. […] Tal entidad dramática puede encarnarse potencialmente en el personaje colectivo del público espectador*[191].

Este personaje es de índole muy peculiar: ni es un personaje histórico, ni es inventado, propiamente hablando, representa el concepto guaraní que se traduce por «persona-muchedumbre», o sea la personificación del pueblo en su conjunto, único depositario legítimo del poder que ejerce, por delegación, el Dictador. Así en esta última escena el Dictador se enfrenta con la persona-muchedumbre, cuyo poder ha confiscado de por vida y de por muerte. Llega al fin la hora de terminar: «Tú eres quien debe dar cuenta de todo y pagar hasta el último cuadrante», le dice ÉL. La actuación final es muda, descrita en la última didascalia:

> *Por las rampas que comunican la sala con el proscenio comienzan a subir con implacable y rítmica lentitud, los encapuchados color de piedra. Convergen y se cierran en torno a la silueta de EL SUPREMO, inmóvil y como totalmente entregado a su suerte.*
>
> *La masa de encapuchados oculta y se lleva a EL SUPREMO. Los bloques de piedra abandonan la escena por fondo y laterales con la misma lentitud del comienzo,*

---

[191] Roa Bastos Augusto, *Yo el Supremo*, pieza escénica en cuatro actos, prólogo y epílogo, *Moi le Suprême*, traduction de Iris Giménez, édition bilingue de Milagros Ezquerro, Toulouse, PUM, collection *hespérides*, 1991, p. 24.

como si esta lentitud y el ordenado desorden constituyeran la fuerza que los impulsa inexorablemente[192].

La persona-muchedumbre se lleva el cadáver, lo evacúa del escenario de la Historia definitivamente y deja lugar a un porvenir todavía indefinido, figurado en el escenario por un ancho panel iluminado con un «celeste purísimo». Claramente, en esta última escena confluyen el tiempo de la muerte del Dictador Francia (octubre 1840) y el tiempo del derrocamiento de su último avatar, el general Stroessner (febrero 1989).

La versión escénica *Yo el Supremo 3* se cierra con la escena 9 del Acto III, muy breve, que viene encabezada por esta didascalia:

Se desata una tormenta. Las lápidas se abren y aparecen los personajes que las moran.

Supremo Viejo y Joven, Yegros, Troche, Caballero, Pilar, Patiño, Provisor, Petrona Regalada, Estigarribia.[193]

El personaje ÉL no figura y está sustituido por todos los que no son El Supremo, todos personajes históricos que han aparecido en escenas anteriores. Todas las réplicas están entresacadas de la última escena de la pieza *Yo el Supremo 2,* y las palabras pronunciadas por ÉL se oyen en voz de uno de los personajes presentes. Se puede decir que los ocho personajes juntos representan a ÉL, a la persona-muchedumbre, cuya presencia en esta última escena no se justificaba en la medida en que ÉL no había aparecido en toda la obra.

La didascalia final, mucho más breve que la de *Yo el Supremo 2*, es también mucho menos espectacular:

Todos los personajes desaparecen. El Supremo queda totalmente solo bajo un cono de luz, mientras cae sobre él un círculo de lluvia y una bandada de cuervos vuela en el escenario[194].

Lo que sugiere este final es la soledad y la muerte, la muerte en soledad del hombre que ha tenido entre sus manos el poder absoluto hasta la muerte. Evidentemente la compleja escenografía descrita por la didascalia final de *Yo el Supremo 2* no estaba al alcance de los medios técnicos de la compañía teatral que representaba la pieza en el Teatro Municipal de Asunción en 1991.

---

192 Roa Bastos Augusto, *Yo el Supremo*, 1991, p. 224.
193 Muñoz Yegros G., 1990, p. 35.
194 Muñoz Yegros G., 1990, p. 36.

Para comparar las dos versiones escénicas es necesario tener en cuenta las circunstancias en las que fueron escritas. Cuando Augusto Roa Bastos escribió *Yo el Supremo 2*, era para él una aventura a la vez literaria e ideológica, como bien lo explica en las Notas que acompañan el texto dramático: era otra forma, radicalmente diferente, de «actualizar una reflexión sobre el poder y sus consecuencias en la vida social.» No escribía con la perspectiva de una puesta en escena programada. Sin embargo escribía entre 1983 y 1989, en una época en la cual la dictadura de Stroessner estaba ya en crisis, en un entorno político de ocaso de las dictaduras en el Cono Sur. El golpe de estado de Andrés Rodríguez expulsa del país al dictador cuyo destino no es, ni mucho menos, tan horrible como lo describe el texto del pasquín, pero Paraguay inicia una transición hacia la democracia que será larga y que hoy no ha terminado todavía.

Cuando el elenco del Centro de Investigación y Divulgación Teatral trabaja para poner en escena la obra de Roa Bastos se dan cuenta muy pronto que la pieza escrita es demasiado compleja y ambiciosa para los medios técnicos y humanos de los que disponen, y también para un público que sale apenas de una dictadura para la cual la cultura en general y el teatro en particular no habían sido una prioridad, sino más bien un peligro. Con inteligencia y valentía adaptan el texto compilando, con total fidelidad a la estética roabastiana, fragmentos de su novela y de su pieza escénica, armando un texto nuevo con retazos y recortes. La inventiva del escenógrafo, gran artista plástico, configura un espacio extraordinariamente ingenioso y maleable, que permite una gran movilidad a los actores y sugiere más que representa un mundo más fantástico que histórico.

Para acabar –por ahora– con la obra *Yo el Supremo*, diremos que se trata de una obra plural y coral.

Es (en 1974): una novela coral ya que convoca mil voces, internamente plural ya que es una compilación.

Es (en 1984): el Acto I de una obra teatral inacabada, que permanecerá inacabada.

Es (en 1991): una pieza escénica en cuatro Actos, Prólogo y Epílogo, publicada en Toulouse en edición bilingüe español/francés.

Es (en 1991): la puesta en escena, en Asunción, por el Centro de Investigación y Divulgación Teatral, bajo la dirección de Agustín Núñez, de una nueva versión dramática, con un libreto, basado en la novela y la pieza escénica *Yo el Supremo*, escrito por Gloria Muñoz Yegros.

Es de notar que las tres metamorfosis de *Yo el Supremo* forman parte de la llamada «obra posterior a *Yo el Supremo*», paradoja muy roabastiana que nos deja suponer que no serán los últimos brotes del Dictador Perpetuo. Pero eso lo veremos cuando nos reunamos para celebrar el Bicentenario del nacimiento de Augusto.

RESUMEN

Yo el Supremo no es solo la singular novela que le dio fama internacional a Augusto Roa Bastos. Es también una pieza teatral que empezó a escribir diez años después de la publicación de la novela, y terminó el año del derrocamiento de la dictadura en Paraguay. De vuelta a su país, el escritor apoya el trabajo de una compañía teatral que monta una puesta en escena muy original, que requiere un nuevo texto. Cómo se producen y qué significan las metamorfosis de *Yo el Supremo*, son las preguntas a las que trata de empezar a contestar el presente trabajo, examinando algunos puntos clave del texto en mutación.

PALABRAS CLAVE: *Yo el Supremo*, poética de las variaciones, escritura del poder, narrativa/teatro, co-creación

ABSTRACT

Yo el Supremo is not only the outstanding novel that provided Augusto Roa Bastos with international fame. It is also a stage-play which he started writing ten years after the publication of his novel, and ended the year that saw the overthrow of the Paraguayan dictatorial regime. Back in his homeland, the writer collaborated with a theatre company, which got a very original scenography involving the writing of a new text. How the metamorphoses of *Yo el Supremo* came about, and what they mean, are the questions to which this essay tries to bring an answer, through an analysis of some key passages of the mutating text.

KEY WORDS : *Yo el Supremo,* poetic of variation, the language of power, narrative / drama, coop-creation.

La reescritura del *Diario del primer viaje* de Colón y *La historia de las Indias* de Bartolomé de Las Casas en *Vigilia del almirante*

Marco Urdapilleta Muñoz
Universidad Autónoma del Estado de México

En torno a la figura de Colón existen incertidumbres y conflictos ideológicos, así como ficcionalizaciones literarias de muy diverso cuño, y hasta simples mentiras. Todas contribuyen a que las fronteras entre el personaje de ficción y la figura histórica sean lábiles. Una de las razones de esta confluencia procede de los grandes resquicios que oscurecen la vida del Almirante y que son cubiertos con «leyendas» que con frecuencia «aventajan a la certidumbre», afirma Jacques Heers[195]. Por esta razón el historiador Christian Duverger[196] se acercó a la vida de Colón desde la novela histórica apegada a los documentos. La otra razón es la que da también Paolo Emilio Taviani, especialista en Colón: «la vida de Cristóbal Colón fue una verdadera novela»[197]. Curiosamente es esta percepción la que llevó a Washington Irving en *Vida y viajes de Cristóbal Colón* en 1828 a sentar, con trazos narrativos y recursos historiográficos, la revisión de la figura del genovés, luego de un «olvido» de 300 años[198]. Este periplo culminó con la conmemoración del Quinto Centenario, cuando Colón adquirió la consistencia de ícono e hito ideológico, al ser objeto de un esfuerzo reflexivo no exento de rispidez ni de logros estéticos, científicos y políticos.

En el marco de esta conmemoración, el acercamiento de los novelistas latinoamericanos al Almirante tuvo como piedra de toque el afán de superar los resabios «colonialistas» que doraban la imagen del Descubridor[199]. Se trataba de sus-

---

[195] J. HEERS, *Cristóbal Colón,* p. 8.

[196] C. DUVERGER, *El ancla de arena*, 2017.

[197] P. E. TAVIANI, *Cristóbal Colón. Dos polémicas*, p. 11.

[198] C. VARELA, «La imagen de Colón», p. 423.

[199] En esta narrativa destacan: *El arpa y la sombra* (1979) de Alejo Carpentier, *Los perros del Paraíso* (1983), de Abel Posse, *Cristóbal Nonato* (1987), de Carlos Fuentes, *Memorias del Nuevo Mundo* (1988), de Homero Aridjis, *Las puertas del mundo (una autobiografía hipócrita del Almirante*), de Herminio Martínez (1994), *El rostro oculto del Almirante* (1996), de José Rodolfo Mendoza.

traer al Almirante del mundo de las apariencias, descubrirlo, desenmascararlo. El resultado fue un personaje con doble moral, mentiroso, codicioso, que no descubrió América y sí inició el «genocidio» y colonización[200].

Roa Bastos transitó por ese camino, amparado en la idea de mostrar al «obscuramente genial» Almirante más allá de la «hagiografía» y el «anatema»[201]. Para lograrlo, optó por dialogar con la tradición historiográfica, como señala Milagros Ezquerro[202]. Consultó la documentación colombina y a especialistas como Consuelo Varela, Juan Gil, Paolo Taviani y Juan Manzano; exploró también las leyendas y los símbolos que porta el Almirante junto con las reescrituras literarias. Sin embargo, al arrostrar la incertidumbre que preocupa a la historiografía colombina, Roa optó por mantenerla y abrir la historia a lo posible, pero siempre con el empeño de mostrar la «carnadura de hombre común» de Colón.

Si se aspira a aprehender la forma en que Roa Bastos comprende a Colón como hombre común, uno de los caminos posibles es el de observar cómo se valió de los documentos e historiografía colombinos. Este acercamiento complejo se puede lograr observando la forma en que *Vigilia del almirante* (1992)[203] dialoga con el *Diario del primer viaje* de Colón (terminado en 1493) y la *Historia de Indias* de Bartolomé de las Casas (terminada en 1561). Dicho con otras palabras estamos planteando la reescritura de los dos textos más importantes en la elaboración de *Vigilia*.

Para abordar la reescritura de estas obras consideramos su incorporación intertextual en términos de «producción», diría Genette, mediante una edición que transforma los «originales». Por supuesto, no pretendo agotar los vínculos intertextuales sino concentrarme en aquéllos que funcionan de manera fundante e interactuante en la novela y que dan cuenta de su concepción total.

Es importante destacar que Roa Bastos trató los textos fuente y la historiografía que se construye alrededor de ellos de manera muy consciente. Cuidado que se advierte en uno de los tópicos centrales de *Vigilia:* la negativa a establecer un corte preciso entre el discurso histórico y el ficcional, pero sin perder de vista que persigue mostrar la «carnadura del hombre común» de un personaje histórico. Dicho con otras palabras, la novela pretende relativizar esta oposición e integrarla a un magma ficcional y al lenguaje de los símbolos, pues «para la ficción no

---

[200] Véase I. STAVANANS, *The imagining Columbus,* pp. 123-136.

[201] A. ROA BASTOS, *Vigilia del almirante,* p. 11.

[202] M. EZQUERRO, «Don Quijote de la mar», p. 130.

[203] Son también relevantes otros textos históricos: los restantes tres *Diarios* de los viajes de Colón y su centón titulado *Libro de las profecías*; las crónicas de fray Ramón Pané, Pedro Mártir de Anglería, Gonzalo Fernández de Oviedo y Garcilaso de la Vega; y de los historiadores contemporáneos se percibe a Juan Manzano con *Colón y su secreto*.

hay textos establecidos», asevera el autor[204]. De ahí que los anacronismos, citas de fuentes inexistentes combinadas con otras reales «complementadas» y «tergiversadas» que soportan el juego narrativo sean mecanismos recurrentes en la novela. Esta forma de proceder tiene como supuesto la idea de la complementariedad de la historia y la ficción en la medida en que ambas (no solo la historiografía) dan cuenta de la historicidad y condición de los seres humanos, como lo asegura el narrador: «¿Cómo optar entre los hechos imaginados y hechos documentados? ¿No se complementan acaso en sus oposiciones y contradicciones, en sus respectivas y opuestas naturalezas? […] No, sino que son dos caminos diferentes, dos maneras distintas de concebir el mundo y de expresarlo[205]».

Antes de abordar el tema de la reescritura es preciso plantear algunos problemas y acotamientos metodológicos que complican el tratamiento de los textos-fuente de *Vigilia.* El primero tiene que ver con el hecho de que el *Diario de a bordo* del primer viaje no es una obra «original» o autógrafa de Colón; es una reescritura en forma de sumario de una copia que consultó fray Bartolomé, hoy desaparecida, al igual que el original. Por tanto, resulta difícil deslindar con toda exactitud dónde comienza la *Historia de las Indias* y dónde el *Diario*. Por esta razón, aunque se siguió la edición del *Diario* de Consuelo Varela, no se perdió de vista la *Historia de las Indias*. El segundo destaca que el abordaje del *Diario y la Historia* sucede a través de citas muy breves, no muy «fieles», no marcadas y alusiones que pueden conducir a otros textos de Colón. Se optó por seguir con atención los intertextos. El tercero marca la dificultad de identificar los intertextos que siguen el mecanismo de la alusión y que provienen de la *Historia de las Indias*, pues pueden ser atribuidos a varios textos del obispo de Chiapas. En ocasiones, más que un fragmento textual reconocible percibimos la presencia de un discurso. En este caso se optó por localizar y abordar los intertextos cuya procedencia de la *Historia de las Indias* presenta pocas dudas, aunque bien pueda referirse a otros.

1. La reescritura de la *Historia de las Indias*

El *Diario del primer Viaje* se conservó –al igual que el del tercero-, en la *Historia de las Indias*. Tanto el original que entregó Colón a los Reyes al retornar de su viaje como la copia que a cambio le dieron están perdidos. Lo que se conoce ahora es el resumen de esta copia que hizo Las Casas para su *Historia* y la ver-

---

[204] A. ROA BASTOS*, Vigilia del almirante*, p.12.
[205] A. ROA BASTOS, *Vigilia del almirante*, p. 66.

sión muy sintética de Fernando Colón. «Copia sumaria» la llama Isacio Pérez, porque no es un resumen sin más, sino un texto muy cercano al original que «utiliza sus mismas palabras y expresiones [de Colón]. Aproximadamente como quien resumiese la sustancia de unas páginas de un autor por el procedimiento de utilizar el texto mismo, pero suprimiendo con puntos suspensivos párrafos o incisos de menor interés»[206].

Esta forma de incluir el *Diario* se debe a la calidad de documento probatorio en una versión alterna y crítica de los acontecimientos: la de la «destrucción de las Indias», historia en la que resultó crucial el testimonio del «descubridor». También es importante tener presente que el Obispo tomó partido por Colón en sus reclamos a la Monarquía. A causa de estas afiliaciones se ha especulado acerca de la manipulación y fidelidad del *Diario* y es la razón de que en sentido estricto, se pueda decir que solo hay un único texto, la *Historia de las Indias*. Sin embargo, se ha establecido con éxito el *Diario* colombino en diversas ediciones[207].

Esta breve acotación permite plantear que *Vigilia del almirante* evoca, formalmente, a la *Historia de las Indias*. La vinculación es una homología de carácter pragmático; sucede entre el narrador de *Vigilia* y su personaje Colón, por un lado, y Las Casas y su sujeto historiado, Colón, por el otro. En ambos casos se advierte que el historiador y el narrador, al tiempo que cuentan los hechos del Almirante[208], muestran una actitud exploradora y crítica sobre su sujeto, que se traduce en numerosos comentarios acerca del periplo, personalidad y relevancia del Almirante. Este procedimiento permite poner de relieve y contrastar la perspectiva apologética (que no excluye el distanciamiento propio del juez) del Almirante en la *Historia de las Indias*, a la crítica, sin embargo, empática, de *Vigilia*. En aquella obra el Almirante es un héroe cuyo gran celo en el servicio a los Reyes lo indujo a cometer graves errores que desembocaron en la «destrucción de las Indias» sin embargo, es un instrumento de la Providencia para cumplir sus designios[209], particularmente el de difundir la Palabra y su «caída» es una muestra de que la Providencia quiere enmendarlo y apartarlo del pecado y la «condena eterna»[210], porque su pecado, el maltrato a los indígenas, asevera Las Casas, no es

---

[206] I. PÉREZ FERNÁNDEZ, «Estudio crítico preliminar», p. 201.

[207] Para un breve y puntual balance de la importancia de Las Casas para la historiografía colombina véase C. VARELA, «Introducción», pp. XI-XII.

[208] Incluso en la novela, el narrador le da una voz, en apariencia independiente, al Almirante, pero en el capítulo 40 da por terminada esta independencia, al señalar que es él el que va organizando el relato del Almirante cuando afirma que lo narrado anteriormente en primera persona es extraído por él de un par de fuentes. Es un efecto metaficcional muy preciso. Véase, A. Roa Bastos, *Vigilia del almirante*, p. 335.

[209] Véase B. de las CASAS, *Historia de las Indias*, pp. 518; 536; 697-698.

[210] *Ibidem,* p. 1164.

producto de la maldad en sí; es por «estar ciego en cosa tan clara»: la ignorancia de los derechos de los indígenas. Por esta razón el fraile concluye «de la bondad del Almirante y de su intinción, que parecía todas las cosas referillas y encaminallas a Dios, a mí me hace grandísima lástima verle en esto, de la verdad y de la justicia tan pronto desviado»[211].

El tratamiento, podríamos decir «crítico», del Almirante por el narrador explora la figura de Colón revisando la tradición historiográfica que la formó para tratar de asir la «carnadura del hombre común». Sus conclusiones acerca de la verdadera personalidad de Colón pueden resumirse en unos cuantos calificativos: «ignorante», «ignaro», «bigardo», «megalómano», «enigmático y contradictorio, amazacotado y sórdido»; pero ante todo es un «fabulador de supercherías» y nunca «un iluminado y un elegido de Dios»[212]: es solo un «elegido por la casualidad» o mero instrumento de la Historia: «El pobre Almirante y su desaforada hazaña no fueron más que un instrumento ciego de los cambios profundos que se estaban produciendo en los imperios de Occidente»[213]. Aunque finalmente la cautela se le impone al narrador y reconoce que «es casi imposible seguir y penetrar los principios y causas últimas que movieron a este hombre enigmático y contradictorio»[214].

Así, lo relevante de esta homología radica en el contraste que deja ver la intención de *Vigilia* de revisar la imagen de Colón forjada en la tradición historiográfica, particularmente frente a la *Historia de las Indias* y que ha conducido a la mistificación y mitificación del genovés.

También puede notarse en este contraste que la relación entre el Las Casas autor de *Historia de las Indias,* que narra desde un tiempo futuro con respecto al Almirante del *Diario*, contrasta claramente con el Colón de *Vigilia,* que habla desde su presente y que en ocasiones refiere el acontecer futuro cuando refiere a quienes escribirán su vida: «Ya vendrán en mi auxilio, ahora o cuando deje de estar vivo, el seminarista Las Casas […] También mi hijo Fernando; mi hermano Bartolomé […] el diplomático Pedro Mártir de Anglería, que me elogiará oblicuamente en sus *Décadas del Orbe Nuevo*»[215]. Por supuesto, es una de las manifestaciones de los anacronismos de la novela y de la estrategia de cuestionar la lógica de la historiografía.

Marginalmente, para redondear este contraste, cabe añadir una nota acerca de la forma en que se observa la *Historia de las Indias* en la novela. El narrador la

---

[211] *Ibidem,* p. 998.
[212] A. ROA BASTOS, *Vigilia del almirante*, p. 215.
[213] *Ibidem,* p. 216.
[214] *Ibidem,* p. 215.
[215] *Ibidem,* p. 218.

considera una fuente aceptable sobre Colón, pero a su autor, a quien califica como hombre «santo», es también «apasionado», y se equivocó al defender al genovés[216]. Colón manifiesta indirectamente su opinión pues se refiere más al autor que al texto: ve a Las Casas como su biógrafo incondicional, capaz, incluso, de retocar los hechos para protegerlo[217].

Otro aspecto relevante en la reescritura de la *Historia de las Indias* es el que llamo «lascasización» –por decirlo con una palabra– del Colón de *Vigilia del almirante*. Consiste en la proyección de la imagen de fray Bartolomé –como persona y autor de la *Historia de las Indias*– sobre la representación del Colón de *Vigilia del almirante*. Sucede a lo largo de la novela, pero el momento más importante es al final, cuando Colón, yaciente en su lecho de muerte, sufre un cambio radical: reconoce su previa locura y su actual cordura. Para ir más allá del temple quijotesco de este pasaje hay que resaltar que se trata de una «transformación» subrepticia y radical. Es entonces que puede considerarse la idea de conversión. Para Jürgen Baden la conversión ante todo es «una profunda y tajante cesura de la vida. Un hombre se encuentra con una idea y se deja dominar por su verdad; bajo el influjo de esta idea, liquida toda su vida anterior con sus experiencias, conocimientos, modos de proceder [...][218]. Al converso se le revela una dimensión nueva de su sino que lo lleva a «un cambio total en la valoración de los hombres, de las cosas, de los acontecimientos. El converso es como un ciego al que, de pronto, insospechadamente, se concede la dicha de ver[219]. Algo semejante le sucede al Almirante de *Vigilia.* Es una transformación que lleva a una «vida nueva» al borde de la muerte.

Para hacer la equiparación veamos primero los términos de la conversión de Las Casas[220]. Sucede cuando, siendo un clérigo-encomendero que andaba «muy solícito en sus granjerías» y «con fama de cudicioso», entiende que es «injusto y tiránico todo cuanto cerca de los indios en estas Indias se cometía»; y que es también una gran «ofensa a Dios» porque las ofrendas que recibe provienen de la explotación y muerte de los indígenas[221]. Entonces el religioso, prendado de la verdad que acaba de obtener, deja su encomienda e inicia su vehemente defensa de los indígenas «opresos», que incluye la exigencia de la reparación del daño;

---

[216] *Ibidem,* p. 256.

[217] *Ibidem,* p. 143.

[218] J. BADEN, *Literatura y conversión,* p. 9.

[219] *Idem.*

[220] Su protagonismo está justificado debido a que es un relato muy diferente al de la épica de la conquista. Fray Bartolomé aparece aquí como el adalid del grupo que pugna por la reforma de Indias (supresión de las conquistas y encomiendas y restitución de los frutos obtenidos por esta vía).

[221] B. de las CASAS, *Historia de las Indias*, p. 2082.

esto es, «restituir» a los indígenas su soberanía, propiedades y libertad. Esta conversión es para fray Bartolomé ante todo un retorno a Dios, luego de una vida licenciosa.

En *Vigilia* la conversión del Almirante no es evidente pues en forma alguna implica el retorno a Dios. Sin embargo, hay pistas, como lo deja ver el pasaje que alude a la «transformación» del Almirante: «Este hombre, este personaje, que parecía embalsamado en vida, que no sufrió ninguna trasformación hasta el instante mismo de su muerte […][222]. El sentido radical de la transformación es la vuelta a su ser, al reencuentro consigo mismo: «Ya en el límite extremo de su vida se operará en él una trasformación repentina e increíble. Algo semejante a un estallido, que lo rescatará, en tanto ser humano, como uno de los más enigmáticos personajes de la historia de Occidente. Nadie se enterará de esta última y única transformación antepóstuma del Almirante, vuelto a su verdadera naturaleza de mendigo y peregrino de mar y tierra[223]».

Este paso es abordado como el reconocimiento de Colón de su actual cordura y locura previa y refiere directamente el pasaje de la muerte de don Quijote, remarcado por los personajes que intervienen en el relato. Pero la transformación de Colón es más intensa: es un «estallido» que sugiere el «camino a Damasco» de san Pablo, por su contundencia sorpresiva. Con la «conversión», al Almirante le queda claro que estuvo fuera de sí por sus deseos y obsesiones, por su codicia y afán de poder, y que su estado de pesadumbre y dolor proviene de allí: «Yo fui loco y muero cuerdo. Fui Almirante Visorey y Governador perpetuo de todas las Indias. ¡Ah, locura de los que ponen quimera en los honores y riquezas de este mundo! No vuelvo a ser ahora más que el grumete ligur, el peregrino de la tierra y del mar, el judío errante convicto y converso, con honra y sin provecho[224]».

La metamorfosis asume la forma del arrepentimiento, y se hace patente en la modificación del testamento de Colón: las propiedades, rentas y dignidades ya no son para sus descendientes, sino deben restituirse a sus legítimos propietarios, porque son producto del robo: «Item tercero: Mando que todas las tierras y posesiones que se me han atribuido en recompensa de un descubrimiento que no ha sido hecho por mí, y de una conquista que he comenzado y que va contra todas las leyes de Dios y de los hombres, sean devueltas a sus propietarios genuinos y originarios […] Esto se hará por mediación del Consejo de Indias y de sus legítimas autoridades con el refrendo de la Corona española[225]».

---

[222] A. ROA BASTOS, *Vigilia del almirante*, p. 202.
[223] *Ibidem*, p. 376.
[224] *Ibidem*, p. 382.
[225] *Ibidem*, p. 386-387.

Unas líneas después, también en el testamento, se reitera la idea de reparación del daño, pero ahora dirigida a la «destrucción» de las Indias: «Los grandes daños y el holocausto de más de cien millones de indios deben ser reparados material y espiritualmente en sus descendientes y sobrevivientes»[226].

Sin la idea de restitución como forma de reparación del daño, es decir, de hacer justicia a los indígenas, la semejanza entre la conversión de Las Casas y la de Colón de *Vigilia* queda en el aire. Y se aclara la línea que va de Colón pasando por don Quijote a Las Casas[227] cuando el factor común es la justicia. Sin embargo, ¿puede pensarse que la idea de restituir lo robado derive de algún pasaje de las *Historia de las Indias*? Definitivamente no es posible saberlo con certeza pues en el discurso lascasiano es frecuente este tópico desde 1542; y la paráfrasis moderna de *Vigilia* en torno a la «restitución» y «destrucción» de las Indias no deja rastros claros.

Para cerrar esta comparación destacamos que ésta no es la única alusión a Colón como converso; aunque sucede en un sentido completamente diferente, cuando el narrador describe su pasión monomaníaca por las nuevas tierras previstas y halladas: «fabulador de supercherías en las que creía seriamente con la tozudez del converso a una religión inexistente»[228].

La lascasianización del Almirante de *Vigilia* aparece de otras maneras. Veamos este pasaje en el que el Obispo censura a Colón, en la novela, por un acto que hizo el dominico de la *Historia de las Indias*:

> En sus paseos volvieron a hablar del proyecto de Indias. Fue entonces cuando el ligur dio a su amigo el consejo de que una vez descubiertas las Indias y cristianados los indios, aprovechara la trata de esclavos negros llevándolos del África al mundo recién descubierto para aliviar el trabajo de los naturales. El futuro dominico y uno de los presuntos inventores de la Leyenda Negra sobre las atrocidades de Indias, se mordió el labio superior y quedó pensativo. Sólo un instante después murmuró: «¡A su merced se le ocurre cada cosa que parece dos!»[229].

Este párrafo tiene como fuente el pasaje de la *Historia de las Indias* en el que el autor cuenta que los encomenderos, en vista de que los indios se «acababan», le propusieron a Las Casas que si gestionaba la importación de esclavos negros de África los excluirían del trabajo en las plantaciones, y fray Bartolomé aceptó:

---

[226] *Ibidem*, p. 387.

[227] Incluso el lascasista Isacio Pérez supone que Cervantes se inspiró en el dominico para elaborar la figura de su hidalgo y asegura que cuando estuvo preso en Sevilla leyó la biografía de Las Casas de Dávila Padilla. Véase FRAGUAS, Rafael, «El enigma de fray».

[228] *Ibidem*, p. 213.

[229] A. ROA BASTOS, *Vigilia del almirante*, p. 185.

> algunos vecinos que tenían algo de lo que habían adquirido con los sudores de los indios y de su sangre, deseaban tener licencia para enviar a comprar a castilla algunos negros esclavos, como vían que los indios se les acababan. Y aún algunos hobo […] que prometían al clérigo Bartolomé de las Casas que, si les traía o alcanzaba licencia para poder traer a esta isla una docena de negros, dexarían los indios que tenían para que se pusiesen en libertad[230].

En la línea de esta misma transferencia hay momentos en los que se advierte la presencia no solo de las ideas de Las Casas, sino también de su peculiar vocabulario puesto en boca de Colón. Pongo solo un ejemplo seguro, el del uso de la «doble ll»:

> En cuanto a mí– reflexiona en voz alta el futuro Almirante […], ya tengo hecho mi contubernio conmigo mismo. Si esas tierras que voy a descubrir no tienen oro, lo cual las haría inútiles las haría inútiles y perdidas, de seguro tendrán gente. Se puede la prender a toda ella y traella como esclavos y consumilla en las minas, y aun// vendella a buen precio en las granjerías de la mesma España y aun del resto de Europa[231].

Es la palabra «consumilla» la que detona inequívocamente esta cercanía con la *Historia de las Indias*, pues alude a la aniquilación de los indígenas.

Más allá de esta lascasianización del Almirante se hallan un nutrido grupo de intertextos de la *Historia de las Indias* que resultan relevantes en la novela. Algunos de ellos se agolpan alrededor de la reflexión del dominico sobre el rumor del Piloto Anónimo. Las Casas, como ningún otro cronista, examinó este «rumor», señalando su origen y tasando su verosimilitud. Es difícil establecer con exactitud hasta donde el narrador y Colón de *Vigilia* están siguiendo la *Historia* porque la novela se vale también de *Colón y su secreto* de Juan Manzano. Hay coincidencia en muchos aspectos, excepto en lo más importante: para Las Casas, a fin de cuentas, no está confirmado el rumor; y, curiosamente, no le parece relevante saber quién llegó a América primero, porque, desde una perspectiva providencialista, lo importante es que haya un nuevo territorio para evangelizar[232]. Por supuesto, hay aquí una gran incógnita acerca de la actitud esquiva de Las Casas, que ha dado pie al aumento de la autoridad de la leyenda. Veamos un caso de reescritura, que destaca la importancia del rumor. Es un pasaje en el que el narrador señala que el dominico aporta información sobre el origen del relato del Piloto:

---

[230] B. DE LAS CASAS, *Historia de las Indias*, p. 2323.
[231] A. ROA BASTOS, *Vigilia del almirante*, pp.185-186.
[232] B. DE LAS CASAS, *Historia de las Indias*, p. 415.

> Para fray Bartolomé de las Casas, amigo de juventud y panegirista del futuro Almirante, obispo de Chiapas y defensor de los indios, el piloto descubrió al marinero ligur todo lo que le había acontecido y dióle los rumbos, los caminos que habían llevado y traído y el paraje donde esta isla fuera hallada, lo cual todo traía por escripto. Esto es lo que se dijo y tuvo por opinión y lo que entre nosotros, los de aquel tiempo y en aquellos días se platicaba y tenía por cierto en las Indias[233].

El fragmento coincide hasta cierto punto con un pasaje de la *Historia de las Indias*, donde fray Bartolomé asevera: «Con todo esto, quiero escribir aquí lo que comúnmente en aquéllos tiempos se decía y creía y lo que yo entonces alcancé, como estuviese presente en estas tierras, de aquellos principios harto propincuo»[234]. Y más adelante aparece la misma idea: «Esto es lo que se dijo y tuvo por opinión y lo que entre nosotros los de aquel tiempo y en aquellos días comúnmente, como ya dixe, se platicaba y tenía por cierto, y lo que diz que eficazmente movió como a cosa no dudosa a Cristóbal Colón»[235]. Y las razones que suministra Las Casas son las mismas que las del narrador. Pero en la novela se afirma que Las Casas sí creía en la existencia del Piloto y el de la *Historia* no lo afirma.

También la *Historia de las Indias* proporciona algunos hitos expresivos a *Vigilia*, como el de la llave, para aludir al llamado «secreto» de Colón, esto es, que el Piloto Anónimo le había revelado la existencia y posición de unas islas en el Atlántico occidental. El narrador mismo se encarga de señalar la procedencia de su metáfora: «A este fenómeno corresponde, en cierta medida, la leyenda del Piloto desconocido, cuyo secreto el Almirante trató de guardar celosamente en el arca de siete llaves que le atribuyó metafóricamente el dominico Las Casas»[236]. Aunque el obispo de Chiapas de la *Historia* señala que solo se habla de una no de siete. Sin duda, este número, que constantemente aparece en la novela, evoca enfáticamente el origen judío del Almirante. Contrastemos ahora solo un pasaje de la novela con el texto fuente para observar la reescritura de este importante motivo. El primero es de la novela: «El Almirante tenía la certidumbre de que iba a descubrir tierras como si en ellas personalmente ya hubiera estado (lo cual por cierto yo no dudo). Fue, pues, así, que el Almirante concibió en su corazón confianza de hallar lo que pretendía, como si este orbe lo tuviera metido en su arca y sólo él hobiera la llave della[237]».

Y el siguiente es de Las Casas: «Esto, al menos me parece que sin alguna duda podemos creer: que, o por esta ocasión o por las otras, o por parte dellas, o por

---

[233] A. ROA BASTOS, *Vigilia del almirante*, p. 75.
[234] B. DE LAS CASAS, *Historia de las Indias*, p. 407.
[235] *Ibidem*, p. 410.
[236] A. ROA BASTOS, *Vigilia del almirante*, p. 77.
[237] *Ibidem*, p. 75.

todas juntas, cuando él se determinó, tan cierto iba de descubrir lo que descubrió y hallar lo que halló, como si dentro de una cámara con su propia llave tuviera[238].

Hay muchos más intertextos que nos permiten ir precisando la reescritura de la *Historia de las Indias,* pero los que aquí se expusieron son una muestra no solo de la variada gama de posibilidades de inclusión intertextual, sino también de la presencia y relevancia de esta obra en la construcción del sentido total de *Vigilia del almirante*.

2. La reescritura del *Diario del primer Viaje*

La historia narrada en el monólogo del Almirante de *Vigilia* mantiene una relación de semejanza por derivación con respecto a los hechos del *Diario* del primer viaje. Éste proporciona muchos de sus acontecimientos y motivos que forman la trama y es motivo de comentarios del narrador. Pero, al mismo tiempo, la operación de selección visibiliza la ruptura del relato canónico: aparecen los diversos agregados, «imprecisiones» y trasgresiones que permiten comprender la dirección de la reescritura del *Diario de abordo*. Se tratarán ahora solo algunos de los pasajes que la novela adquirió del *Diario* debido a su relevancia para el núcleo de la trama.

El primer paso es notar cómo, a partir de trazos muy generales, el *Diario* orienta la trama de *Vigilia.* Aunque inicia cuando el genovés está varado en el mar de los Sargazos, la escena forma parte de la larga evocación del Almirante de su periplo vital[239], en su lecho mortuorio de Valladolid, el núcleo narrativo de la novela. Este deambular por la memoria tiene como eje los acontecimientos del primer viaje registrados en el *Diario*: a los otros hechos se les compagina hilvanándolos en el periplo del descubrimiento. Así, a esta única jornada se incorporan los acontecimientos que relatan las bitácoras de los otros tres viajes de Colón y referencias sobre su vida que provienen en gran parte de la *Historia* de las Casas y *Vida del Almirante* de Hernando Colón. Esta confusión sucede porque «Al navegante amortecido se le mezclan los viajes», y también porque en su mente «lo real y lo irreal cambian continuamente de lugar. Por momentos se mezclan y engañan»[240], acota el narrador.

En este marco, que culmina con la conversión «antepóstuma» del Almirante a los indígenas y su muerte, las escenas más importantes para la trama que provienen del *Diario* son: la calma en el mar de los Sargazos; las pistas de las cercanías

---

[238] B. DE LAS CASAS, *Historia de las Indias*, p. 410.
[239] A. ROA BASTOS, *Vigilia del almirante*, p. 18.
[240] A. ROA BASTOS, *Vigilia del almirante*, p. 370.

de la tierra, el temor e insubordinación de los marineros, el arribo a tierras americanas y encuentro con los taínos, la búsqueda del oro y trato a los indígenas, la actitud de los taínos luego del naufragio de la Santa María y el tormentoso retorno. Por supuesto todos estos episodios suceden con grandes modificaciones. Veamos brevemente cada una las secuencias más relevantes en términos de reescritura.

– El mar de los Sargazos

Las breves referencias a los sargazos no son, en principio, notables en el *Diario;* son meras observaciones en las que ni siquiera se dice claramente que impiden el avance fluido de las naves; éste se infiere por el número de leguas que recorren: «vieron mucha yerba»; «hallaron tanta yerba que parecía ser la mar cuajada d'lla […]», dice tan solo el *Diario*[241]. Pero en la novela, si bien no son relevantes en términos de acción, están ubicadas en el íncipit del relato y tienen un carácter simbólico preciso: simbolizan y marcan el fin del Almirante, que en su lecho de muerte los describe como «tremedal» como «mar en putrefacción», listo para engullir las naves: «El mar de hierba está anclado en las naves, al acecho para tragarnos»[242].

– Las pistas de la proximidad de la tierra

En el *Diario* es importante y hasta dramático el registro de los indicios de la proximidad de la tierra mediante muy escuetas anotaciones. Las pistas más relevantes por su frecuencia son las aves: el 17 de septiembre se vio «un rabo de junco que no suele dormir en la mar»; el 20 «un como garjao; era páxaro de río y no de mar» y «dos o tres paxaritos de tierra cantando»; el 21 «vieron un alcatraz», el 24 «vino al navío u alcatraz y muchas pardelas»; el 27 «vieron un rabo de junco»; el 29 «vinieron al navío cuatro rabos de junco, qu'es gran señal de tierra»; el 2 de octubre «vieron una ave blanca que parecía gaviota»; el 4 «vinieron al navío más de cuarenta pardelas juntos y dos alcatraces»; el 5, «yerba ninguna, aves pardelas muchas»; el 8 de octubre «muchos paxaritos de campo». De estas descripciones mínimas, pero muy relevantes para el viaje, el Almirante de *Vigilia,* sin dejar de citarlas constantemente, encuentra, en su lecho mortuorio, una dimensión diferente: las aves ya no están en el mundo, sino en su interior, en un

---

[241] Más significativa es la descripción de Las CASAS, *Historia de las Indias*, p. 537, para la simbólica de la novela: «la mar tan llana que más parecía laguna de agua muerta que mar […]».

[242] A. ROA BASTOS, p. 17.

mar que ya no es el «mar de las tinieblas», dice aludiendo obviamente al sentido del nombre medieval del Atlántico, y que apunta al momento en que sobre su superficie solo habrá bruma y obscuridad: «No escucho en la oscuridad el grito de los pájaros. Los oigo dentro de mí donde mantengo contra viento y marea mi candela encendida. Oigo ahora el combate entre la nave y el mar. Susurro de una vasta batalla en las inmensidades del mar de Tinieblas»[243]. Es éste el que el Almirante llama su «quinto viaje».

Otras pistas son los objetos que se encuentran en el mar, muchos de los cuales han sido tomados del *Diario* y referidos con mínimas diferencias. Pero en la novela muchos de los elementos probatorios que aparecían distribuidos a lo largo de los días se ubican el 12 de octubre, el día de la vigilia del descubrimiento, según la novela: «Vimos una ballena de las que suelen andar cerca de las costas»[244]; «los de la Pinta ven una caña y un palo, una larga pértiga con adornos trenzados con adornos trenzados en piel de víbora, de seguro-vara insignia de un rito ceremonial de los ceníes. Recogen otro palillo labrado a lo que parecía con fierro o con piedra»[245]; el Niño ha recogido un palillo cargado de escaramujos»[246].Otros son reelaborados libre y ampliamente, como sucede con la sirena.

– La rebelión de la marinería

En el *Diario* el motín apenas fue aludido por el Almirante el miércoles 8 de octubre – aunque sí lo sugirieron Las Casas y Hernando Colón-: «Aquí la agente ya no lo podía çufrir: quexábase del largo viaje, pero el Almirante los esforçó lo mejor que pudo, dándoles buena esperança en lo provechos que podrían aver, y añidía que por demás era quexarse, pues que él avía venido a las Indias, y que así los avía de proseguir hasta hallarlas con la ayuda de nuestro Señor[247]».

En la novela, en cambio, la rebelión es un tópico que abarca varias escenas y páginas y antes que nada refiere el miedo de los marineros a lo desconocido y la férrea voluntad de Colón, amparado por su secreto,[248] de llegar a las Indias. Hay una gran libertad en el tratamiento de los pasajes, pero la alocución del Almirante, la única referencia al motín, es reescrita en la novela en estos términos: «El Almirante endurece la voz y añade que de nada les sirve quejarse y amenazar pues este viaje a las Yndias

---

[243] *Ibidem*, p. 48.
[244] *Ibidem*, p. 296.
[245] *Ibidem,* p. 297.
[246] *Idem,* p. 297.
[247] C. COLÓN, *Diario del primer Viaje*, p. 27.
[248] Veáse A. ROA BASTOS, *Vigilia del almirante*, p. 30, 38-61, 126, 145-147.

será hecho de todos modos con la ayuda de Dios Nuestro Señor. Va a seguir adelante, aun cuando tenga que llegar él solo con los tripulantes colgados […]»[249].

También el cese de la rebelión en el *Diario,* que sucede por la certidumbre de la proximidad de la tierra mediante una breve frase –«con estas señales respiraron y alegráronse todos»[250] es reescrita en la novela: «A estas señales [las de la proximidad de la tierra] el motín se ha desinflado por completo. Respiran y alégranse todos en el aire limpio y vuelven a reír con cara humana»[251].

– El avistamiento de la tierra

En *Vigilia* y el *Diario* el avistamiento de la tierra es un gran acontecimiento. La novela está cerca del texto base: retoma los hechos centrales, pero no sucede lo mismo con las personas, sobre todo en el discurso del Almirante. El narrador cuenta algunos momentos y los comenta con frases que siguen de cerca al *Diario*: «Ordenó entonces que todos los marineros que todos los marineros hicieran guardia en el castillo de proa y mirasen bien hasta descubrir la tierra a la primera luz del alba. También dijo que le daría un jubón de seda. Pero nada habló de las otras mercedes que los reyes habían prometido, que eran diez mil maradevíes de *juro* […][252].»

Y esto es lo que se lee en el *Diario*: «y amonestólos el Almirante que hiziesen buena guarda al castillo de proa, y mirasen bien por la tierra, y que el que le dixese primero que vía tierra le daría luego un jubón de seda el daría un jubón de seda, sin las otras mercedes que los reyes habían prometido, que eran diez mil maradevís de *juro* […]»

Por supuesto, hay otras referencias menos cercanas y amplias, pero dondequiera aparecen intertextos del *Diario* en distintos contextos y maneras de ensamblaje.

También está representado el episodio de las luces a distancia, que indicarían la proximidad de la tierra y de los humanos.

– El contacto con los indígenas y la búsqueda del oro

La descripción y el contacto con los indígenas es tratado ampliamente y con frecuencia en el *Diario*. Incluso aquí el discurso directo de Colón es bastante fre-

---

249 *Ibidem*, p. 277.
250 C. COLÓN, *Diario del primer Viaje*, p. 29.
251 A. ROA BASTOS, *Vigilia del almirante*, p. 97.
252 *Ibidem*, p. 302.

cuente. *Vigilia* también corresponde a este interés pues hay pasajes y fragmentos textuales con pequeñas variaciones claramente derivadas del *Diario.* Vaya este ejemplo: «Todos ellos, hombres e mujeres (no vide a ninguno de edad de más de treinta años), están muy bien fechos, de muy fermosos cuerpos e muy buenas caras, de buena estatura e nobleza de gestos […][253]. Y en el *Diario* se lee: «todos los que yo vi eran todos mancebos, que ninguno vide de edad de más de XXX años, muy bien hechos, de muy fermosos cuerpos y muy buenas caras […]»[254]. Prácticamente todo el discurso directo de Colón es reescrito de manera muy cercana en las páginas que la novela dedica al encuentro, pero a partir de citas de frases aisladas, en una edición que no sigue el sentido del *Diario*.

Van engarzados a este momento los episodios de la búsqueda del oro logrados a partir de seleccionar algunos episodios y frases que en el *Diario* refieren esa indagación. Se advierte una reconstrucción-recreación que tiene la intención de reelaborar de manera directa el «encuentro de dos mundos» muy distintos: uno en el que Colón aparece obsesionado por el oro y el otro, el mundo indígena viviendo por el ritual y la inocencia. La prosa de la novela adquiere por momentos, vista en relación con la del *Diario,* un cariz de glosa explicativa; la reescritura parece hacer más accesible el discurso del Almirante al lector actual, aunque esté aderezada con arcaísmos ocasionales y juegos con la ortografía antigua que pretenden recordar la tesitura del *Diario*. Por supuesto, la intención de estos pasajes es develar el verdadero ser de Colón en el que los afanes religiosos son solo un parapeto para su sed de poder y riquezas. Expongo brevemente un caso, entre muchos que puede ejemplificar esto en la novela: «Estos pobladores de San Salvador deven ser buenos servidores e de buen ingenio. Veo que muy pronto dizen e contestan con señas muy elocuentes a todo los que se les diçe e pregunta como si toda su vida desde haçe miles de años no hobieran fablado sino con las manos. Porque lo que hablan por la boca no sino manera de gruñidos y ladridos […][255]».

Y en el *Diario*: «Ellos deben ser buenos servidores y de buen ingenio, que veo que muy presto dicen todo lo que les dezía. Y creo que ligeramente se harían cristianos, que me pareció que ninguna secta tenían. Yo plaziendo a Nuestro Señor levaré de aquí al tiempo de mi partida seis a vuestras altezas para que deprendan a fablar[256]».

El fragmento citado y reelaborado muestra la naturalidad con la que Colón trata, desde una perspectiva colonialista, a los indígenas, pese a que es recibido y

---

[253] *Ibidem*, p. 309.
[254] C. COLÓN, *Diario del primer Viaje*, p. 30.
[255] A. ROA BASTOS, *Vigilia del almirante*, pp. 324-315.
[256] C. COLÓN, *Diario del primer Viaje*, p. 31.

tratado con gran deferencia. Para él simplemente su función es servir. Además, refiere la condición bárbara del indígena, pero no apegado al sentido más estricto de la palabra: el de balbucear el idioma de los poderosos y carecer de su logos; sino el de la animalización al describir sus lenguas como meros sonidos ininteligibles, comparables solo con los de las bestias.

– **El hundimiento de la Santa María y la actitud de los taínos**

En la novela se contrasta con frecuencia las actitudes de los indígenas ante los españoles y viceversa, esto en el marco de la estrategia de desenmascaramiento de Colón. Tanto en el *Diario* como en *Vigilia,* Colón aparece obsesionado por localizar y obtener muestras de oro y no repara en que para hacerlo secuestre a varios indígenas para utilizarlos como traductores y conducirlos luego a España. En esta actividad el parapeto legal y moral es la prédica de la palabra. Es aquí donde aparece el «alma dúplice» del Almirante. El episodio más representativo sucede a raíz del hundimiento de la Santa María, en la construcción del fuerte de Navidad la actitud y ayuda de Caonabó y Anacaona (en el *Diario* es Guacanagarí) y su pueblo. Colón es tratado con enormes muestras de afecto, mas él solo piensa en el oro que recoge para llevar a Castilla y por el que habrá de tomar cuando retorne.

– **El regreso a España**

Las huellas del retorno en el *Diario del primer viaje* son pocas en *Vigilia*. Hay escenas compuestas y hechas a partir de citas de Las Casas que narran la forma en que los indios esclavizados arriban a España al regreso del Colón del segundo viaje en 1496 combinadas con el trayecto que Colón emprende de Sevilla a Barcelona en 1493 para informar a los reyes de su viaje. Evidentemente este trastrocamiento de los hechos persigue dar una solución disfórica al retorno del viaje para estar en consonancia con la postración, culpa y final arrepentimiento del Almirante. También es importante resaltar que las tormentas que aquejaron al Almirante en su viaje de regreso en el *Diario* apenas son tratadas; más bien se integran a *Vigilia* como la tempestad que impulsó a las naves para salir de los sargazos.

Puede concluirse que *Vigilia del almirante,* vista desde el ángulo de la reescritura, es sin duda una imagen de sus texto-fuente principales, la *Historia de las Indias* y el *Diario del primer Viaje de Colón,* texto derivado de ella. Los ha representado, pero, por supuesto, no en términos de fotografía pues la imagen de Colón que leemos en *Vigilia* ni es completa ni pretende ser fiel a los «originales». Es una

reconstrucción ficcional que establece un intenso y, en ocasiones, ríspido diálogo con los textos fuente para extraer de ellos una imagen de Colón que el autor intuye cercana al genovés, pero siempre desde un tiempo presente. Así, a contrapelo de las convenciones de la representación historiográfica, pero sin perderlas de vista en ningún momento, *Vigilia* opta por romper estos moldes para permitir un diálogo intertextual que siguió casi todas las estrategias escriturales características de la nueva novela histórica latinoamericana. Y para construir su perspectiva «anti-histórica» Roa Bastos se valió de un uso frecuente y consciente de la intertextualidad en sus más variadas formas de los textos fuente.

BIBLIOGRAFÍA

BADEN, Jürgen, *Literatura y conversión,* 1963, Madrid, Guadarrama, 1969.

CASAS, Bartolomé de las, *Historia de las Indias*, 3 vols., 1875-76, en *Obras completas,* vols. 3,4, 5, trascripción de M. Á. Medina, fijación de fuentes, J. Á. Barreda; estudio I. Pérez Fernández, Madrid, Alianza Editorial/ Junta de Andalucía, 1994, 2726 p.

COLÓN, Cristóbal, «Diario del primer Viaje», 1825, en *Textos y documentos completos. Relaciones de viajes, cartas y memoriales,* edición, prólogo y notas de Consuelo Varela, Madrid, Alianza Universidad/ Sociedad Quinto Centenario, 1989, 393 p.

DUVERGER, Christian, *El ancla de arena,* Ciudad de México, Suma de Letras, 2017, 384 p.

EZQUERRO, Milagros, «Don Quijote de la Mar Océana», en *Cuadernos Hispanoamericanos,* núm. 522, 1993, p. 129-134.

FRAGUAS, Rafael, «El enigma de fray Bartolomé de Las Casas. Dos placas en la basílica de Atocha, último rastro en Madrid del cadáver del paladín de la lucha contra la esclavitud», *El País,* 17 de mayo de 2000, disponible en https://elpais.com/diario/2000/05/17/madrid/958562666_850215.html, consulta el 9 de mayo de 2017

HEERS, Jacques, *Cristóbal Colón,* 1981*,* México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 475 p.

MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique, *La intertextualidad literaria,* Madrid, Cátedra, 2016, 254 p.

PÉREZ FERNÁNDEZ, Isacio, «Estudio crítico preliminar» en *Historia de las Indias*, 1875-76, en *Obras completas,* vol. 3, trascripción de M. Á. Medina, fijación de fuentes, J. Á. Barreda; estudio I. Pérez. Fernández, Madrid, Alianza Editorial/ Junta de Andalucía, p. 11-322.

ROA BASTOS, Augusto, *Vigilia del almirante,* Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1992, 395 p.

STAVANS, Ilan, *The imagining Columbus. The literary voyage*, New York, Palgrave, 2001, 163 p.

TAVIANI, Paolo Emilio, *Cristóbal Colón. Dos polémicas,* México D. F., Nueva Imagen, 1991, 142 p.

VARELA, Consuelo, «Introducción», *Cristóbal Colón. Textos y documentos completos,* 1982, Madrid, Alianza Universidad/ Sociedad Quinto Centenario, 1989, 393 p.

VARELA, Consuelo, «La imagen de Colón en el siglo XVI», en *Grafías del imaginario: representaciones culturales en España y América (siglos XVI-XVIII),* México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 421-430.

Resumen

Vigilia del almirante es una imagen de sus textos fuente más relevantes: la *Historia de las Indias* y el *Diario del primer Viaje de Colón*. Los ha representado, pero, por supuesto, no en términos de fotografía pues la imagen de ellos que leemos en *Vigilia* ni es completa ni pretende serles fiel. Es una reconstrucción ficcional que establece un intenso y, en ocasiones, ríspido diálogo con ellos para extraer de ellos una representación de Colón que el autor intuye cercana al genovés. Este diálogo fluyó desde la perspectiva «anti-histórica» y se valió de un uso frecuente y consciente del procedimiento de la intertextualidad. En este trabajo se exploró la reescritura de los textos de los cronistas escogiendo solo los intertextos más relevantes para la construcción del sentido total de *Vigilia del almirante*.

Palabras clave: Reescritura, novela histórica, intertextualidad, Cristóbal Colón, Bartolomé de las Casas

Abstract

Vigil of the Admiral is an image of his most important source texts: the *History of the* Indies of friar Bartholomew de las Casas and the *Diary of the first voyage* of Christopher Columbus. The fiction text has represented them. But, of course, not in terms of photography because the image of them that we read in *Vigil* is neither complete nor intended to be faithful. It is a fictional reconstruction that establishes an intense and sometimes harsh dialogue with them to extract from them a representation of Columbus that the author intuits close to the Genoese. This dialogue flowed from the «anti-historical» perspective and utilized a fre-

quent and conscious use of the intertextuality procedure. In this essay we explored the rewriting of the texts of the chroniclers choosing only the most relevant intertexts for the construction of the total sense of *Vigil of the Admiral*.

Key Words: Rewriting, historical novel, intertextuality, Christopher Columbus, Bartholomew de las Casas

Madama Roa

Michèle Ramond
Université Paris 8

La materia textual en sus mínimos componentes se manifiesta huidiza, provocando inseguridad. El proceso literario es continuo como la **onda** pero los fragmentos son aleatorios, los personajes e incluso los narradores son **cuantos** discontinuos. El ser en potencia es el proceso textual continuo solamente interrumpido por la muerte, el ser en acto son las formas narrativas y los personajes, cambiantes, intercambiables, aleatorios. La materia inteligible es la traza continua e inolvidable de una obra, mientras la materia sensible son sus cuantos cambiantes y discontinuos, personajes y formas narrativas; sin embargo la una (inteligible y continua) y la otra, sus cuantos discontinuos y cambiantes, están en permanente relación, se comunican, refuerzan y perturban. En este sentido *Madama Sui* en 1995 fue «the last performance» de Roa Bastos como en 2006 «Live on Mars» fue la última performance de David Bowie, con la mano izquierda vendada.

La materia inteligible que nos llega a través del tiempo se supone que poco cambia, pero la sensible con sus mutaciones nos sorprende, son las formas narrativas y las identificaciones a las que dan lugar los personajes. Tenemos, pues, por un lado materia y forma y por otro acto y potencia. Bien lo dice Aristóteles: «la materia inmediata y la forma son una sola y misma cosa, sólo que la una es el ser en potencia, y la otra el ser en acto».

El ser en potencia de Roa Bastos no cambia, el ser en acto sí, y tanto sufre y padece el ser en acto que puede llegar a extenuar el ser en potencia como pasa en *Madama Sui*. La protagonista femenina Sui, dotada a ratos del poder de narrar, impone su propio fin al proceso literario reuniéndose con las cenizas de Él en el vientre en llamas del tarumá. En realidad el personaje femenino de Sui es como la onda, representa el proceso literario, se confunde con el afán de creación, lo encarna y le pone fin, lo encarna obviamente, a todas luces, en el momento de ponerle fin. Sui no le podía sobrevivir a Él, el ser en acto que lleva en sí y que condensa toda la materia protagonista, histórica e ideológica de la obra. Todo en el epílogo parece legitimar la voluntad o la fatalidad de dejar de narrar, de poner fin al proceso literario hasta ahora y desde época remota tan continuo. La muerte

voluntaria de Sui es clara metáfora de una interrupción consentida de la corriente literaria, de la materia ondulatoria de la escritura; la que fuera pura onda continuamente imprevisible opta por convertirse en un montón de cenizas junto a los restos carbonizados de Él. Sui deja de correr como la onda en que se bañaba y con su muerte voluntaria en el epílogo de la novela provoca el momento de discontinuidad suprema, la interrupción definitiva del proceso literario, de su continuo, femenino fluir.

Bien sabemos que todo tiene fin y que la discontinuidad termina siempre triunfando, pero podía esta interrupción no haberse inscrito de manera tan llamativa en la novela. Y me importa que sea así y que esta figura de mujer 'suprema' se encargue de volver inestable y mortal el proceso literario continuo como la onda desde época remota, con sus altibajos y sus momentos de concentración desde los 14 años más o menos del autor cuando escribiera en el roto cuaderno escolar el cuento «Lucha hasta el alba», perdido y olvidado hasta que Roa Bastos lo encontrara 'esfumado' entre las páginas del *Tratado de la pintura* de Leonardo da Vinci en 1968 y decidiera retomarlo y publicarlo diez años más tarde en 1978. Algún día se tiene que interrumpir el flujo creativo por muy constante que sea, pero llama la atención que de súbito una heroína de este calibre y con toda la fuerza de su juventud sea la encargada o la mensajera de la discontinuidad mortal, definitiva, de tan densa, profusa y constante obra. Y ¿quiénes somos para hablar de la muerte de la obra cuando Sui desaparece en el vientre en llamas del tarumá? ¿Qué *Madama Sui* sea la última novela de Roa Bastos acaso significa el triunfo de la definitiva, inevitable, discontinuidad, sello de nuestro imperfecto destino humano? ¿O más bien sugiere otra vía de penetración de los textos, en sí inaccesibles si solamente se considera el predicado real «Se deja caer lentamente. Se abraza a los restos de Él. Desaparece por completo entre las llamas»[257]? De la misma manera que nadie ha visto salir a Sui de su casa incendiada, nadie, ningún lector, pudo apreciar cuál fuera su destino continuo e inolvidable. Así lo propone el texto en su final: «La engañosa memoria colectiva imaginará que Sui ha ido tal vez a proseguir la lucha de Él en otros lugares. Y esto también es sólo una manera de decir lo indecible.» La mano vendada de Roa Bastos en su última performance es Sui, pero esta herida ficcional que a su manera interacciona con la cuestión científica de lo continuo y lo discontinuo hace más inaccesible todavía el sentido de una obra literaria tan constante (desarrollada durante unos 64 años con sus períodos de relativo silencio editorial) y tan compleja.

De la misma manera que Sui es la marca femenina de Roa Bastos, el sello de su dolorida discontinuidad, el indicio de su previsible mortalidad, es también y tal

---

[257] *Madama Sui*, Asunción, El Lector, 1995, p. 300.

vez más aun la marca de una definitiva y absoluta continuidad. Induce en efecto en el apasionado lector el deseo de volver a los textos del autor en busca de una feminidad protagonista anterior a la de Sui. La apuesta es encontrar a Sui en la obra anterior a la vez viviente y disuelta en sus componentes; su preexistencia confirmada o aleatoria es algo independiente del acto de observación, Sui puede muy bien preexistirse como sujeto ficcional microscópico, o como sujeto histórico-ficcional de gran densidad (Madama Lynch y también Pancha Garmendia o las dos fundidas en una)... Sui no está realmente ahí donde la veo sino que la hago yo al buscarla y finalmente al reconocerla, es la famosa diferencia kantiana entre la cosa en mí (el fenómeno) y la cosa en sí (el noumeno) y bien sabemos que las cosas en sí son inaccesibles, en cuanto el yo las conoce ya están en él. Sui muy bien puede preexistirse como sucesión de momentos rápidos o de formas fugaces apenas convertidas en personajes, pronto borradas o en todo caso de segundo plano. Una forma hecha de trazos errantes que no han cuajado todavía en una actualización objetiva, estable, reconocible. Sui ciertamente se preexiste en la obra anterior a *Madama Sui* bajo forma de partículas elementales, de potencialidades, de premoniciones o de posibilidades, hasta el momento en que se transforma en energía apoteótica, en la esencia-materia constitutiva de un glorioso final literario.

La presencia latente de Sui, sus esbozos sinuosos y parciales en los textos anteriores a la novela pueden a posteriori interpretarse como una materia novelesca en ciernes, como un estado textual adormecido, una literatura *in absentia.* En cambio sus supuestas precursoras, Pancha y sobre todo Madama Lynch, consagradas por la Historia paraguaya y celebradas por Roa Bastos en una Ópera en cinco Actos, *Pancha Garmendia,* son plenamente autosuficientes y cabales, no necesitan descendencia, solo Madama Lynch le pudo inspirar un momento a Sui el deseo de un similar destino al lado del poder supremo depravado del Patrón. Pero por muy grande que sea el paralelismo momentáneo de esos destinos de mujeres en lances con el poder patriarcal distan mucho, tanto Pancha como Lynch, de prefigurar a Sui, el personaje de Sui no es mimético, atesora el secreto borroso de la novela *Madama Sui,* su herida, su inconfesable deseo. Sui no es lo que ya ha sido, es lo que ya no podrá ser, la ilusión perdida de la literatura o su sacrificio en aras de una llameante posteridad.

Disto mucho de ser una buena conocedora de la obra de Roa Bastos y me limitaré a unas pocas hipótesis sobre posibles precursoras o esbozos de Sui. Es amplio el catálogo de las heroínas femeninas en la narrativa roabastiana. Si me preguntaran en quién estoy pensando diría tal vez María Regalada, diría sobre todo Margaret, la niña *Gretchen* de los «Carpincheros» (*El trueno entre las hojas*, 1953), la pequeña deidad casi incorpórea, irreal, en el ingenio de Tebikuary del Guairá, cuando una noche de San Juan, la noche de las fogatas sobre el agua en la gar-

ganta rocosa del río, «su mano se tiende hacia la gran mano oscura» del carpinchero más viejo «y queda asida a ella como una diminuta mariposa blanca posada en una piedra del río»[258] y de pronto no hay nadie y el redoble rítmico y sordo del tambor de porongo se va apagando poco a poco, se va haciendo cada vez más lento y tenue, lento y tenue. «El último se oye apenas como una gota de sangre cayendo sobre el suelo.» Glosando el enigmático final de *Madama Sui* podríamos añadir este colofón al cuento: la engañosa memoria colectiva imaginará que *Gretchen* ha ido tal vez a proseguir el sueño en otros lugares. Y esto es sólo una manera de decir lo indecible. Porque nadie ha visto salir a la niña de la casa, Ilse la madre la llama con un grito blanco, desleído, que se estrella en vano contra las paredes blancas y agrietadas:

– Margaret! *Gretchen*!
Pero solo le responde un trueno sordo: nadie la ha visto entrar en la caja acústica del río ardiendo bajo el cielo negro.

La niña alemana es como la prometida del narrador niño de *Contravida*, aquella niña que se llamaba Nenúfar, y que las aguas se llevaron. Todo pasa como si una joven de extraña hermosura caminara siempre al lado del prófugo narrador y de pronto desapareciera, esfumándose por completo todo el paisaje en torno y convirtiéndose el hombre solo en un montón de cenizas.

Este deseo de una escritura apocalíptica es la gran obsesión de Roa Bastos, una escritura que fuera solo energía o materia ondulatoria sin los corpúsculos, sin los cuantos:

> ni nombres, ni pronombres, ni verbos, ni adjetivos, ni preposiciones, ni conjunciones adversativas ni copulativas, ni recursos de exposición, nudo y desenlace. [...]
>
> Escritura seca, rápida, vertiginosa. Engañosa transparencia. Abstracta, inmaterial. Crea una atmósfera de total opacidad semejante a la noche. Detrás del vidrio, en la tiniebla, pululan ectoplasmas de vagas y monstruosas figuras humanas. Luego todo se esfuma y desaparece, sin dejar rastros[259].

Aquella escritura ideal a la que toda la narrativa de Roa Bastos tiende, con la que permanentemente sueña, aquel sueño de una historia escrita que no se pueda leer ni contar se calma y se colma de infinitas y prolijas maneras: acostumbrarse a la soledad y a la muerte es el deseo einsteiniano o heracliteano de una pura

---

[258] *El trueno entre las hojas*, Barcelona, Editorial Bruguera, 1977, p. 38.
[259] *Contravida,* Madrid, Alfaguara, 1995, p. 151-152.

materia (o realidad) ondulatoria, sin pasado ni futuro, pura energía sin las partículas sucesivas que hacen que el relato se pueda leer y contar. Sueño de una escritura que fuera lo menos posible un haz de diminutas partículas, estas partículas sucesivas que constituyen el flujo narrativo, y que fuese en cambio lo más posible una onda continua, huidiza, provocando en el lector la máxima inseguridad porque aquella historia escrita no se podría leer ni contar. Para lograr esta escritura de alguna manera apocalíptica conviene pues destruir el efecto de constructo narrativo, por diversos recursos, a medida que el texto deviene y se impone a nuestro imaginario. Caminamos por tanto, de esta forma, hacia lo infinito de la materia, hacia su irresuelto devenir. Es la experiencia que vivimos con la niña *Gretchen*, la roban los carpincheros, mejor dicho la raptan y quedamos atónitos al borde de la barranca, mirando las hogueras rojas que bajan por el agua, toda la caja acústica del río ardiendo bajo el cielo negro. El constructo narrativo no tuvo otro fin que éste: llevarnos a un paraje sin nombre ni identidad, en la onda continua de una materia sin forma, sensible pero no inteligible, inenarrable. Caminamos hacia un infinito que se parece a la muerte, que la evoca, que la cita. De la misma manera nadie ha visto salir a Sui de la casa incendiada, ni entrar en el vientre en llamas del tarumá donde se reuniera con Él quien ahí parece esperarla desde su propia desaparición entre las llamas, en julio de 1994, en aquel final apoteótico de *Contravida*.

Nuestro sentimiento es que esta voluntad de escribir una historia que nadie pudiera leer ni contar, este deseo que se remonta a los orígenes de la obra de Roa Bastos solamente se podía realizar, alentado por la promesa materna, privilegiando y sublimando la parte femenina de la materia literaria, la fuerza inmaterial que atraviesa esta materia, su estado o su condición de onda, su fuerza primitiva. Y el momento supremo de esta sublimación coincide con el sacrificio. La condición de onda de la materia textual en los momentos de mayor fluidez del relato la convierte en el lugar de donde no se puede volver. Por algo será si en tantos textos conmemorativos de la infancia en Iturbe el niño que fuera el autor privilegia el río, la onda, el pasero, las balsas, la correntada, las canoas, las plantas acuáticas, los ahogados, la laguna, el lago Ypoá, y si la idea de la muerte está para aquel niño ligada a las inundaciones... De este modo la madre en la infancia le animaba: «La escribirás, hijo. Todos, de alguna manera, soñamos con esa historia última que nadie podrá leer...» Esa historia críptica de fin de mundo es probable que fuera el primer motor de la escritura, su deseo originario, opuesto a la tradición de una literatura histórica fundamentalmente realista. El proyecto de *Contravida* se nutre de aquel experimento mental ondeante: remontando el curso del río de la vida desde la zanja cenagosa donde queda medio sepultado el autor-narrador-personaje (Él) atraviesa acontecimientos y acciones pasados que acaso fueran realistas y que ya no lo son, puras reconstrucciones falaces y huidizas que el viento se llevó,

confundiéndolas, mientras lo que mantiene en vilo la escritura es un sueño de lluvias torrenciales, de avalanchas de agua, la nostalgia de la laguna muerta de Manorá y del río donde antaño buscaba el niño a los ahogados, enredados entre los raigones del fondo, bajo los flotadores de la balsa. Los acontecimientos evocados que constituyeron la trama realista de las ficciones anteriores o que en parte corresponden a ecos de lo vivido no valen ya por sí mismos: deformados por el paso del tiempo son guijarros que marcan el camino de vuelta a la bolsa amniótica, a la laguna, al retumbo del río. Volver con ansia mortal al lugar nativo supone olvidar o confundir los elementos constitutivos del mundo, sus reales jalones, entregarse a la fuerza inmaterial que atraviesa la materia, a su fuerza primitiva que es su poder de trascendencia. Sacudir la pelambre de episodios y recuerdos históricos o novelescos, usarlos tan solo como hilos conductores mientras la narración se centra antes de morir en la figura vertiginosa, libertadora, de Sui.

De haberse escrito la proyectada novela *La Caspa* tal vez hubiese sido distinto el destino de esta voluntad de expurgo y catarsis, pero aquel proyecto se limitó a un cuento que solamente pude leer en su versión francesa escrita por Iris Gimenez, «Squame»[260], el texto más beckettiano del autor. Desembarazándose de su pluralidad de partículas, su caspa, sus 'squames', el hombre del relato es un Adán del fin del mundo, un pobre diablo sin mujer, sin hijos, sin nadie a quien preguntarle lo que él mismo ignora de sí mismo, la hora, el lugar, esas nimiedades de la vida que pasan como el olor de la comida en una casa donde uno, sin haber sido invitado, por pura casualidad ahí se encuentra. Su memoria anulada, sus recuerdos perdidos, el individuo dibuja obsesivamente un rostro sobre un cuaderno de apuntes, en medio de ecuaciones y gráficos, es el rostro de una chica joven de ojos vendados. Pero aquel rostro desaparece entre escombros y cráteres y el individuo ya no sabe lo que dibuja, se rasca el cuero cabelludo en busca del subsuelo-pensamiento, se arranca una a una las caspas, luego se las vuelve a colocar; cuando llega a la última caspa empieza a desintegrarse. Menos realista no puede ser la narración ni más irreal la escritura. En *Contravida* Roa Bastos da otra versión de lo que hubiese sido su hipotética novela *La Caspa*. Un hombre solo camina en medio de un paisaje calcinado, no hay nadie más en el mundo, la mujer joven de extraña belleza que lo acompañara ha desaparecido, sus huesos jalonan la tierra, solo queda de ella una larga cabellera rubia y undosa que él lleva anudada a su brazo y en la que hunde por momentos su rostro. En este mundo despoblado la realidad se refugia en una costrita del cráneo que el hombre se arranca con las uñas, pero se la lleva el viento y el hombre se desmorona.

---

[260] Augusto Roa Bastos, *Récits de la nuit et de l'aube*, Nouvelles traduites par Iris Gimenez, le Calligraphe, 1984, p. 93-108.

El proyecto radical de 'la caspa' difícilmente podía llegar a plasmarse en novela, y ha sido sustituido por otro: la vuelta al lugar paterno, el regreso al lar natal, al pueblo de la niñez, el retorno a contravida a un hogar que ya no existe. Desandar lo andado en aquel viaje de retorno de la escritura, a contracorriente de la realidad vivida, equivale a deshacer tramo a tramo la realidad. La narración prolifera pero su hilo conductor, al remontar la corriente de la vida y de la historia, funciona como una goma de borrar que arrasa poco a poco aquella realidad retrospectiva. Al final desaparece también el héroe de aquella aventura a contracorriente de lo vivido, desaparece el narrador o el autor como se le quiera llamar, a estas alturas estos detalles carecen de real importancia. Lo notable en cambio es que la desaparición del héroe en el vientre en llamas del tarumá no fue suficiente para liquidarlo, Él no desaparece por completo, tampoco se arruina totalmente su proyecto retrospectivo. Mientras sobrevive Sui, latente en sus ocultos dominios, la combustión de la realidad en la escritura no llega a su punto de perfección alquímica, así es como ignoramos, al final de *Contravida*, cuál fue la última palabra que el hombre anotara en el cuaderno de apuntes antes de acostarse en el hueco ardiente del árbol. Esta última palabra es la clave de la revelación que da acceso definitivo a la irrealidad de la escritura, a la materia impenetrable de la literatura de Roa Bastos, a la fuerza inmaterial que la atraviesa.

Sui es la parte sumergida de la escritura que solo afloraba por instantes, en unos destellos, en la obra anterior. La hemos cruzado muy poco en la densa selva de la literatura roabastiana y sin embargo en seguida la reconocemos: una niña «casi desnuda en su vestido rotoso, de una hermosura salvaje, su cabellera enredada, endrina, revolando a sus espaldas». Corre entre la maleza de la orilla del río, con Él, el chico cazador, en la noche diurna del mediodía, en pos de la suindá herida, la lechuza rapaz que le dio su nombre de mujer-novela. Tendrá de por vida alojada en ella la presencia de Él y al mismo tiempo está marcada por su proximidad con la cima del poder, en cierta medida Sui se merece como etiqueta definitoria el título de la novela *Yo el Supremo* que tanto marcara el destino literario de su autor. Sui está prevista de modo críptico en aquel título: como persona, protagonista y narradora (Yo), como amante de un solo hombre (El amado Él, Él siempre ausente, El perseguido, El lejano Él, el militante clandestino en la acción de la resistencia) y como hetaira del Presidente, del Gran Hombre, el hombre fuerte y poderoso, el general, el dictador, nuevo y abyecto Supremo quien no puede ser otro que Alfredo Stroessner, de silenciada identidad en la novela, lo que equivale a negarle su real importancia histórica.

La ambivalencia supuestamente inocente de Sui la conduce incluso a una traición involuntaria; en un momento de arrebato sensual, una escena sugestiva de complicidad erótica lesbiana con Friné, Frida Gräfenberg, la celadora alemana de las hetairas del gran hombre, Sui revela a la poco recomendable consejera nazi, que

de ella se enamorara mortalmente, la identidad política clandestina de su amado Él. El episodio parece al fin carecer de real importancia salvo que a breve plazo, el plazo de los tres años que separan esta escena del epílogo, Él queda desenmascarado por el poder, perseguido y aprisionado, y a pesar de las tentativas de Sui para conseguir su liberación, mantenido preso bajo rigurosa incomunicación hasta el episodio de su milagrosa evasión, su llegada clandestina a Manorá, su desaparición en el hueco en llamas del tarumá, a orillas de la laguna, el rescate del cuaderno del prófugo, semicarbonizado, donde solamente se leen dos palabras: *Adiós... Sui...*

Éste es el nudo gordiano que une a *Madama Sui* con *Contravida.* La penúltima novela era incompleta, falsamente conclusa, estaba a la espera de su verdadero epílogo; de la misma forma la soterrada identificación del autor-narrador con el prófugo Él era a su vez incompleta, como una luna en creciente que no llegó todavía a su espléndida plenitud. Ahora nos murmura el texto aquella insondable verdad que no se puede confirmar ni desmentir, la faz borrosa y altamente ambigua del narrador y del autor nos sorprende con su brillo de luna llena inquisitiva, misteriosa, algo sospechosa. Aquel final de la obra parece cargado con un doloroso secreto: dejar de escribir literatura, proseguir tal vez la lucha de la vida en otros lugares, exige la revelación seguida de sacrificio de la parte femenina. La parte femenina ¿de qué?, ¿de quién? No podemos evitar el enjuiciamiento de Sui, de su culpable inocencia o de su inocente culpabilidad. Escribir literatura en este sentido es hacer fructificar simbólicamente una feminidad disimulada, exaltar la femenina belleza de Sui, comparable con la *Joven peinándose*, la *Femme à la chevelure,* de Tiziano, o con su *Flora.* Esta belleza tan notable no puede ser sino femenina y acompaña una serie de otros dones como la bondad, incluso el altruismo, piedad y compasión por los desgraciados, fidelidad a los padres, pasión por el saber y la cultura, y una total e inocente sensualidad, feliz y precoz, como bañarse desnuda en el río sin miedo a los maldicientes. Sui es como la encarnación de la Tierra sin Mal, no sabe diferenciar el mal del bien, en cambio la belleza es su dominio, ella la representa y la inspira. Así por ejemplo le inspiró al arquitecto Ottavio Doria el espléndido edificio de la escuela nueva de Manorá. Esta escuela nueva construida con la donación de su herencia a la muerte de sus padres lleva doblemente la marca de la belleza total de Sui, aireada con sus aleros y arcadas, prodigiosa por sus capiteles labrados, con fachada central ostentosa y, a un costado de esta fachada, una ventana idéntica a las que existen en la capilla absidial de la basílica San Vital de Ravena, del más puro estilo bizantino, de época justiniana (siglo VI). Aquella belleza arquitectónica, según lo comenta el arquitecto quien, después de la muerte de Sui, le sirve de informante al encuestador-narrador ocasional de la novela, fue demolida por una orden del ministerio de Obras Públicas por ser de un exotismo impropio en un lugar como Manorá, no queda más que la ruina de aquella joya.

Bella e inspiradora de bellezas artísticas, Sui se eleva desde su modesta condición de huérfana hacia la cámara del insondable y más peligroso poder. Nos condena a eterna zozobra aquella aventura de la belleza femenina y artística extraviada en un mundo sumamente depravado que no la merece. La novela tiene sus incidencias alegóricas pero el mensaje queda muy opaco. Una pregunta entre tantas otras sería: ¿por qué llega tan tarde a su expresión literaria señalada aquella figura femenina dedicada a la belleza y al amor, antídoto de un poder político abyecto? Podemos intuir que Sui, desde los orígenes de la obra roabastiana, es una voluntad secreta de la escritura, activa en el subsuelo narrativo: aspiración a la belleza, a salir por la suntuosidad del estilo del puro contexto histórico como pasa con el arte bizantino de la capilla de San Vital, tesoro de la humanidad y obsesión estética de Ottavio Doria. El arquitecto de la novela entre otras funciones tiene ésta de señalar la ambición estética de la creación, por su culto a Melville, a Piranesi, a la capilla bizantina de Ravena y a la belleza de Sui quien fuera el amor de su vida. Así es como Sui, la nueva *Flora* de Tiziano, se confunde con el proyecto de realizar una obra de arte inmortal que atraviese las vicisitudes de la historia y que sobrepase la función política, ideológica, de la escritura. Él, el militante de la resistencia, perseguido, encarcelado, torturado y finalmente sacrificado, es la otra cara de Sui, de aquella voluntad de alcanzar una expresión artística a la vez visual y metafísica. Sui es así la pura réplica de Angélica Pasquini, la amada de Piranesi, imagen del puro amor del artista y metáfora de su pesquisa artística. Esto explica la ceguera de Sui ante el vicio del poder y del poder supremo, su complacencia hacia Friné a quien se niega a juzgar, su complicidad (de otra manera incomprensible) con el galanteo del Gran Hombre jamás nombrado, oculto y reconocible bajo un velo de pudor histórico. Romper con los hábitos de una literatura comprometida para conferirle el mayor relieve posible al afán de belleza bizantina o renacentista o neoclásica, o a la estética de las ruinas, como pasa luego con la fantasmal reaparición de la ventana de Doria, responde a una voluntad ideológica inédita que arroja nueva luz sobre la obra de Roa Bastos.

El desengaño de Sui al darse cuenta de las traiciones del poder, de vuelta de su viaje al Japón y, de regreso a su pueblo de Manorá, al percibir la hostilidad de la población, son momentos de amargura que atildan y finalmente neutralizan el goce afrodisíaco de un proyecto artístico dedicado a la feminidad y la belleza y liberado de las heces y escorias de la política y de la Historia. El encierro final de Sui en su casa, el macabro epílogo, la brusca lucidez de una heroína que parecía romper con los diseños más comprometidos de la obra anterior confiesan lo imposible de un proyecto artístico libre de los acosos destructivos de la Historia. El arte bizantino tan bien ilustrado y conmemorado en la ventana de la escuela, la belleza renacentista de Sui-*Flora* dejan paso a un final desolado, hermoso sin embargo como las tenebrosas prisiones imaginarias de Piranesi o como las calles

muertas de Pompeya. Una luz crepuscular hunde para siempre en nuestras memorias el desolado panorama de Manorá y de su legendaria laguna solo concebible «por el sueño despierto de un sonámbulo». Aquel final celebra sin embargo, a pesar de su desolación, la vocación o la naturaleza ondulatoria de la escritura semejante a la cabellera danzante y libre de Sui cuando corría con Él, y el desenlace apocalíptico borra por completo cuantos corpúsculos formaron los ingredientes sucesivos del relato, todos al fin destruidos, quemados o más bien irradiados como Nagasaki en el vientre ardiente del tarumá de donde sólo se salvan dos palabras, reflujo de toda la obra de Roa Bastos, su adiós eterno al arte y al combate de la literatura: «Adiós... Sui...»

Adiós... Roa...

Resumen

Madama Sui (1995), última novela de Roa Bastos, celebra el fin de una prodigiosa creación literaria que duró más de medio siglo. Su heroína, Sui, tiene discretas precursoras en la obra anterior pero en realidad es única, representa la vitalidad creadora, la naturaleza ondulatoria de la escritura, el fluir de la inspiración, el puro sueño de belleza artística. En el momento preciso histórico de un definitivo adiós del autor a su creación, la amorosa aparición y finalmente su sacrificio configuran el homenaje y la despedida de Roa Bastos al escenario literario. Estudiamos aquí los pormenores de aquella 'performance', de aquel desenlace en parte extático, en parte también doloroso, que parece cumplir un deseo remoto y urgente del autor que se remonta a la infancia: el de escribir la historia más hermosa del mundo, una historia de fin de mundo, que parece encontrar su exacta expresión en aquel fin apocalíptico de Sui y de sus sueños de belleza y libertad emponzoñados por la política y la Historia.

Palabras claves: *Gretchen*, *Sui*, *Él*, continuidad, discontinuidad, final literario, materia ondulatoria, escritura apocalíptica.

Abstract

Roa Bastos's last novel, *Madama Sui* (1995), celebrates the ending of a prodigious literary creation which lasted more than half a century. The heroine, Sui, has timid forerunners in Roa Bastos's work, but she is truly unique ; she embodies the creative gushing, the wavelike nature of writing, the flowing of inspira-

tion and the pure dream of artistic beauty. At the very precise instant of the parting between author and creation, the cherished vision and its subsequent vanishing figure at once Roa Bastos's homage and farewell to the literary scene. In this essay we analyse the different aspects of this achievement, this partly ecstatic, partly painful outcome that seems to fulfil an old and urgent desire of the author, which could be traced to his early youth : write the nicest story in the world, an end-of-the-world story which is well illustrated by that apocalyptic ending of Sui, and her dreams of beauty and freedom which have been ruined by politics and History.

Key words: *Gretchen*, *Sui*, *Él*, continuity, discontinuity, literary endings, wave-like matter, apocalyptic literature

La Tierra sin Mal: apuntes

Sabrina Ramos
Université Bordeaux Montaigne
AMERIBER-GRIAL

La obra de teatro *La Tierra sin Mal*[261] de Augusto Roa Bastos fue estrenada en mayo de 1998 en el teatro Arlequín de Asunción, pocas semanas después de su publicación editorial. Se trata de una pieza singular con la que el autor incursiona en un tema poco representado en la literatura paraguaya contemporánea: las misiones jesuítico-guaraníes. Con excepción de *Encrucijada del Espíritu Santo*[262] de José Rivarola Matto, las misiones habían permanecido hasta entonces al margen del panorama literario nacional[263]. Incluso desde los ámbitos institucionales y de la opinión pública paraguaya de la primera mitad del siglo XX, el rol de las misiones y de los jesuitas en la construcción de la nación había sido opacado cuando no denostado[264].

Como sabemos, Roa Bastos abordó la cuestión del poder en la historia paraguaya en la mayor parte de su obra narrativa y particularmente en *Yo el Supremo* (1974), cuya versión escénica fue publicada en 1991. Cuando la editorial El Lector publica por primera vez *La tierra sin Mal* en 1998, lo hace junto a la pieza anterior –publicada siete años antes– como si fueran un díptico. No es casual que José Gaspar Rodríguez de Francia y los jesuitas se hallen reunidos en un mismo libro. Roa estaba convencido de la influencia de los jesuitas en la figura del Supremo, como lo evoca en una entrevista de 1996 con Caleb Bach: "No puedo

---

[261] ROA BASTOS Augusto, *Yo el Supremo – La Tierra sin Mal*, Asunción, El Lector, 1998, 192 p.

[262] La pieza obtuvo el primer premio del concurso de obras teatrales organizado por Radio Cháritas. Ver RIVAROLA MATTO José, *Encrucijada del Espíritu Santo* [1972], Asunción, Criterio, 2008, 82 p.

[263] También podríamos citar la pieza de Luís Parola, *Ka'aró*, aunque fue escrita en el ámbito jesuita con un objetivo puramente didáctico. Fue reeditada en 2009 por el CEPAG en versión trilingüe castellano-guaraní-portugués.

[264] Ver TELESCA Ignacio, «La reinvención del Paraguay. La operación historiográfica de Blas Garay sobre las misiones jesuíticas», in *Revista Paraguay desde las ciencias sociales* 5, 2014 http://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/revistaparaguay/article/view/1753

probarlo, pero creo que Francia estuvo fuertemente influenciado por la actitud jesuita. Ambos querían defender la integridad territorial de la región. Ambos eran idealistas, estaban decididos a respetar la nación guaraní con sus principios éticos propios, sus pactos sociales, sus leyes y sus relaciones con la naturaleza[265]». Si tenemos en cuenta el vínculo establecido por el autor entre ambos personajes históricos, entonces, la «meditación sobre el poder y sus paradojas históricas[266]» de *La Tierra sin Mal* podría también leerse como una reescritura y superación de los traumas ligados a uno de los mitos fundadores de la nación paraguaya.

La escritura de la casi totalidad de su obra en exilio y el dolor que esto conllevó, se hacen patentes en obras como la de 1998. Su propia experiencia, puesta en perspectiva con la de las misiones, le permite tratar el tema de manera singular. El autor realiza una lectura crítica de la experiencia histórica jesuítico-guaraní al mismo tiempo que se propone recuperar la memoria guaraní como condición para un nuevo comienzo, una nueva utopía, en el contexto estimulante y prometedor de la incipiente democracia paraguaya. Después de un período de treinta y cuatro años (1954-1989) de violación sistemática de los derechos de la población, la vuelta a la democracia es el contexto en el que Roa se plantea una participación más activa en la reconstrucción de su país; reconstrucción que pasa por el aprendizaje de las formas democráticas. En este sentido, la opción del género teatral aparece como un recurso educativo capaz de alcanzar no sólo a las élites cultas asunceñas sino sobre todo a un público escolar[267], local y popular que no está acostumbrado a comprar libros. Se vislumbra, de esta manera, un objetivo político en la base del proyecto teatral de *La Tierra sin Mal*. ¿Y qué medios emplea el autor para llevarlo a cabo? Emplea el diálogo sintético y personal con las corrientes historiográficas más relevantes que han tratado el tema de las misiones jesuítico-guaraníes en el mundo occidental, la impronta jesuítica en la cultura y el nacimiento de una conciencia misionero-guaraní. Pero sus fuentes no se agotan en la historia; son plurales. Entre sus citas se inserta la reflexión antropológica junto a la de las artes visuales, la del teatro junto a la de los mitos. Esta multiplicidad de referencias que Roa sintetiza con gran precisión en un resumen histórico y en una nota de autor que preceden al texto escénico, le permiten reescribir la historia de las misiones y reactualizar la noción de utopía, inscribiéndola en el

---

[265] BACH Caleb, «Augusto Roa Bastos: la realidad superada» in *Américas*, vol. 48, N°6, 1996, p. 45-49.

[266] ROA BASTOS *op. cit.* 112.

[267] En un artículo de prensa, se alude al interés educativo que esta obra ofrece: «Es casi una obligación de los docentes del nivel medio promover las visitas de colegios al Arlequín» (Manuel Alejandro Maciel, «Geografía del Mal en la obra de Augusto Roa Bastos», Asunción, *La Nación*, 23/05/1998).

presente del Paraguay. En las líneas que siguen, comenzaremos evocando los orígenes de la trama y haciendo una síntesis de los cinco actos de la obra, antes de concentrarnos en los aspectos ligados a la reescritura de la historia y del pensamiento utópico en función de la reconstrucción del Paraguay. Los cotejaremos con la adaptación escénica del texto, de la puesta en escena y veremos que en ambos casos, se destaca un diálogo fecundo entre textos e imágenes de diversas fuentes.

ORÍGENES

La trama original remonta a 1996. En ese entonces, Roa ya había comenzado a trabajar en la elaboración de una novela sobre la experiencia jesuítica en el Paraguay. El punto de partida, según él, había sido «una pequeña trampa de la ficción: la idea de que no todos los jesuitas fueron expulsados, de que uno de ellos permaneció asumiendo un nombre indígena, vistiendo su hábito, un viejo de noventa años, senil[268]». Pero lo que comienza como un recurso fictivo, luego se vuelve realidad cuando el escritor se entera, durante un encuentro con el antropólogo Bartomeu Melià, que este jesuita –el único que se quedó– había existido realmente. En ese momento, Roa decide utilizar el verdadero nombre del padre para su personaje: Segismundo Asperger.

La pieza está dividida en cinco actos, precedidos por una dedicatoria, un resumen histórico y una nota de autor. Ambientada en las ruinas de Trinidad, el día de la expulsión de los jesuitas, en agosto de 1768, presenta una cronología no-lineal. El punto de partida de la pieza son las rememoraciones de un jesuita anciano representado como «un alma en pena»: Segismundo Asperger, el jesuita «mítico» que no se fue y que vaga por las reducciones hasta el presente. Lo natural y lo sobrenatural se encuentran reunidos por el relato del anciano en el que evoca, por ejemplo, al cacique Ñesú, quien yace ensangrentado a su lado. La pieza se abre y se cierra con un monólogo de Asperger. El resto del drama pone en escena los momentos inmediatamente previos y posteriores a la ejecución del decreto de expulsión de la Compañía de Jesús de todos los territorios de la corona (si bien databa de 1767, no fue aplicado enseguida por razones logísticas): descontento indígena, indecisión jesuita, investigación oficial sobre la existencia de un nuevo Estado, rebelión, represión y expulsión.

---

[268] *Ibid.*

Resumen

El primer acto se inicia con un largo monólogo del dos veces centenario Padre Asperger sobre la historia de las misiones jesuíticas, en medio de las ruinas de Trinidad. Su imagen es un preludio a la evocación de una ceremonia ritual indígena liderada por un chamán en actitud beligerante. Los guaraníes expresan su descontento contra los padres por la inminente expulsión y reniegan de las reducciones. El acto se termina con un grito de guerra.

A continuación, se escenifica una reunión de urgencia entre el Padre Superior de la misión de Trinidad, el de la de San Ignacio y el Padre Provincial, a la que se sumará pronto el Padre Pablo Torres. Se discute sobre la gravedad de la situación y la actitud que deben adoptar. El temor mayor proviene de la resistencia indígena que está siendo preparada. Esta última les plantea un dilema a algunos de los padres: obedecer o resistir. La escena se termina con un debate filosófico entre jesuitas. En otra escena, el Padre Asperger bautiza a Ñesú y le recuerda la historia de su antepasado homónimo, responsable de la muerte en 1628 de los mártires del Caaró, los jesuitas Roque González de Santa Cruz, Juan del Castillo y Alonso Rodriguez, canonizados en 1988 por el papa Juan Pablo II.

En el tercer acto, el Visitador del Rey lleva a cabo la lectura de la Pragmática Sanción del Rey Carlos III (el decreto de expulsión de 1767) en la que se acusa a los jesuitas del Paraguay de haber formado un Estado independiente. Se inicia, enseguida, una larga discusión entre el Juez pesquisidor y el Padre Provincial sobre el gobierno de los jesuitas en las misiones y el acto se termina con el arresto de un mercader enfurecido. La tensión va *in crescendo*.

En el cuarto, el legado del Padre General venido de incógnito revela su identidad ante el Padre Provincial y le ordena someterse al decreto. La escena tensa se termina con la irrupción de Pablo Torres –un jesuita rebelde en cuyo apellido resuena el del cura guerrillero Camilo Torres-anunciando su participación en la lucha armada. Es expulsado de la Compañía inmediatamente por el legado pero ya nada logra detener al jefe de la resistencia.

En el acto final, los jesuitas anuncian el decreto de expulsión y su decisión de acatarlo; los indios se rebelan y Ñesú termina matando de un mazazo al legado, al Padre Provincial y al Superior de la reducción. Estas muertes trágicas son una puesta en abismo de la de los Padres Roque de Santa Cruz, Juan del Castillo y Alonso Rodríguez ocurrida en el siglo XVII, quienes murieron asesinados en una confabulación organizada por chamanes que se rebelaron contra el sistema de reducciones que los jesuitas querían imponerles y que suponía la pérdida, entre otros, de algunas de sus costumbres (la poligamia) y del poder de los propios chamanes (acusados de hechicería). El asesino es abatido a tiros y las autoridades realizan el fusilamiento aleccionador de Pablo Torres, de un indio y una india. La

última escena muestra al Padre Asperger, como al principio, y termina con el mismo de espaldas en el suelo, con los brazos en cruz, imagen rematada con una explosión de luz sobre las ruinas[269].

UN DIÁLOGO ENTRE TEXTOS

Abordemos ahora la relación entre los diferentes textos con el objetivo de definir la propuesta teatral de Roa. ¿Qué discursos históricos circulan por la obra? ¿Cómo se posiciona el autor con respecto a la memoria? ¿Qué lugar ocupa en ésta el pensamiento utópico?

El texto de la pieza está precedido por cuatro textos (la dedicatoria, un breve resumen histórico, una nota del autor) en los que nos detendremos para comprender la relación que el autor desea establecer entre la historia, la memoria y la utopía. Estos elementos nos permitirán por un lado, comprobar la red de referencias textuales utilizadas por Roa y por el otro, definir el tipo de teatro desarrollado en esta pieza.

La dedicatoria al Padre Melià merece una breve contextualización que nos permitirá entenderla como un dato sobre la visión del mundo de Roa y los valores con los cuales se identifica:

> Al P. Bartomeu Melià, dueño y servidor de la Palabra.
> Por su incansable, fervoroso, peregrinar en favor de la causa de los pueblos indígenas.
> Por su ingente obra de estudios etnohistóricos y sus revelaciones sobre el universo del indio.
> Por su lección de vida, austeridad y esperanza en busca de la Tierra sin Mal[270].

Roa conoce muy bien al Padre Melià por el contacto frecuente entre ambos y por su condición de gran lector de sus estudios etno-históricos. Lo conoce también por haberlo incluido en su compilación *Las culturas condenadas*[271] (1978), una serie de ensayos sobre los cantos y mitos de cuatro etnias guaraníes. En su «Introducción» a ese conjunto de textos, Roa lo cita abundantemente para abordar el proceso de desintegración tanto de la sociedad indígena como de la sociedad nacional. Con el elogio de su figura en la dedicatoria de *La Tierra sin Mal* hace el retrato del hombre que lucha por la causa de los pueblos indígenas, del

---

[269] ROA BASTOS *op. cit.* 192.
[270] ROA BASTOS, *op. cit*. 99.
[271] ROA BASTOS Augusto [compilador], *Las culturas condenadas*, México, Siglo XXI, 1978, 379 p.

sabio que se ha dedicado a los estudios sobre el universo del indio desde la humildad del que busca saber. Este homenaje es la señal de la voluntad que tiene Roa de reconocer la importancia fundamental de la oralidad indígena en la cultura paraguaya por estar viva, en contraste flagrante con la letra muerta de las letras coloniales. Su conocimiento y valorización de lo indígena no surgen solo de su condición de hablante de guaraní, sino –como lo muestra esta pieza– del diálogo profundo establecido con la obra de Melià.

El segundo texto, «Las misiones jesuíticas en el Paraguay (Breve resumen histórico)» consiste en un ensayo histórico que intenta desmitificar las interpretaciones históricas sobre las misiones jesuitas. Roa explora los principales mitos sobre las misiones, empezando por aquellos sobre la utopía: «La superposición y el sincretismo de culturas daban lugar a encantadoras supercherías fabuladas, a veces, por los viajeros que venían atraídos por el resplandor remoto de esas utopías o por la atracción más superficial de lo exótico[272]». Consciente de la inmensa bibliografía sobre el tema, el autor cita algunos autores ilustres (Campanella, Voltaire, Hegel) al lado de autores jesuitas (Peramás, Muratori) con el fin de mostrar el impacto del tema en el pensamiento occidental y de-construir inmediatamente el mito por ellos engendrado: «Las reducciones fueron algo más simple y al mismo tiempo más complejo que todas esas armoniosas construcciones abstractas o idealistas del pensamiento utópico. Ellas se encarnaron en la realidad y sufrieron las contaminaciones y desviaciones que la realidad histórica en constante mutación inflige a los designios civilizadores más activos y mejor intencionados[273].»

Roa desarrolla un pensamiento que trata de alejarse de todos los que lo precedieron al considerar que los religiosos estaban experimentando un cambio histórico y político en carne propia: «El proceso de conversión dialéctica que se estaba operando en los propios misioneros los estaba llevando a desembarazarse de las rémoras del paternalismo feudal y del absolutismo del poder central[274]». Por eso mismo, lo que Roa les reprocha a los jesuitas es su opción final por un orden injusto: el orden colonial.

Justamente, en su «Nota de autor», Augusto Roa Bastos desliza una crítica a la pieza de Fritz Höchwalder… *Sur la Terre comme au Ciel*[275], con la que logra marcar mejor su oposición a la visión fatalista que el dramaturgo austriaco pro-

---

[272] ROA BASTOS, *op. cit*. 101.

[273] ROA BASTOS, *op. cit.* 107.

[274] ROA BASTOS, *op. cit.* 110.

[275] HOCHWALDER Fritz, *...Sur la terre comme au Ciel*, Paris, La Table ronde, 1952, 148 p. Traducción del alemán de Jean Mercure et Richard Tieberger. A mediados de los años 1950, la pieza fue traducida y estrenada varias veces en Argentina y en Uruguay bajo el título *Así en la Tierra como en el Cielo* (la primera edición data de 1956, de la editorial Emecé de Buenos Aires).

ponía. Roa hace más explícita su visión personal de la historia jesuítico-guaraní: «La pieza de teatro que aquí se ofrece deja aflorar la sospecha de que no fue el haber tenido razón la causa del hundimiento del Estado jesuita, sino justamente lo contrario: el no haber tenido razón por haber olvidado, descuidado u omitido la línea de una acción salvadora de la obra jesuítica en su conjunto y en todos sus aspectos; el haber permitido precisamente que la utopía dejara de ser utopía cuando estaba por producir su necesaria transformación dialéctica en una realidad histórica concreta, dando cuerpo a una conciencia y a una acción verdaderamente anticoloniales[276]».

Y va más lejos en las consecuencias causadas por los jesuitas a los indios cuando afirma: «Desde el punto de vista doctrinario, las reducciones del Guairá fueron teatro de una sustitución que emponzoñó desde el comienzo la pureza teológica de la evangelización: el haber sustituido la promesa de la Tierra-sin-Mal, en busca de la cual los guaraníes venían peregrinando desde el comienzo de los tiempos, por la promesa del Reino de Dios en la bienaventuranza eterna[277].» Para el autor, los jesuitas eran, a pesar de toda la consideración que tenían respecto a los indios, los responsables de su desarraigo. Este aspecto será ampliado, durante la pieza, con algunas alusiones a los temas desarrollados en *El juicio de Nicolau II, rey de los guaraníes y emperador de los mamelucos*[278], del brasilero César Vieira: el tema del desbaustismo y las revueltas de Tupac Amaru I y Tupac Amaru II. La obra de Vieira fue estrenada en 1984 por el *Teatro Popular União e Olho Vivo* de San Pablo. La misma pone en escena el juicio post-mortem de los culpables de la insurrección guaraní que se oponen al tratado que estipula la entrega de siete misiones del Uruguay a la corona portuguesa (1750), desencadenando la resistencia y revuelta en la llamada Guerra Guaranítica, en el marco de una campaña de difamación anti-jesuítica que vaticina la expulsión de 1768. Pero las referencias en común con el texto de Vieira acaban allí ya que los recursos farsescos y el tono abiertamente militante y anti-colonialista del grupo brasilero no parecen tener eco en la pieza de Roa, quien a pesar de haber sostenido durante varias décadas un discurso igualmente revolucionario, en *La Tierra sin Mal* relativiza las posturas de unos y de otros. En todo caso, lo que está fuera de duda es que ambas tienen una fuente en común: los estudios etno-históricos sobre las rebeliones indígenas.

Después de haber clarificado su versión histórica, Roa concluye su nota de autor con un comentario sobre la trama donde propone claves para la interpretación, al

---

[276] ROA BASTOS, op. cit. 114.

[277] ROA BASTOS, op. cit. 115.

[278] VIEIRA César, *El juicio de Nicolau II, rey de los guaraníes y emperador de los mamelucos*, La Habana, Casa de las Américas, 1985, 126 p. Traducción del portugués brasilero de Reinaldo Castillo.

mismo tiempo que se interroga sobre la existencia real de la Tierra-sin-Mal: «El tejido dramático hace del sacrificio de los tres jesuitas, mártires de la obediencia, una de sus claves. Es la coronación de la peregrinación interminable hacia ese otro enigma insondable, tal vez inexistente, de la Tierra-sin-Mal[279]». ¿Por qué esos interrogantes sobre el mito guaraní? El autor ha cuestionado hasta ahora las principales versiones de la historia sobre las misiones que demuestran la utopía trunca de las misiones, pero el mito guaraní es diferente. Su existencia en los relatos del pueblo guaraní confirman su potencial utópico: esa tierra no ha sido todavía localizada; es un no-lugar. Si la historia de las misiones tiene un desenlace trágico, la del mito guaraní, en cambio, está llena de posibilidades: es puro futuro.

Pensamos que todas estas referencias intertextuales están al servicio de una reescritura de la historia de las misiones en el Paraguay, realizada por primera vez teniendo como horizonte la memoria del pueblo guaraní. Por este motivo, el autor le otorga un gran espacio a la discusión historiográfica en los múltiples textos que acompañan la pieza con el objetivo de de-construir los mitos transmitidos por la historia.

Memoria y mito

La importancia que el autor le da al vínculo entre el pasado y el presente nos permite interpretar su proyecto teatral como una reescritura de la historia así como una recuperación de la memoria. El acto teatral funcionaría como una forma de recuperación de la memoria a través de la palabra y de los gestos vividos por los actores. En el primer acto (el del largo monólogo en el que el Padre Asperger hace el relato de la expulsión de los jesuitas y de su propia historia), el personaje es descrito como un anciano «de edad casi indefinible, casi espectral[280]». Apoyado en un bastón de tacuara, Asperger podría hacernos pensar en un chamán con su bastón-insignia, símbolo de poder guaraní. Si tenemos en cuenta la mitología acerca del personaje histórico –el médico-farmacéutico de las misiones–, éste habría sido considerado por los guaraníes como un chamán con poderes sobrenaturales.

Es curioso que cuando el mismo personaje aborda la cuestión de la memoria, diga acerca de ellos: «Del Dios de los 'quechuitas' no les quedó memoria. No les quedó memoria de la Tierra-de-Dios-en-el-Cielo, en la bienaventuranza eterna, que les enseñamos que existía y a la que ellos ascenderían después de la

---

[279] ROA BASTOS, op. cit. 118.
[280] ROA BASTOS, op. cit. 119.

muerte[281]». Al final de la pieza dará, sin embargo, otra versión, diciendo que las misiones están en su más profundo modo de ser. Mientras tanto, en este primer acto Asperger revela la verdad sobre el mito del *Kechuita*, mito que podría parecer a primera vista un relato memorial sobre la época de los jesuitas. Existen varias versiones *Mbyá-Guaraní* del mito que coinciden básicamente en el hecho de que el *Kechuita* o Jesuita, consciente de que el fin del mundo se acercaba, concibió su futura morada terrenal y se fue a la tierra bonita y santa situada al oriente, en un barquito, pero antes dejó sus huellas para que pudieran seguirlo: es así que construyó las ruinas. Al aludir a este mito al principio de la pieza, Asperger niega toda influencia jesuítica en la memoria de los guaraníes y da a título de ejemplo el ritual de des-bautismo practicado por los chamanes: «Cuando los padres fueron desterrados, los caciques y chamanes convertidos se sintieron traicionados. Lavaron con sus orines la mancha del bautismo en la frente de los neófitos y les volvieron a poner sus nombres primitivos para que recobraran su verdadero ser[282]». Roa de-construye, con este relato toda interpretación occidental del mito, de ese mito empleando un recurso discursivo ya antes visto la década anterior en la pieza *El juicio de Nicolau II, rey de los guaraníes y emperador de los mamelucos.* El des-bautismo funciona otra vez como símbolo del olvido voluntario de la civilización cristiano-occidental impuesta por los jesuitas y de la resistencia indígena. El modus operandi: la preservación de las tradiciones cuyo mayor exponente sería la Tierra sin Mal. Que el *Kechuita* haya sido para los guaraníes un personaje asimilado por su pueblo no significa que su mito sea un relato memorial sobre las misiones jesuitas. Es lo que parece transmitirnos Augusto Roa Bastos con el personaje del Padre Asperger. Toda la pieza está construida como una oposición entre la mistificación de la historia y la verdadera memoria guaraní, presentada con un halo de misterio.

Ahora bien, ¿qué relación con la memoria establece Roa Bastos a través de su porta-voz Asperger? La escena final de la pieza muestra la prevalencia del símbolo (las ruinas como símbolo de la historia y la luz, de la memoria):

> Padre Asperger
>
> Así terminaron las Misiones jesuíticas… Fue la primera expulsión en masa que ocurrió en la América española. Ese drama marcó a fuego el destino de estos países como tierra de exilio, de destierros, de despojos, de extrañamientos de toda índole. Los indios peregrinan todavía en busca de la inalcanzable Tierra sin Mal.
>
> *(Señalando las ruinas)* En estos grandes libros de piedra abandonados en la selva

---

[281] ROA BASTOS, op. cit. 123.
[282] ROA BASTOS, op. cit. 123-124.

está escrita la verdadera historia de las Misiones jesuíticas en la tierra guaraní… El recuerdo de las Misiones perdura hasta hoy en lo más hondo del modo de ser de estos pueblos. (*Su voz se va debilitando*)… En este recuerdo no hay ruinas. Sólo brilla el infinito resplandor de la presencia de Dios…

La silueta de Segismundo Asperger se desmorona lentamente. Queda inmóvil, extendido de espaldas con los brazos en cruz, sobre la enceguecedora blancura de la losa.

La silueta yacente se va esfumando sobre la losa hasta desaparecer en su reflejo luminoso.

TOTAL OSCURIDAD
EXPLOSION DE LUZ SOBRE LAS RUINAS

TELON FINAL[283]

Por sus referencias anacrónicas con respecto a sus vivencias, el discurso de Asperger se asemeja al de un vidente: evoca el exilio y la búsqueda de la Tierra sin Mal. Sin embargo, el signo de la luz nos ofrece un elemento innovador que termina por hacer salir al personaje completamente del esquema temporal tradicional: «En este recuerdo no hay ruinas. Sólo brilla el infinito resplandor de la presencia de Dios…». En efecto, no solo modifica el mito del *Kechuita*, donde Asperger (el *Kechuita*) construye las ruinas, sino que además las reemplaza por la metáfora de la luz. El juego de luz y sombra, donde la primera termina por triunfar, nos permite ver la recuperación de la memoria del pueblo como una nueva etapa en el camino hacia la Tierra sin Mal. La memoria consiste en una toma de conciencia sobre los hechos históricos que le permite al pueblo seguir su periplo hacia esa tierra mítica. «El misterioso y fantasmal ermitaño que habita entre las ruinas oficia el réquiem final[284]», nos dice Roa en su nota de autor. El jesuita-hechicero concluye la historia de sufrimiento y de manipulación de la historia misionera.

El proyecto teatral: compromiso y utopía

Si nos fijamos ahora en el proyecto teatral de *La Tierra sin Mal* teniendo en cuenta el tenor crítico del discurso de Augusto Roa Bastos sobre los mitos y la

---

[283] ROA BASTOS, op. cit. 192.
[284] ROA BASTOS, op. cit. 117.

historia jesuítico-guaraníes, podremos entonces entenderla como una propuesta comprometida. A primera vista, la obra en su conjunto se presenta como un discurso demostrativo que intenta probar una tesis[285] objetivable gracias a las referencias históricas citadas tanto en el «Breve resumen histórico» como en su «Nota de autor». Sin embargo, aunque el teatro de tesis sea definido como «el lugar de la afirmación de una verdad objetiva y de la demostración, como su nombre lo indica, de una tesis identificable sobre un tema dado[286]», pensamos que las dudas que el autor deja entrever, así como la elaboración personal de su discurso, lo ubican del lado del teatro comprometido. Como nos lo recuerda Muriel Plana: «Los modelos del teatro comprometido son el ensayo crítico y el discurso del experto. De ahí que aunque la obra comprometida esté abiertamente en relación de dependencia con la ideología del autor, éste sigue siendo *a priori* ideológicamente y artísticamente independiente de un partido o de un poder dado[287]». Entendida de esta manera, la pieza de Augusto Roa Bastos se configura como una propuesta de teatro comprometido con la política del Paraguay: la promoción de los valores democráticos.

Esta independencia ideológica parece evidente en la voluntad que se observa en la obra de juzgar a cada grupo de personajes en su justo valor: los misioneros jesuitas por haber querido reemplazar a los chamanes que se creían hombres-dioses[288] y éstos últimos, por haber tenido la soberbia de pensar que podrían frenar al ejército español. El discurso del Papagayo, al final del quinto acto, justo antes de que los guaraníes se enteren de la «traición» de los jesuitas, explicita la crítica a ambas partes:

> Papagayo
> *(Con voz estropajosa y estridente)* Estáis
> condenados… Vuestro fin ha llegado…
> Debéis obedecer el decreto de expulsión…
> Vuestro retiro del Paraguay o la extinción de

---

[285] Para José Vicente Peiró Barco, «[…] *La Tierra sin mal* es una obra de tesis, dialéctica, y su texto se sujeta al didactismo expositivo realista». Según él, Roa termina considerando a los jesuitas como «[…] víctimas cercadas en el centro de dos polos, el indígena y el europeo, repletos de incomprensión» (PEIRO BARCO José Vicente, «Reflexiones y actualizaciones del mundo colonial en la literatura paraguaya actual» [en línea], *América sin nombre*, n° 5-6, 12/2004, consultado el 10/10/2017. Disponible en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/reflexiones-y-actualizaciones-del-mundo-colonial-en-la-literatura-paraguaya-actual-0/html/0064af26-82b2-11df-acc7-002185ce6064_3.html).

[286] PLANA Muriel, *Théâtre et politique*, Paris, Orizons, 2014, p. 35. Traducción personal.

[287] PLANA, *Ibid*.

[288] El Padre Asperger dice, por ejemplo, sobre Ñesú: «Parecía un semidiós salvaje, pero tenía el alma de una fiera…», (ROA BASTOS, op. cit. 125).

> la Compañía. ¡Elegid, crueles espartanos en hábitos negros! …Aquí y en este momento, la inteligencia y el libre albedrío deben reemplazar a esa idiota tontería de la obediencia debida. Y a la otra tontería más idiota aun de la resistencia armada… *(Gran consternación*[289]*)*

La pieza de-construye la utopía del pasado (una utopía jesuítico-occidental), aquella que fue transmitida a través de los variados discursos memoriales e históricos que emergieron de la pluma del sector letrado (del que formaban parte también los jesuitas) en Europa y en América. Al desmitificar la utopía (hecha y deshecha en última instancia por los mismos jesuitas), Roa Bastos pretende señalar los errores históricos como fruto de las elecciones humanas. El verdadero valor de éstas consiste en la capacidad que tienen de determinar el curso de la historia. Lo que Asperger vive como una fatalidad trágica (y que le sirve a Roa para metaforizar también la condición de los paraguayos), no es en realidad un destino circular. Y lo simboliza al final de la obra mediante la metáfora de la luz divina. La ruptura histórica proviene del lenguaje del propio Asperger. Al pronunciar la irrupción de la luz, el personaje está rompiendo el hechizo con ese acto performativo, y prefigurando un nuevo comienzo: «El recuerdo de las Misiones perdura hasta hoy en lo más hondo del modo de ser de estos pueblos. (*Su voz se va debilitando*)… En este recuerdo no hay ruinas. Sólo brilla el infinito resplandor de la presencia de Dios[290]…». De esta manera, Roa Bastos deja el espacio abierto a otras posibilidades extraídas de la propia mitología guaraní, con una nueva voz, ya no la del discurso occidental sino la de la Tierra sin Mal, o la de otros mundos posibles.

Puesta en escena: génesis, adaptación y diálogo visual

La versión teatral de la pieza fue estrenada en el Teatro Arlequín de Asunción en mayo de 1998 en una puesta en escena del director y actor José Luis Ardissone. En cartel de mayo a octubre de 1998, contó con más de 180 representaciones, muchas de las cuales «fueron funciones dedicadas especialmente al público estudiantil dentro del programa *Estudiantes al teatro* creado por Arlequín hace 25

---

[289] ROA BASTOS, op. cit. 184.
[290] ROA BASTOS, op. cit. 192.

años[291]», según nos cuenta el propio Ardissone. Producción enteramente independiente, esta puesta en escena favoreció el acercamiento de los jóvenes a esta historia del Paraguay con la que en esa época estaban menos familiarizados.

El director de la pieza, José Luis Ardissone explica la génesis de su puesta en escena como el resultado de una adaptación del texto de Roa, en colaboración con él:

> Augusto Roa Bastos me comentó al salir de una función de otra obra en Arlequín, que tenía algo escrito sobre las Misiones. Lo llevé a su casa en mi coche, y al llegar me hizo esperar un momento y me entregó el texto de *La Tierra sin Mal*. No pude substraerme a la curiosidad y al llegar a mi casa lo leí sin interrupción. Allí mismo decidí que tenía que hacerla. Lo llamé al día siguiente y le comuniqué mi deseo. Le solicité los derechos y su autorización para hacer unos retoques al texto que era excesivamente literario pero teatralmente tenía algunos problemas. Me lo autorizó sin problemas y me puse a trabajar. Los personajes eran, originalmente, tres o cuatro curas jesuitas que hablaban dos o tres páginas cada uno. Desdoblé a esos curas en otros tres o cuatro más y fui repartiendo el texto en parlamentos para cada uno de ellos, conservando siempre la línea argumental original. Le pedí también que agregara un personaje femenino. Roa creó entonces el personaje de una india cristiana que fue interpretada por Margarita Irún. Convertí los comentarios de personajes relatores, en el testimonio de dos ángeles barrocos esculpidos en los muros de las ruinas de la iglesia de Trinidad. Estos personajes fueron interpretados por María Elena Sachero y Hedy González Frutos, dos de las más destacadas actrices paraguayas. El doblemente centenario padre Asperger, único cura que quedó en las abandonadas misiones fue interpretado por mí.
>
> El texto modificado fue sometido a la consideración de Roa, quien lo aprobó sin titubear[292].

La observación de Ardissone sobre el carácter excesivamente literario del texto se explica por la naturaleza argumentativa subyacente del mismo, como ya mencionamos más arriba. Las modificaciones introducidas por el director como la de los ángeles barrocos adaptan el texto insistiendo en ciertos símbolos. Estos personajes aparecen como un desdoblamiento de las ruinas de Trinidad reforzando su simbolismo, dado que ahora adquieren vida propia: las misiones son representadas como entidades vivas. La conexión con el mundo sobrenatural –tan presente en la cosmovisión guaraní– queda de esta manera establecida por medio de los ángeles, paradigma de la unión singular en el ámbito misionero de los mode-

---

[291] ARDISSONE José Luis, *La Tierra sin Mal* [correo electrónico]. Destinataria: Sabrina Gonnard, 01/11/2015, comunicación personal reproducida con la autorización del autor.

[292] ARDISSONE José Luis, *La Tierra sin Mal* [correo electrónico]. Destinataria: Sabrina Gonnard, 01/11/2015, comunicación personal reproducida con la autorización del autor.

los del arte europeo aportado por los jesuitas y del imaginario guaraní. Esta dimensión ya presente en el texto de Roa es ampliada y puesta en valor escénicamente gracias a su asociación con la escultura. La imagen de los ángeles se vuelve un concentrado de símbolos: de lo sobrenatural, del mundo guaraní, de la memoria y del arte.

Estos ángeles no surgen, sin embargo, de la nada. Su incorporación a la pieza alude a los célebres ángeles músicos esculpidos en el frontispicio de la iglesia de Trinidad, considerados hoy en día unánimemente como una obra maestra del arte de las misiones y declarada Patrimonio Cultural de la Humanidad por la Unesco en 1993, en un reconocimiento notorio del legado jesuítico-guaraní en Paraguay. Pero esto no es una excusa para hacer un simple elogio en una pieza. Si volvemos al texto de Roa, para el personaje de Asperger, el templo está conservado casi intacto, como si fuese la marca de un tiempo suspendido: «El tiempo se petrificó para mí en estas ruinas… Como en un sueño del que no consigo despertar, revivo esta historia interminablemente[293]…» Los ángeles barrocos forman parte de ese tiempo que es en realidad un tiempo cíclico que reproduce el sufrimiento y lo presenta cada vez bajo un nuevo rostro. Como cuando Roque González y Ñesú van a visitar al anciano: "Así, el mártir y el bisnieto de su asesino se allegan de tanto en tanto hasta mi cartujo: el uno a traerme el resplandor de su corazón transverberado. El otro, las tinieblas de su remordimiento… ¡El bien y el mal en lucha hasta en la eternidad[294]!»

Los ángeles son los guardianes de la memoria y los testigos de la historia, percibida en términos de lucha. Gracias a su lenguaje lleno de imágenes, son las centinelas de la verdadera historia de las misiones, como lo señala el personaje de Asperger al referirse a las ruinas:grandes libros de piedra abandonados en la selva está escrita la verdadera historia de las Misiones jesuíticas en la tierra guaraní[295]…» ¿Pero cómo salir del círculo infernal de repeticiones de la historia? ¿Cómo alcanzar esa Tierra sin Mal? La escena final, con la explosión de luz sobre las ruinas podría ser la respuesta, como simbolización del advenimiento de un nuevo tiempo.

En definitiva, esta puesta en escena es el coronamiento del proyecto de base de Roa Bastos en *La Tierra sin Mal*. Por el diálogo entre imágenes de la cultura material del Paraguay (palpable tanto en el texto de Roa y como en el del libreto de Ardissone), la obra gana en espesor y eficacia. Es una contribución a la reescritura de la historia y la recuperación de la memoria del pueblo paraguayo que la difusión teatral y el programa *Estudiantes al teatro* hicieron posible.

---

[293] ROA BASTOS *op. cit.* 124.
[294] *Ibid*.
[295] ROA BASTOS *op. cit.* 191-192.

Bibliografía

BACH Caleb, «Augusto Roa Bastos: la realidad superada» in *Américas*, vol. 48, N° 6, 1996, p. 45-49.

PEIRO BARCO José Vicente, «Reflexiones y actualizaciones del mundo colonial en la literatura paraguaya actual» [en línea], *América sin nombre*, n° 5-6, 12/2004, consultado el 10/10/2017. Disponible en http:// www.cervantesvirtual.com/obra-visor/reflexiones-y-actualizaciones-del-mundo-colonial-en-la-literatura-paraguaya-actual-0/html/0064af26-82b2-11df-acc7-002185ce6064_3.html

PLANA Muriel, *Théâtre et politique*, Paris, Orizons, 2014, 179 p.

ROA BASTOS Augusto, *Yo el Supremo – La Tierra sin Mal*, Asunción, El Lector, 1998, 192 p.

VIEIRA César, *El juicio de Nicolau II, rey de los guaraníes y emperador de los mamelucos*, La Habana, Casa de las Américas, 1985, 126 p. Traducción del portugués brasilero de Reinaldo Castillo.

Resumen

Estas notas sobre la obra de teatro *La Tierra sin Mal* de Augusto Roa Bastos hacen un recorrido por los discursos históricos sobre las misiones jesuítico-guaraníes que la atraviesan, con el objetivo de determinar la propuesta teatral del autor. En un contexto post-dictatorial, la pieza se presenta como un proyecto por la recuperación de la memoria guaraní y la renovación de un pensamiento utópico auténticamente nativo.

Abstract

The following notes about the play *La Tierra sin Mal* by Augusto Roa Bastos explore the historical discourses about the Jesuit Missions of the Guarani that run across it, with the aim to determine the theatrical proposal of the author. In a post-dictatorship context, the play presents itself as a project for the recovery of the Guarani memory and the renewal of an authentic and native utopian thought.

Palabras clave: Teatro – Misiones – Reescritura – Historia – Utopía.

Keywords: Theatre – Missions – Rewriting – History – Utopia.

Tío y sobrino literarios: el Roa Bastos de *Yo el Supremo* y el Piglia de *Respiración artificial*

Daniel Balderston
University of Pittsburgh

En la introducción a la edición crítica de *Glosa* y *El entenado* de Saer que preparó Julio Premat para la Colección Archivos, Piglia recuerda el momento en que conoció a Saer, y donde estaba presente Roa Bastos:

> Conocí a Saer a fines de 1964 o principios de 1965 en una mesa redonda en la antigua Facultad de Filosofía y Letras de la calle Viamonte. Habíamos ido a presentar *La lombriz*, el libro de Daniel Moyano y estábamos, si no me engaño, Saer, Roa Bastos y desde luego Moyano. El libro lo publicó Sergio Camarda, un italiano muy entusiasta, que había fundado una pequeña editora familiar, que primero se llamó Camarda Junior editores y luego Nueve 64, donde se publicaron algunos textos claves como *Todos los veranos* de Conti, y también claro *Palo y hueso*. Por otro lado a fines del año 65 Camarda editó conmigo la revista *Literatura y sociedad*.
>
> Pequeñas editoras, pequeñas revistas, jóvenes escritores, el apoyo de un autor consagrado, la presentación de un libro como pretexto para un debate literario: podríamos ver ahí ciertos signos del estado de la literatura argentina en aquellos años. (xix)

En una conversación con Juan Villoro publicada en *Letras Libres*, Piglia menciona el mismo encuentro:

> En esa reunión en que presentábamos el libro de Moyano, estábamos los editores, Saer, que era amigo de los editores que habían publicado su libro, y un editor que quiero recordar, que se llamaba Sergio Camarda, un italiano en la Argentina, que como todos los pequeños editores había hecho una especie de patriada al publicar esos textos. También estaba Augusto Roa Bastos, que era muy amigo nuestro y siempre impulsó muchísimo a los jóvenes; fue siempre muy amigo de Saer, que le dedica *El limonero real*. Lo divertido de la situación era que en aquella época existía una polémica que yo creo que sigue existiendo: había un grupo de escritores del interior del país que aparecían como alternativa frente al monopolio de escritores de la ciudad capital, de Buenos Aires. Había surgido una generación de escritores muy importantes que vivían en el interior, que no tenían conexión con la ciudad de Buenos Aires, y uno de ellos

> era desde luego Daniel Moyano, otro era Saer, otro era un escritor que acaba de morir hace poco tiempo, Juan José Hernández, un gran poeta y un gran cuentista de Tucumán, y estaba también Héctor Tizón. Era como una banda de gente del interior que estaba todo el tiempo peleando, digamos, contra los «unitarios», contra la ciudad de Buenos Aires. Y lo paradójico de la escena es que yo terminé representando a Buenos Aires y todos sus inconvenientes contra Moyano, Saer, y Roa Bastos, que era como el Papa en esa reunión: no hacía falta que hablara, su sola presencia le daba garantía a todo lo que no tuviera que ver con Buenos Aires. Yo, que nací en Adrogué, un suburbio de Buenos Aires y en ese momento vivía en La Plata, no tenía nada que ver con Buenos Aires, pero inmediatamente empecé a defenderla y a defender su tradición literaria, la tradición «unitaria», en fin... Y así fue como nos hicimos amigos con Saer, porque desde luego la discusión fue intensísima. Efectivamente, era obvia la importancia que tenía esa literatura que se estaba escribiendo en un lugar lateral respecto a lo que podríamos llamar las circulaciones más visibles de la literatura. Siempre recuerdo esa primera conversación, porque se organizó sobre la base de una polémica durísima entre lo que podría significar esa tradición, que desde luego Saer encarnaba con ironía y con sarcasmo, y yo mismo, que aparecí como defensor de Buenos Aires. Y desde entonces seguí manteniendo esa posición, porque, ya que la había sostenido en público esa vez, empecé a pensar que tenía que imaginar Buenos Aires, o mejor, al Río de la Plata, como una zona autónoma, con su propia herencia literaria… Esa discusión encerraba una serie de problemas muy interesantes, algunos de los cuales se aludieron aquí: tradiciones regionales, literatura regional, cosmopolitismo, literatura nacional, literatura latinoamericana –porque estaba Roa–, o sea que ahí estaba como concentrada, y les estoy hablando del año 1964, una polémica y un tipo de debate sobre las tradiciones que se mantuvo después. Recuerdo que luego nos fuimos a los bares, y fuimos dejando con Saer a los demás en el camino y terminamos al alba, y desde ese momento empezó con él una conversación, una discusión que dura hasta hoy, diría yo.

En ambos textos, Piglia recuerda que hubo una polémica en contra de la literatura de Buenos Aires, «un aura latinoamericana en esos escritores (de allí el aval de Roa Bastos), que los diferenciaba de la llamada tradición europeísta de Buenos Aires» (xix).[296]

Piglia recuerda que «discutimos agriamente con alusiones, bromas y argumentos múltiples y muy malintencionados, y que después nos fuimos a cenar al

---

[296] Piglia dice en una entrevista con Oriele Benavides y Eduardo Cobos en 2007: «Nosotros estábamos, y por supuesto hablo de mi generación, muy conectados con lo que se escribía. Yo estaba, por ejemplo, muy cerca de lo que escribían los mexicanos. En ese momento, recuerdo, se publica una novela de José Emilio Pacheco y mi primer libro; también estaban comenzando Gustavo Sainz y José Agustín. Igualmente estábamos cerca de lo que circulaba en el Río de la Plata, muy cerca de Roa Bastos, de Onetti, que eran como más latinoamericanos que Borges, en el sentido de relacionarse con otra tradición».

Dorá donde seguimos hasta que la disputa concluyó (o fue suspendida) algunas horas después, entre bromas y chistes sangrientos, en un café del bajo» (xx). No aclara si Roa Bastos los acompañó hasta el final de la noche, pero no sería descabellado ver allí un núcleo de la segunda mitad de *Respiración artificial*. Como define Piglia ese momento: «Discusiones apasionadas, bromas, una maledicencia liviana, gustos tajantes, argumentos arbitrarios, acuerdos instantáneos y diferencias irreductibles» (xx). Esa atmósfera noctámbula y apasionada recorre *Yo el Supremo*, publicada una década después, y *Respiración artificial*, quince años después. ¿Cómo no reconocer en el relato que hace Piglia de esa noche, ese rito de iniciación, algo de lo que escribe Emilio Renzi al principio del segundo capítulo de *Respiración artificial*: «Alguien, un crítico ruso, el crítico ruso Iuri Tinianov afirma que la literatura evoluciona de tío a sobrino (y no de padres a hijos)» (21).[297] De hecho, se equivoca Renzi: no fue Tynianov sino Viktor Shklovsky el que escribió esa frase en 1923 (Kujundzic 7, Renfrew 1). Un tío –Roa Bastos– y dos sobrinos –Saer y Piglia. Un triángulo literario que vale la pena tener presente en lo que sigue, ya que Saer, aunque no es mi enfoque aquí, también será sobrino de Roa.

Los lectores de *Yo el Supremo* recordarán el último párrafo de la novela, el final de la «Nota final del compilador»:

> *Así, imitando una vez más al Dictador (los dictadores cumplen precisamente esta función: reemplazar a los escritores, historiadores, artistas, pensadores, etc.), el acopiador declara, con palabras de un autor contemporáneo, que la historia encerrada en estos* Apuntes *se reduce al hecho de que la historia que en ella debió ser narrada no ha sido narrada. En consecuencia, los personajes y hechos que figuran en ellos han ganado, por fatalidad del lenguaje escrito, el derecho a una existencia ficticia y autónoma al servicio del no menos ficticio y autónomo lector*. (*Yo el Supremo* 467)

Este pasaje es un eco de dos pasajes anteriores en la novela. El primero: «Las formas desaparecen, las palabras quedan, para significar lo imposible. Ninguna historia puede ser contada. Ninguna historia que valga la pena ser contada. Mas el verdadero lenguaje no nació todavía». (15)

Y también este diálogo con Policarpo Patiño:

> ¿No estás copiando lo que te dicto? Señor, estoy disfrutando de oírlo contar esa divertida historia de la calavera habladora. ¡No he escuchado en mi vida otra más

---

[297] Parece que la cita de Shklovsky viene de una discusión del ajedrez, específicamente de los movimientos del caballo: Renfrew da como la fuente un libro de Shklovsky de 1923 llamado *Gamburskii shchet*, traducido en 2005 como *The Knight's Move*.

> divertida! Después copiaré, Señor, el párrafo de los sepultureros que está casi íntegro en aquel sucedido que el Juan Robertson traducía en las clases de inglés. Copia no lo contado por otros sino lo que yo me cuento a mí a través de los otros. Los hechos no son narrables; menos aún pueden serlo dos veces, y mucho menos aún por distintas personas. Yo te lo he enseñado cabalmente. Lo que sucede es que tu maldita memoria recuerda las palabras y olvida lo que está detrás de ellas. (91)[298]

De estas tres formulaciones, la más precisa es la que viene al final de la novela. El «autor contemporáneo» es el austríaco Robert Musil (1880-1942) y la cita viene de uno de los finales posibles de su novela monumental e inconclusa *El hombre sin cualidades*. Milagros Ezquerro da la traducción al español de Musil en la última nota de su edición de Cátedra de *Yo el Supremo*: «La historia de esta novela consiste en el hecho de que la historia que en ella debió ser narrada, no ha sido narrada» (609).[299] Muchos críticos, yo incluido, hemos citado la cita de Musil en sus estudios de la novela. Lo que no era posible saber hasta ahora es que la misma cita aparece en el segundo tomo de *Los diarios de Emilio Renzi*, el llamado *Los años felices*, que va del año 1968, poco después de la publicación de *La invasión*, el primer libro de Piglia, a 1975, poco antes de la publicación de *Nombre falso*, que incluye una de sus obras maestras, la novela corta *Homenaje a Roberto Arlt.*

En el diario del año 1970, Piglia anota dos citas de Musil, en la entrada del sábado 18 de julio:

> A través de la pared de la casa vecina llega la voz de un locutor de televisión narrando el sepelio de Aramburu. Así tienen que llegar las noticias de la historia.
>
> Como siempre, siento lejos a los escritores de mi generación, como si yo viviera en un tiempo anterior al de ellos. Pienso en eso mientras escribo el ensayo sobre la narrativa norteamericana actual para la revista. Veo lo más avanzado en narradores que han dejado atrás la confianza en la literatura.
>
> «Oposición interior a mis amigos y a mis enemigos; deseo de no estar en ninguna parte y, sin embargo, pesar y quejas cuando en todas partes se me rechaza», R. Musil, *Diarios*, 1939.
>
> «La historia de esta novela se reduce al hecho de que la historia que en ella debía ser contada no ha sido contada», Musil II.
>
> En Joyce me interesa el cambio de técnica en cada capítulo, la forma también; en

---

[298] Este pasaje viene poco después de la famosa «Lección de escritura», que aparece en las páginas 63-70 de la edición que estoy usando, la de Siglo XXI de 1977.

[299] El original de esta importante cita es: «Die Geschichte dieses Romans kommt darauf hinaus, dass die Geschichte, die in ihm erzählt werden sollte, nicht erzählt wird» («Aus einem Notizbuch (1932)» (Musil 1640). Viene de un borrador inconcluso del prefacio de la novela.

> Borges, la quiebra de los géneros, el uso disperso y persistente del policial; el uso traidor de las convenciones de lectura. (*Diarios de Emilio Renzi: Los años felices* 201-02)

Una entrada cargada de información: el entierro de Aramburu después de su secuestro y asesinato a manos de los Montoneros, la reflexión sobre la manera en que el escritor se entera (a través de una pared) de un acontecimiento histórico importante, su sensación de distancia para con los de su generación, una cita de Musil que afirma esa misma sensación, la cita sobre los modos en que «la historia de esta novela» es el hecho de que no ha sido contada, una reflexión sobre Joyce y Borges y sus quiebras de las convenciones de la narrativa. Todo esto en julio de 1970.

Cuatro años después, registra una breve reflexión sobre Roa Bastos: «la narración de la historia» (355, entrada del 14 de junio de 1974). Y el 20 de mayo de 1975: «Al fin de la tarde voy a Martín Fierro y encuentro a Roa Bastos, que firma libros. Mucha gente de Siglo XXI con él, Marcelo Díaz, Tula, también Lafforgue, todos coinciden en que ganaré el premio de cuentos policiales de *Siete Días* si me presento. Esa certeza alcanza para bloquearme, no pienso escribirlo». (398) Y luego, casi al final del segundo volumen del diario publicado, varios encuentros más. Primero, la entrada del 10 de agosto de 1975: «Ayer visita de Roa Bastos, narra la bella historia del final de Solano López. Ha escrito *Yo el Supremo*, una obra maestra, pero eso no ha cambiado nada. Está solo, enfermo y sin plata». (405) Luego, la del 23 de agosto de 1975:

> Roa Bastos viene a casa, conversación vacilante y errática sobre libros ingleses y sobre Virginia Woolf. Lo mejor son las historias de su trabajo, yo las escucho como si hubieran sido mías hace muchos años y las hubiera perdido. Pasa un año en una casa de Mar del Plata, sin hacer otra cosa que escribir, viviendo a pescado y sin plata. Se levantaba a las cinco de la mañana y tomó anfetaminas durante seis meses hasta terminar *Yo el Supremo* (y ganarse un infarto). (406)

El tercer tomo no ha salido todavía, y tengo entendido que hay un cuaderno que no está en Princeton del trabajo preparatorio de *Respiración artificial*, que se publica en 1980. Por ende, los apuntes que siguen tendrán que ser provisorios, pero creo que ya hay evidencia suficiente de una relación entre Roa Bastos y Piglia en los años 70. Y que esa relación se da también entre sus obras, *Yo el Supremo* y *Respiración artificial*.

Esto me da una sensación extraña de *déjà vu*, porque en 1986, en la introducción a *The Historical Novel in Latin America: A Symposium*, libro que se basa en las presentaciones en un coloquio que organicé en Tulane University en 1985, escribí:

> The recreation of past time serves as an inducement to meditate on the shape of things to come. Piglia's *Respiración artificial* suggests that such projections into the past and into the future are Utopian in the fullest sense-freed from the bondage of particular circumstance, and revealing the world as idea and representation. The new historical novel in Latin America owes much to Pierre Menard, for whom historical truth «no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió.» […]
>
> […] *Yo el Supremo* is one of the few novels in recent Latin American tradition to focus on a major historical figure, and the greatness of Roa's novel is due as much to the profundity of his historical and political reflection as to the narrative complexity and intertextual richness of his text. Roa's novel, which defies all the strictures of Lukac's definition of the historical novel, is the best example of the vitality of the genre in Latin America, and indeed in the world today. It is a metahistorical novel, a complex and paradox-ridden reflection on history and literature and will no doubt have a profound impact on historiography as well as on literary history in Latin America in the coming years. (11-12)

Es extraño mirar con una distancia de más de treinta años a esto, publicado en 1986 cuando ambas novelas eran bastante recientes. Los años han confirmado la importancia de ambos textos, pero creo que falta todavía explorar la relación entre ellos.

Primero, la cita de Musil. Piglia anota el 27 de julio de 1969: «Estoy leyendo *El hombre sin cualidades* de Musil, la presencia de un humor controlado, inteligente, para armar un rompecabezas en el que se reconoce la ironía sobre las mitologías tecnocráticas, las «delicias» de la vida cotidiana, el esplendor de la ciencia: una racionalidad ardorosa, diría yo, pasional». (149)

Ya en los años en que está compilando materiales que treinta años después se convierten en *Plata quemada* y cuando esté comenzando a pensar en lo que será *Nombre falso*, a Piglia le interesa la «racionalidad ardorosa» y el «humor controlado» de Musil. Justo antes, en la entrada del jueves 24 de julio, había anotado:

> Como siempre, en las épocas en que trabajo bien me alejo de estos cuadernos, se disipa la «vida interior». Hoy a la tarde vino David [Viñas], contento porque arregló con [Fernando] Ayala la adaptación al cine de *Amalia* por un millón de pesos y la escritura de un guión sobre Varela, el militar, por quinientos mil. También estuvo Roberto C. [Carri] insistiendo en los cambios políticos actuales, en la importancia de las luchas de liberación para los cuales Mao es el Marx del Tercer Mundo. Luego, en la revista, encuentro a Toto [Schmucler] y a Roa Bastos, que trabaja encarnizadamente en su novela *Yo el Supremo*. (149)

Es decir, en la misma página de la versión publicada del diario tenemos una referencia a la novela de Musil, a la novela que está escribiendo Roa, a conversaciones con Viñas sobre la adaptación al cine de una novela histórica y de la

escritura de un guión de tema político, y una conversación con Roberto Carri, que había publicado apenas un año antes su conocido libro *Isidoro Velázquez: Formas prerrevolucionarias de la violencia* y que estaría comenzando a trabajar en su *Poder imperialista y liberación nacional: Las luchas del peronismo contra la dependencia* (1973), y que sería detenido y desaparecido en 1977.[300] Es de notar que los encuentros con Viñas y Carri parecen ocurrir en cafés pero aquel con Roa Bastos acontece en la oficina de la revista *Los libros*, que se había fundado poco antes y que llegaría a tener una importancia central en los debates de la izquierda del período que va de 1969 al golpe militar de 1976. Una revista donde trabaja Piglia desde el inicio y que después dirigirá, inicialmente con Sarlo y Altamirano y luego solo, después de una disputa política con ellos. Y donde Sarlo publicará uno de los primeros ensayos importantes sobre *Yo el Supremo*: «*Yo el supremo*: el discurso del poder» en el número 37 (septiembre-octubre de 1974). Escribe Sarlo que en la novela hay

> una escritura que se coloca sobre los límites del delirio, de la arbitrariedad, de la contradicción, de las preguntas a interlocutores fantasmales, de las órdenes sin ejecutores y la legión de ejecutores sin órdenes que caracterizan la novela. Sin embargo, también allí radica una debilidad del texto: es construido sobre un monólogo sin fin –donde se funden el discurso del poder absoluto y de la locura, el de la omnipotencia y el de la enfermedad y la muerte– cuyas únicas interrupciones son las interpolaciones, menores respecto del total, que funcionan como comentario –literario, no histórico se entiende– de la palabra del Supremo. (*Los libros: edición facsimilar*, 4: 161)

Continúa Sarlo:

> Es sin duda improcedente construir una hipótesis sobre la novela que hubiera sido si otras clases (otros hombres, es decir otras palabras, otros personajes) hubieran establecido su conflicto (su contradicción) con el Supremo. El registro de una unilateralidad es una elección que tiene que ver con otro de los aspectos de la propuesta de Roa Bastos. (4: 161)

Y termina:

> su unilateralidad –registrada antes a partir del punto de vista único–, de allí también la ausencia de aquellos que, por no tener escritura, por no poder dictar ni escri-

---

[300] Su hija, Albertina Carri, hizo la importante película *Los rubios* sobre la detención/desaparición de sus padres. También publicó un libro, *Los rubios: Cartografía de una película* (2007), sobre la historia de sus padres y de la película.

> bir, ni recopilar, tampoco parecieran tener historia y de hecho quedan fuera del texto del Supremo, citados pero nunca presentes. (4: 161)

Es decir, una de las características que más ha celebrado la crítica de las últimas décadas –la fuerza del monólogo del Supremo Dictador, y su poder sobre las otras voces en la novela– es percibida en esta nota temprana como un defecto. Sarlo no ve las fisuras en la novela de Roa, los modos en que Patiño, y después el perro Sultán, y en última instancia el compilador, critican desde el interior de la novela esa «unilateralidad».

Jimena Néspolo escribe:

> No por casualidad, *Yo el Supremo*, saludada por un joven Ricardo Piglia como ejemplo perfecto de «la práctica revolucionaria en literatura», sería también la inspiración y el punto de partida de Ángel Rama para concebir *La ciudad letrada* (1984), el gran ensayo de referencia, junto con *Las venas abiertas de América Latina*, de Galeano, del pensamiento latinoamericano de izquierdas, con el que [se podría] reescribir la historia del subcontinente desde la Conquista a la posmodernidad.

No he podido localizar la frase original de Piglia que se cita aquí y en un par de otros artículos,[301] pero la idea refuerza la presencia de Roa Bastos en *Los libros*, una revista que ya para 1974 era más un órgano del maoísmo argentino que la revista bibliográfica que habían ideado Schmucler y Schavelzon en 1969 y en la que había participado Piglia desde el inicio. En 1974, para Piglia, la «práctica revolucionaria» sin duda pasaba por la literatura –un año después publicará *Nombre falso*, que también es una «práctica revolucionaria en literatura»– pero en su pensamiento de ese momento no se podía desvincular la literatura de la práctica revolucionaria. *Respiración artificial*, publicada seis años después y escrita en dictadura, será su respuesta a las críticas de Sarlo a Roa Bastos: ninguna voz en la novela, ni siquiera el Ossorio del siglo XIX, podrá ser «unilateral». Pero no creo que en la novela de Roa Bastos la cuestión fuera esa: es una novela dialógica, como no se ha cansado de decir la crítica, donde las voces de abajo –hasta la del perro– irrumpen en momentos inesperados.

Y también en la novela hay cualidades que Piglia supo apreciar en la obra de Musil: su «racionalidad ardorosa» y el «humor controlado» de su texto. De hecho, *Yo el Supremo* supera en mucho *El hombre sin cualidades* en su contrapunto de

---

[301] Ver por ejemplo «Por qué leer al mejor escritor paraguayo en su centenario». http://www.milenio.com/cultura/augusto_ros_bastos-escritor-centenario-paraguay-lityeratura-milenio-noticias_0_971903058.html

racionalidad y delirio, su dosis de humor desopilante y de terror. Esas cualidades formarán parte también de la novela de Piglia de 1980, donde el delirio de Ossorio y de la vidente forman parte de un texto que enfoca la relación tensa entre delirio y verdad (la sección sobre Hitler, Wittgenstein y Kafka), donde el humor y la seriedad están presentes, tal vez no en la dosis en que están en *Yo el Supremo* o –para mencionar otra novela de la época– en *Glosa* de Saer, pero de forma importante de todos modos.

Ana Camblong, en una reminiscencia de la época que escribió a raíz de la muerte de Josefina Ludmer, escribe:

> Josefina Ludmer, la «China», fue una gran Maestra en mi etapa de formación en Buenos Aires. Allá por mediados de los setenta (tiempos turbulentos si los hubo), fui integrante de uno de sus grupos de investigación. Aquellos encuentros –cuasi clandestinos– luego denominados «universidad de las catacumbas», se realizaban en domicilios particulares. Íbamos a su departamento turnándonos en los horarios de llegada para no ingresar todos juntos y teniendo cuidado de que no hubiera algún «espía de los servicios» en las inmediaciones. No es mi intención relatar los temas y aprendizajes que se desarrollaron en esas fecundas conversaciones con lecturas de vanguardia y procurando modificar en algún aspecto la inercia de la teoría y la crítica literaria. Trabajábamos duro, leíamos mucho y exponíamos nuestras interpretaciones. La Maestra siempre nos sorprendía con sus correcciones, acotaciones, alternativas, sus propias operaciones y sus originales modos de encarar la lectura. Un episodio entre tantos: fuimos lectores privilegiados de «Yo, el Supremo» apenas se publicó la novela y Augusto Roa Bastos fue una noche a charlar con el grupo, ansioso por recibir devoluciones sobre su texto monumental. Una experiencia rara, única, escondida. Por otra parte, menciono mi vinculación con Josefina Ludmer porque en esa época era la pareja de Ricardo Piglia, dato biográfico de ambas figuras, que aquí tan solo pretende informar acerca de las circunstancias de mis primeros contactos con Piglia. Además, simultáneamente asistía a un curso dictado por él, sobre Borges y Arlt.

Cristino Bogado escribe, en una nota publicada el 14 de mayo de 2017, después de recordar la referencia en el diario de Piglia al papel que jugaron las anfetaminas en la composición de *Yo el Supremo*, que Roa logra establecer un «enfoque alternativo para comprender la espinosa y acuciante realidad de la diglosia; es apenas un intento temerario de usarlo como metáfora explicativa de una actitud bastante general hacia nuestras lenguas «vernáculas», hasta hoy –con sello ministerial y todo– estimadas como secundarias y como factores de retraso de nuestra incorporación al escenario mundial». En todas estas notas recientes, escritas a raíz de la publicación del segundo tomo del diario de Piglia o a raíz del centenario de Roa, la relación entre Piglia y Roa subyace a los comentarios. Son novelas dialógicas, y parte de su diálogo es entre ellas. Y no es para nada «unila-

teral», para usar el término resbaloso de Sarlo: *Respiración artificial* permite releer a *Yo el Supremo*, la complementa por la referencia explícita a los formalistas rusos, e implícita a los ensayos de lingüística estructural de Benveniste.

Piglia dice en una nota preliminar a *Nombre falso*, recordando una fecha de 1975: «Me pareció tan extravagante el asunto y tan heterogéneo el jurado (J. L. Borges, Augusto Roa Bastos y Marco Denevi) que me decidí a escribir un relato. El resultado fue «La loca y el relato del crimen», con el que gané el primer premio, de modo que viajé a París y pasé una temporada en el Hotel Méridien.» El que ganó ese Primer Certamen de Cuentos Policiales Siete Días fue Antonio Di Benedetto por «Los reyunos»; las menciones fueron para Eduardo Mignogna, Juan Flo, Eduardo Goligorsky y Piglia (Gregorio). Como escribe Christian Kupchik, en un artículo publicado en 2014: «Coming back to *the* artificial respiration, to the *false name*, and the imposed real, Piglia, and Roa Bastos before him, and Borges before them, and Joyce before all of them, and perhaps even Plutarch or–why not–Homer, wrote (or perhaps, in the case of Homer, created) fictions that know of no outsides, impossible to tell beyond themselves». Roa Bastos volverá a formar parte de un jurado que le da otro premio a Piglia: *Plata quemada* en 1997. La literatura de ambos, esa banda de Möbius como la define Kupchik, sigue fascinando, sigue invitando a una lectura cómplice, que revela las múltiples voces que van y vienen entre ellas.

Bibliografía

BALDERSTON, Daniel. «Introduction». *The Historical Novel in Latin America: A Symposium.* Comp. Daniel Balderston. Gaithersburg: Ediciones Hispamérica, 1986. 9-12.

BENAVIDES, Oriele y Eduardo COBOS. Entrevista con Ricardo Piglia. 2007. http://critica.cl/literatura/ricardo-piglia-"lo-autobiografico-es-una-forma-de-construir-la-voz-narrativa"

BENISZ, Carla Daniela. «Dos versiones de Judas. Acerca de dos novelas del exilio: *Respiración artificial* de Ricardo Piglia y *El Fiscal* de Augusto Roa Bastos». http://www.academia.edu/29356473/Dos_versiones_de_Judas._Acerca_de_dos_novelas_del_exilio_Respiración_artificial_de_Ricardo_Piglia_y_El_Fiscal_de_Augusto_Roa_Bastos

BOGADO, Cristino. «Escritura rotoscópica en *Yo el Supremo*». http://www.abc.com.py/edicion-impresa/suplementos/cultural/escritura-rotoscopica-en-yo-el-supremo-1593305.html

CAMBLONG, Ana. «Amigo Piglia». http://www.primeraedicion.com.ar/nota/238309/amigo-piglia-.html

CARRI, Albertina. *Los rubios: Cartografía de una película*. Buenos Aires: Ediciones Gráficas Especiales, 2007.

FREIRA, Silvana. «Cien años de la voz poética y comprometida del continente». https://www.pagina12.com.ar/42746-cien-anos-de-la-voz-poetica-y-comprometida-del-continente

GREGORIO, Luis Leonardo. «Di Benedetto premiado y con Borges de jurado: recuerdo en Los Andes». *Los Andes* (16 de octubre de 2016). https://findeblog5.wordpress.com/2016/10/21/di-benedetto-premiado-y-con-borges-de-jurado-recuerdo-en-los-andes/

KUJUNDZIC, Dragan. *The Returns of History: Russian Niezscheans After Modernity*. Albany: SUNY Press, 1997.

KUPCHICK, Christian. «Confessions of the Hydra: Variations on the Concept of Fiction in Latin America». *True Lies Worldwide: FIctionality in Global Contexts*. Ed. Anders Cullhed y Lena Rydheim. https://books.google.com/books?id=aDjoBQAAQBAJ&pg=PT285&lpg=PT285&dq=Piglia+Roa+Bastos&source=bl&ots=oMkHIUrmsc&sig=mzcFEe-dOQ3hBSCUBAQrx8o3Y-E&hl=en&sa=X&ved=0ahUKEwiWpNLAl7nWAhXK5lQKHYCTD0cQ6AEIgwEwDg#v=onepage&q=Piglia%20Roa%20Bastos&f=false

MILENIO DIGITAL. «Por qué leer al mejor escritor paraguayo en su centenario». 9 de junio de 2017. http://www.milenio.com/cultura/augusto_ros_bastos-escritor-centenario-paraguay-lityeratura-milenio-noticias_0_971903058.html

MUSIL, Robert. *Der Mann ohne Eigenschaften*. Hamburg: Rowohlt, 1952.

NÉSPOLO, Matías. «Roa Bastos, el supremo narrador americano». *El Mundo* [Barcelona], 11 de junio de 2017. http://www.elmundo.es/cultura/literatura/2017/06/11/593daa6846163fbf318b458c.html

PIGLIA, Ricardo. *Los diarios de Emilio Renzi*. Vol. 2: *Los años felices*. Buenos Aires: Anagrama, 2016.

— Nota preliminar a *Nombre falso*. https://books.google.com/books?id=_x3mAgAAQBAJ&pg=PT4&lpg=PT4&dq=piglia+roa+bastos&source=bl&ots=cvU81kgtA3&sig=wNj7OhKxAyFTZrJWYWAM2oX1Pj4&hl=en&sa=X&ved=0ahUKEwjriI3Um7nWAhWkzIMKHT-1Dj04PBDoAQhKMAU#v=onepage&q=piglia%20roa%20bastos&f=false

— *Respiración artificial*. Buenos Aires: Pomaire, 1980.

PIGLIA, Ricardo y Juan VILLORO. «Escribir es conversar». *Letras Libres* (30 de septiembre de 2007). http://www.letraslibres.com/mexico/escribir-es-conversar

RENFREW, Alastair. «The Resurrection of a Poetics». *Critical Theory in Russia and the West*. Comp. Alastair Renfrew y Galin Tihanov. Abingdon: Routledge, 2010. 1-25.

ROA BASTOS, Augusto. *Yo el Supremo*. 1974. Buenos Aires: Siglo XXI, séptima edición, 1977.
— *Yo el Supremo*. Comp. Milagros Ezquerro. Madrid: Cátedra, 1983.
SAER, Juan José. *Glosa/El entenado: Edición crítica*. Comp. Julio Premat. Poitiers: Colección Archivos/Córdoba: Editora Alción, 2010.
SARLO, Beatriz. «*Yo el Supremo*: el discurso del poder». *Los libros: Edición facsimilar.* Comp. Patricio Somoza y Elena Elvira Vinello. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2011. 4: 160-61.

Resumen

Este artículo traza los contactos entre Augusto Roa Bastos y Ricardo Piglia en los años de gestación de *Yo el Supremo* (1974) y *Respiración artificial* (1980). Incluye datos que vienen del diario de Piglia y de otras fuentes. Comenta lecturas compartidas, por ejemplo la de Robert Musil, y traza los puntos de contacto entre dos proyectos literarios bastante diferentes.

Palabras clave: Roa Bastos, Piglia, Musil, novela histórica, Skhlovsky, influencia.

Abstract

This articles traces the contacts between Augusto Roa Bastos and Ricardo Piglia in the years of composition of *I the Supreme* (1974) and *Artificial Respiration* (1980). It includes information that comes from Piglia's diaries and other sources. Besides discussing common sources of inspiration, such as Robert Musil, it traces the points of contact between two literary projects that are quite different.

Keywords: Roa Bastos, Piglia, Musil, historical novel, Skhlovsky, influence.

Los autores

Roberto André Aedo Sanhueza

Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica, Magíster en Estudios Latinoamericanos, profesor del Programa de Bachillerato y estudiante del programa de Doctorado en Estudios Latinoamericanos, todos por –y en– la Universidad de Chile.

Daniel Balderston

Es Andrew W. Mellon Professor of Modern Languages en la Universidad de Pittsburgh. Dirige el Borges Center y su revista *Variaciones Borges*. Se eligió como Académico Correspondiente de la Academia Argentina de Letras en 2017. Libros recientes: *Los caminos del afecto* (Caro y Cuervo, 2015), la edición de *La senda* de Jorge Guillermo Borges (con María Julia Rossi, Borges Center, 2015), y *Poemas y prosas breves* de Jorge Luis Borges (con María Celeste Martín, Borges Center, 2017). De próxima aparición: *How Borges Wrote,* University of Virginia Press, febrero de 2018, con ediciones posteriores en francés por Presses Universitaires de Vincennes y en español por la Biblioteca Nacional Mariano Moreno.

Pedro Ramón Caballero Cáceres

Licenciado en Historia por la Facultad de Filosofía de la UNA. Magíster en Historia Nacional Independiente por la Facultad de Filosofía de la UNA. Postgrado en Didáctica Superior Universitaria, por la Facultad de Filosofía, UNA. Máster en Historia del Mundo Hispánico: las Independencias en el Mundo Iberoamericano por la Universidad Jaime I, de Castellón La Plana, España. Doctor en Ciencias Políticas y Sociales por la Universidad Americana.

Milagros Ezquerro

Egresada de l'École Normale Supérieure de París, Doctora de Estado, ha sido Catedrática de Literatura hispanoamericana en varias universidades, empezando en Toulouse y terminando el recorrido en la Sorbona (Paris IV). Trabaja sobre narrativa y teatro contemporáneos, y teoría del texto. Ha creado y dirigido varios grupos de investigación con proyección internacional. Ha publicado más de diez libros y ciento sesenta artículos sobre numerosos autores y autoras hispanoamericanos. Últimos libros: *Lecturas rulfianas* (México, 2006), *Leerescribir* (París, 2008), *Contralectura de la obra de Augusto Roa Bastos* (Asunción, 2012), *L'écriture dans le miroir de l'autre* (Paris, 2015), *Juan Rulfo. Trente ans après* (Paris, 2016).

Victoria Famin

Profesora titular de la Universidad Lumière Lyon 2 y miembro del Equipo de Investigación Langues et Cultures Européennes de esta misma universidad, Victoria Famin es especialista de las literaturas hispánicas y francófonas del Caribe. Ha redactado una tesis de doctorado sobre «Epistemología de una proposición teórica sobre la literatura. Édouard Glissant confrontado a autores francófonos e hispánicos de América: Alejo Carpentier, Patrick Chamoiseau y Augusto Roa Bastos». Sus trabajos de investigación abordan cuestiones como la relación entre literatura e historia, la memoria y concepción de la literatura, entre otros temas.

Carla Fernandes

Catedrática en la universidad Bordeaux Montaigne. Autora de numerosos artículos sobre cultura y literatura latinoamericana (Miguel Ángel Asturias, Laura Esquivel, Carlos Fuentes, Yuri Herrera, Elena Poniatowka, Jorge Luis Borges y Alan Pauls) y entre ellos varios sobre Paraguay (la obra de Augusto Roa Bastos, Susy Delgado, Lourdes Espínola, Renée Ferrer, Susana Gertopan, Jacobo Rauskin). Publicó los libros siguientes: *Augusto Roa Bastos : écriture et oralité*, Paris, éd. L'Harmattan, 2001, 270 p. *Fronteras de la literatura paraguaya. La obra de Renée Ferrer*, Asunción, Editorial Arandurã, 2006, 285 p. *Ecritures du mal. La boîte de Pandore*, Paris, CNED/PUF, 2010, 186 p. *El hacedor de Jorge Luis Borges : des textes à l'œuvre*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2015, 201 p. *D'oublis et d'abandons. Notes sur l'Amérique latine*, Binges, Orbis Tertius, 2017, 264 p.

Manon Naro

Alumna de la Escuela Normal Superior de Lyon. Ingresó en la escuela en 2015. Realizó la maestría de investigación «Literatura y civilización del mundo hispánico». Llevó a cabo una primera tesina de investigación titulada «Paisaje y cosmovisión en la poesía de Augusto Roa Bastos» en el marco del primer año de la maestría. Prosiguió el proyecto de investigación con una segunda tesina, «Paisaje y patriotismo en el poemario *Días Roturados* de Elvio Romero». Se centra en la relación entre identidad y tierra en la construcción de un paisaje poético. Para llevar a cabo sus investigaciones, pasó un cuatrimestre en la Universidad Nacional de San Martín en Buenos Aires y viajó varias veces a Paraguay.

Michèle Ramond

Catedrática emérita de la Universidad Paris 8. Ha escrito numerosos artículos y libros sobre la narrativa y la poesía españolas y sobre Federico García Lorca. Sus investigaciones se centraron luego sobre la literatura y las creaciones de las mujeres tanto en Francia como en España y América latina; con esta perspectiva académica ha creado la Asociación «Gradiva» que reúne escritores e investigadores solicitados o ilustrados por el tema y dirige en la editorial L'Harmattan (París) la colección «Créations au féminin». Es también autora de ficciones.

Entre otros libros ha publicado: *Lise et lui* (Paris, 2008); *Masculinféminin ou le rêve littéraire de García Lorca* (Paris, 2010); *Quant au féminin* (Paris, 2011); *La Mer Rouge ou l'épreuve du Deux* (Paris, 2014); *Regardez les cris. Conditions de la peinture en temps de guerre* (Paris, 2017).

Sabrina Ramos

(Buenos Aires) cursó estudios de doctorado en la Universidad de Burdeos. Sus trabajos de investigación se centran en las cuestiones relacionadas con el patrimonio (historia y memoria) de las misiones jesuítico-guaraníes en Argentina, Brasil y Paraguay. Es, además, docente de español en el el nivel medio y superior en Lyon.

Sonja Maria Steckbauer

Es docente universitaria de Literaturas y Culturas Románicas en la Universidad de Passau y en la Universidad Católica de Eichstätt-Ingolstadt, Alemania. Se

doctoró en la Universidad de Salzburgo con el estudio *Perú: ¿educación bilingüe en un país plurilingüe?* (1991, publ. 2000); hizo el posdoctorado con un estudio sobre la literatura actual en el Paraguay (2002). Es Profesora Honoraria de la Universidad Ricardo Palma de Lima, Perú. Experiencia universitaria en varias universidades en Alemania y Austria, así como en la Universidad de Guadalajara, México, y en la de Coimbra, Portugal.

Publicaciones: Numerosos artículos publicados sobre literatura y cultura paraguayas, entre otros en: *Jornadas culturales del Paraguay* (2008), Cuaderno de un simposio organizado en el Instituo Cervantes de Munich en 2008; *Insel ohne Meer. Literatur Paraguays von 1980-2000* (Tesis de postdoctorado); otras publicaciones recientes: *Literatura – Historia – Política. Articulando las relaciones entre Europa y América Latina* (2004, ed. con Günther Maihold); *O Brasil na América Latina: Interações, percepções, interdependências* (2007, ed. con Sérgio Costa, Hartmut Sangmeister).

Paco Tovar

Catedrático Emérito de Literatura Hispanoamericana de la Universitat de Lleida (España), ha enseñado en diversas universidades europeas y americanas. Es autor de *Las historias del dictador. Yo el Supremo de Augusto Roa Bastos* (1987), *Augusto Roa Bastos* (1993), *Contrapuntos. Veinte fugas hispanoamericanas en clave literaria* (2002). Como editor, ha publicado *Narrativa y poesía hispanoamericana, 1964-1994* (1996), *La aurora y el poniente. Borges, 1899-1999* (2000), *L'Exili literari republicà* (2006), *A través de la vanguardia hispanoamericana* (2011). Ha publicado numerosos trabajos en revistas especializadas europeas y americanas. Es miembro fundador de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, de la que ha sido también secretario y presidente (1992-1994; 2010-2014). Desde 2010, miembro honorario de la Fundación Augusto Roa Bastos, en Asunción.

Marco Urdapilleta Muñoz

Profesor de tiempo completo de la Facultad de Humanidades de la UAEMéx, en la licenciatura en Letras Latinoamericanas y en el posgrado en Humanidades. Doctor en Estudios Latinoamericanos por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Imparte cursos de Argumentación, Texto lírico, Literatura colonial y Retórica. Cuenta con 5 libros y 52 artículos y capítulos de libro.

Un siglo de Augusto Roa Bastos (1917-2017)

Carla Fernandes (Editora)

En el Instituto Cervantes de Bordeaux el 5 y 6 de octubre de 2017, se reunieron investigadores de seis países (Alemania, España, Francia, México, Paraguay, USA) para evocar vertientes poco estudiadas de la obra de Roa o proponer nuevos ejes de lectura fundados en la crítica cultural, intertextual, comparativa, genética, creativa. Las ponencias del coloquio y este volumen se organizan siguiendo la cronología de la obra de Augusto Roa Bastos para tratar de mostrar su permanencia, su evolución, sus vínculos y su columna vertebral (la novela *Yo el Supremo,* Buenos Aires, 1974). Asociadas en el imaginario colectivo, la vida y la obra confluyen y hacen de Augusto Roa Bastos un símbolo político civil de la democracia paraguaya. Y, a un siglo de su nacimiento, no es éste su menor mérito.

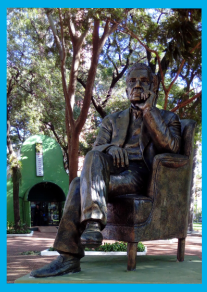
Instituto Cervantes

ameriber
Amérique latine, Pays ibériques
EA3656

Université
BORDEAUX
MONTAIGNE

institut
universitaire
de France

GRIAL
Groupe Interdisciplinaire
d'Analyse Littérale



Estatua Augusto Roa Bastos,
obra del artista dominicano Juan Gilberto Núñez

9 788416 078991

Universidad
de Alcalá