

Augusto Roa Bastos em Arquivos de Fronteira

Organização: **Alai Garcia Diniz**





AUGUSTO ROA BASTOS
em ARQUIVOS DE FRONTEIRA

Organização: Alai Garcia Diniz

Março de 2012



Sumário

- Por una ética de la ficción literaria: Roa Bastos	7
Introducción	15
Apresentação	21
1. <i>La escritura fronteriza de Augusto Roa Bastos</i>	25
MILAGROS EZQUERRO	
2. <i>La frontera interior genérica de la escritura</i> <i>Madama Sui de Augusto Roa Bastos</i>	49
MICHELE RAMOND	

3. <i>El regreso de Burton en Roa o el otro viaje de la escritura</i>	81
ANA INES LARRE BORGES	
4. <i>Fronteiras Culturales</i>	141
CARMEN LUNA SELLES	
5. <i>Acerca del Silenciaro</i>	167
DIANA ARAUJO PEREIRA	
6. <i>Ayvu Rapita y la prosa muda</i>	187
ALAI GARCIA DINIZ	
7. <i>Contravida y su recreación (documental) en el cine: El portón de los sueños</i>	201
BRUNO LOPEZ PETZOLD	
8. <i>Las entrelíneas de un informe</i>	225
RAQUEL CARDOSO DE FARIA E CUSTÓDIO	

Por una ética de la ficción literaria:
Roa Bastos.

Graciela Ravetti
UFMG/CNPq/Fapemig

Augusto Roa Bastos es uno de los más exquisitos performers literarios y formuladores de las tensiones humanas y políticas que afligen a América Latina cuya obra está todavía rodeada por velos de opacidad e enigmática enunciación, hasta el momento nunca satisfecha. Este libro, organizado por la investigadora Alai Garcia Diniz, representa una emergencia y condensación de un estado de cosas a respecto de los estudios roabastianos, con los aportes de investigadores europeos e brasileños, a ser publicado en 2012, a las vísperas de la realización de un importante congreso sobre el tema. Las contribuciones responden, de formas heterogéneas, al tema que los convoca, AUGUSTO ROA BASTOS en ARCHIVOS DE FRONTERA, analizando y comentando la obra de

Roa Bastos, a lo largo de sus desplazamientos espaciales y temporales, buscando contemplar el proteico sujeto metafórico construido por el escritor paraguayo, que opera una especie de continuidad histórica que es al mismo tiempo una cadena autoexplicativa y una continua implosión de esos y de otros posibles entrelazamientos a otra cosa que no sea un permanente confronto pasional a las diversas formas de poder a las que se ve de continuo sometido ese yo pluralizado e ese pueblo personalizado que protagoniza sus obras. Sujeto que opera, como dice Ramond, “los secretos de la alquimia literaria. ¿Lapsus? ¿Errata? ¿Guiño candoroso? ¿Disfraz mal disimulado o, al contrario, consentido y - discretamente - ostentado?”, poética de las variaciones sobre un texto ausente en el decir hegemónico, como afirma Diana Pereira, y cuya problemática no se limita al motivo histórico elegido, sino que aborda con agudeza el problema de su representación, como dice Ana Inés Larre Borges.

Apátrida o exiliado, creador de identidades fluidas y en constante mutación y desdoblamiento, Roa Bastos es aquel que carga consigo identidades fuertes que se fortalecen en la guerra o que en ella son destruidas; quien concita, en su figuración literaria, una presentificación performática, un tipo de palabra encantada, como afirma Alai Garcia Diniz. Es quien es capaz de formular, reformular y desplazar las más diversas fronteras: las espaciales y temporales en las que reconocemos una cierta productividad paraguaya y, al mismo tiempo, una profunda indefinición referencial

que puede apuntar a una universalidad de lo local, por ejemplo, acentuada esa constatación con el rigor con que nuestro autor persigue el embate lingüístico y cultural, el sexual y genérico y, todo eso, desde la vibración producida por el mito como poiesis y como experiencia de vida, como historia vivida y aprendida, escuchada en el pueblo y traída desde la biblioteca, el claustro, la militancia y todos los foros a los que fue llamado a participar. Este libro prácticamente termina con la afirmación de Raquel Cardoso de Faria e Custódio sobre el universo “todavía velado” que sería Borrador de un informe, e que, en cierta forma, podría funcionar como un corolario de cualquier estudio contemporáneo serio sobre la obra de Roa, cuya lectura siempre acontece como un evento, trayendo algo de excepcional y no esperado, como si su potencia e facultad de crear inestabilidad a las certezas siguiera creciendo y excediendo cualquier aproximación domesticadora.

Entre la interdicción lingüística que autoriza o no los usos culturales y el hablar en una lengua propia, Roa convoca en su obra, como dice Milagros Ezquerro, la frontera “que separa el mundo de la transmisión oral y el mundo de la escritura”. Leer la narrativa de Roa es entrar en un territorio en el cual se chocan el guaraní desautorizado y el español promovido por una auctoritas apoyada en embates violentos y nebulosas justificativas de legitimización. Carmen Luna Sellès destaca otro frente de batalla cuando Roa “defiende la necesidad de “colonizar” el castellano a partir de las estructuras lingüísticas y mentales

del guaraní y de su cosmovisión”, un proyecto que también fue de Arguedas con las lenguas indígenas del Perú. En *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Arguedas escribe que la palabra tiene que desmenuzar el mundo, ofrecerle al mundo formas de inteligibilidad de la naturaleza y de la cultura y, de alguna forma, traducir el tiempo, como dirá Ricoeur en *Tiempo y relato*, convertirlo en humano, narrarlo para que se torne una condición de la existencia temporal. Sin embargo, la extraordinaria fuerza de la escritura de Roa Bastos condensa esas premisas e imágenes de frontera en un proceso épico de síntesis o de concentración de una ética de la experiencia moderna que alcanza su blanco: el lector y su mala conciencia, el espectador y sus ilusiones, que se deparan con el sufrimiento al rojo vivo, la muerte en su mayor intensidad, el riesgo asumido hasta las últimas consecuencias. ¿O qué es contravida sino vida?

Está instaurado el espacio que Ezquerro llama zona de contacto, puente, mestizaje cultural - que recuerda el concepto de Mary Louise Pratt en *Ojos imperiales* - donde la lucha recrudece por el poder político y militar pero también tiene su punto de ignición en la que libran los trabajadores en la era del avance tecnológico del siglo XX con su secuela de explotación y miseria desencantada. Tanto los reconocidos por el sistema, los establecidos, como aquellos cazadores nómades “que viven casi desnudos en sus cachiveos, comen el botín de su caza o pesca y se entregan a sus ritos ancestrales”, que viven en los libros de Roa.

No hay frontera por la que no pase el ojo y la mano del escritor Roa Bastos: la vida y la muerte, “el momento en que nace la historia, en que lo soñado se confunde con lo vivido, lo masculino con lo femenino exacerbados hasta tal punto en sus marcas de género que llegan a la ambigüedad de un espiral de transformaciones, el lugar impreciso del mestizaje, el infinito de la materia en que pierden su interés las diferencias que tanto nos obsesionan”, como dice Ramond en su ensayo; la escritura y sus devenires en otros artes y lenguajes. Vale observar a ampliación de esta narrativa robastiana en cine, como destaca Bruno López Petzoldt, en referencia a la película de Gamarra, *El portón de los sueños*, que camina hacia un “modo documental para recrear mundos ficcionales”, provocando un juego de sentidos diferentes, con puntos de partida distintos que no hacen más que escenificar nuevamente la cesura entre regímenes y estatutos, entre lenguajes y mensajes. ¿Será el “gesto intermedial” de Roa Bastos, al que se refiere Alai Garcia Diniz, lo que le da vida a su labor literaria? ¿O lo será la estética sacrificial que funciona como un eslabón que se manifiesta como el hilo de continuidad de esa obra tan proteica? La incorporación física, corporal, de la acción performática del escritor con la región de la que proviene y a la que vuelve para hacerse carne, en una especie de mística material, que tiñe su estilo de sentimientos y pasiones que solo podrían surgir del contacto profundo, impredecible, con la humanidad sufriente: por eso son evidentes y casi palpables el hedor, los efluvios del cuerpo

podrido, la enfermedad que corrompe la carne, las heridas que llenan el texto de sangre, y todo en una parábola de vida y escritura que entra en un paroxismo al final de la vida y que lo lleva a acelerar su ritmo de escritura, a la manera de testamento último y urgente. Trayendo a Grotowski, Diniz expone esa estética sacrificial de que hablamos aquí convocando las nomenclaturas célebres del director - actor santo, profanación, sacrilegio, sacrificio, santidad. Todos términos que recolocan esa estética del desnudamiento “como un sacrificio humano del “yo’ en el ritual del desnudamiento público que el arte somete al artista”, como dice Diniz.

No es por abstracción, en fin, que Roa Bastos destila su conciencia anticolonial e su aversión a la hipocresía política. Es por un tipo de escritura performática que se antena con la voz sumergida de las poblaciones indígenas del Paraguay y de América Latina, por extensión, lo que hace a ese autor escritor entrar en sintonía con sentimientos y lenguas atávicas, esas que laten como antes de la corrupción provocada por la violencia colonial y el aprovechamiento moderno, que hablan el renacer futuro. Desde ese ángulo, *Contravida* “tiene la función de compartir la semilla de las palabras- almas que siguen hablándonos por una voz que escribe al renacer siempre”, dice el texto de Diniz, dice el texto de Roa.

La larga agonía post colonial, después del apocalipsis y del sacrificio, en busca de un mundo nuevo, es lo que alimenta esos archivos vivos del Paraguay al cual volver,

como en la película de Gamarra, volver sin cesar a la infancia, al origen elegido – porque el origen como el fin se eligen, se llega a ellos por una cadena de elecciones – a esa naturaleza que está marcada por la historia – la del pueblo y la del escritor. No hay descripción que valga sin esa inmersión en la natuhistoria de la selva y de la esclavitud, del comportamiento y de los gestos de una cultura que sobrevive y los cielos y las tierras que quieren permanecer.

Esos son algunos de los ejes que articulan los textos que componen este libro que invita a su lector a leer la obra de este autor latinoamericano imprescindible, que ya es archivo, aunque archivo performático, y que ya es historia, pero historia viva que clama por alcanzar nuevos umbrales, inciertos y llamativos, habiendo sido ya colocadas en la pira ardiente las divisiones y las mentiras. La única certidumbre que resta, el legado de Roa Bastos, es que todos los tiempos sobreviven en el presente denso y durativo para quien quiere oír, en una escritura como la suya que todo lo contiene, como un calderón de memorias que es de todos pero que nadie puede ni podrá jamás reclamar autoría, porque es del pueblo de América Latina, el que fue y el que vendrá a ser.



Prólogo

Esa obra tiene por objeto dar a conocer algunos ensayos de los conferencistas invitados al **VI Congreso Internacional Roa Bastos: Archivos de Fronteras** que se realizó en Foz do Iguaçu, en la UNILA – Universidade Federal de Integração Latino-Americana entre los días 28,29,30 de septiembre. La elección del idioma castellano advino de la constatación de que 85% de los textos estaban en esa lengua.

Además de los ensayos de conferencistas, también se eligieron aquellos textos de jóvenes investigadores que, por el interés actual, representan archivos de frontera en esa obra marcada por los distintos lenguajes y transcreaciones y que formaron parte de mesas redondas do VI Congresso Internacional Roa Bastos: Archivos de

Fronteira de 2011. El evento Roa Bastos que se volvió un encuentro de especialistas en esa obra poco difundida en Brasil, fue ocurriendo, año a año, desde 2006. Con docentes e investigadores de los más distintos países de Sudamérica.

En 2011, por su carácter itinerante, se realizó en Foz do Iguaçu, en las dependencias aun provisionales de la UNILA - Universidad Federal de Integración Latinoamericana, recién creada en 2010. Debido a ese factor, la interdisciplinaridad fue el tema elegido que además destacaba la frontera en sus archivos. Con base en las reflexiones de Boris Groys de la obra **Bajo Sospecha (2008)** sobre los archivos que, desde la modernidad hasta la universalidad mediática de la contemporaneidad, hicieron de los objetos del arte un modelo de sospecha y busca cuestionar cuál es la potencia de los archivos que crea hoy su permanencia (Groys, 2008).

La propuesta del evento fue, abarcar ponencias de distintas áreas como la antropología, la historia, la educación, la economía y la filosofía. El hecho de haber congregado más de duzentos e cincuenta inscritos con más de ochenta ponencias incluirá, además de ese libro impreso, otra publicación digitalizada con los anales en la página web del NELOOL - Núcleo de Estudos de Literatura, Oralidade e Outras Linguagens de la Universidade Federal de Santa Catarina a colgarse hasta julio de 2012 en la dirección www.nelool.ufsc.br.

La selección de esa obra deja impresas las voces de algunas especialistas internacionales que además de su representatividad como pionera en Francia de la recopilación de la obra de Roa Bastos, fue amiga de Augusto Roa Bastos como Milagros Ezquerro que aquí nos trajo las reflexiones pertinentes, que nos aportó las informaciones de su trayectoria menos conocida en Latinoamérica que fue el segundo exilio de Roa Bastos en el período francés de Toulouse. Con Michele Ramond, escritora y crítica francesa, también amiga de Roa Bastos en Francia, se reconoce lo refinado de su lectura dónde las cuestiones de género atraviesan dos obras: *Contravida e Madame Sui* para adquirir la energía de una tesitura que cose una textualidad creativa de lo femenino .

Carmen Luna Sélles de la Universidad de Vigo expande el termino de las fronteras para allá de la utopía.

Una nueva contribución comparada adviene de una investigadora uruguaya - Ana Inés Larre Borges - con la erudición que afirma un cruce entre la carta de Richard Burton sobre la Guerra del Paraguay y la intertextualidad usada por Roa Bastos en la novela *El fiscal* enseñando a todos como las perspectivas de estudios comparados pueden abrirse al infinito en la lectura original. A esas personas invitadas agradezco particularmente por compartir conmigo sus reflexões y que en mi estudio sobre *Contravida* me atrevo a proponer que esa obra opera y recrea al fin del siglo XX, un archivo interfronterizo en que la búsqueda de la palabra en la ficción fundamenta la vida, combina las

labores de una autobiografía y tensiones de una fabulación que puede viajar hacia *Ayvu Rapita*, el libro sagrado de los guaraní de Guairá, recopilado por Leon Cadogan en 1959 en una lectura desbordada por los imágenes.

Además de eso, en ese volumen no podían faltar algunos aportes inéditos de jóvenes investigadores que pasan a constituir la continuidad futura de los estudios sobre Roa Bastos y las literaturas de la comarca platina. Destaco el aporte de Diana Araujo Pereira de UNILA (Universidad Federal de Integración Latinoamericana), coordinadora del Curso de Letras que, además de organizar conmigo el VI Congreso Internacional Roa Bastos de 2011, nos trajo su estudio de *Silenciario* en que desarrolla un vigor crítico al tratar de la lírica roabastiana en una especulación sensible sobre el tiempo, tema que sirve de marco en los estudios de la obra por su eficacia argumentativa y refinamiento intelectual. Con eso se refuerza la idea de que, de verdad, la crítica no debe hacer de la opinión del autor el marco para decidir por donde llevar su mirada, una vez Roa Bastos, en general, veía con menoscabo su obra lírica. Bruno Petzold, otro docente de UNILA trae una contribución intermedial al tratar la frontera entre lenguajes con el estudio sobre el documental *El portón de los sueños* y la obra *Contravida*. Raquel Cardoso de Custódio, gran colaboradora del VI Congreso por la organización y largo viaje de la comitiva que hizo posible las ponencias de docentes, estudiantes de grado y pós-graduação de la Universidade Federal de Santa Catarina y estudiante de Doctorado de la Universidade

Federal de Santa Catarina que en el campo de la lectura de las obras de Roa Bastos revisa en ese ensayo sobre “El borrador de un informe” la construcción en que la complicidad con el lector se forja en una enunciación bajo sospecha. Sin medir esfuerzos interdisciplinares en el bosquejo del aporte psicanalítico lee de modo convincente uno de los relatos más herméticos de Roa Bastos.

Esa publicación toma el formato impreso, gracias a los auspicios del Programa de PosGrado en Traducción (PGET/UFSC), bajo la coordinación de Andreia Guerini y del Departamento de Lengua y Literatura Extranjeras, bajo la jefatura de Silvana de Gaspari, personas a quien debo el aporte financiero de ese sueño. Vuelto realidad, eternamente agradecida destaco también a Paco Tovar que seguirá siempre presente en nuestras investigaciones por su largo aporte a los estudios sobre Roa Bastos con sus obras, su organización de ensayos de y sobre Roa Bastos en dos números de *Anthropos* y con sus viajes a los eventos a Brasil y Asunción sobre Roa Bastos y con la generosidad con que muchas veces nos cedía los inéditos que de Roa Bastos encontraba. En ese libro, Paco Tovar no figura directamente tan solo por impedimentos de salud que deseamos sean muy pasajeras. Es un honor tener la oportunidad de concluir esa etapa con la publicación con un grupo reconocido de especialistas internacionales y los jóvenes que por aquí pasan haciendo su ruta intelectual.

Como parte de mi trayectoria particular de estudios sobre la obra de Augusto Roa Bastos que cumplen ahora

seis años presento esa obra que, gracias, antes que nada al CNPq con las becas de Productividad, hizo posible el estudio sistemático de una obra multifacética como la de Augusto Roa Bastos que, a lo largo de esos años, entre distintos espacios, plasma la sobrevivencia de una literatura posnacionalista e diaspórica y hace posible el enigma y el sueño, la tragedia en diálogo patético con la parodia y el ridículo. Todo ese conjunto de letras que sonaban en canciones, cuentos que pasaron a la pantalla me fueron enseñando a abrir el campo literario a otros flancos, planos, lenguajes y saberes – archivos que siempre sospeché como fronterizos.

Alai Garcia Diniz,

Marzo de 2012

Apresentação da obra

A obra em questão apresenta ensaios em castelhano que, em geral fizeram parte das conferências ou de mesas redondas do VI Congresso Internacional Roa Bastos: Arquivos de Fronteira de 2011. O evento Roa Bastos que se tornou um encontro de especialistas e vinha ocorrendo, anualmente, desde 2006, contou com docentes e pesquisadores de diferentes países da América do Sul.

Em 2011, em seu caráter itinerante, foi realizado em Foz do Iguaçu, nas dependências ainda provisórias da UNILA - Universidade Federal de Integração Latino-Americana, recém criada em 2010. Devido a isso, o tema interdisciplinar escolhido tinha como destaque a fronteira e seus arquivos, o que, de fato, abrangeram comunicações de diferentes áreas como a antropologia, a história, a

educação, a economia e a filosofia, cujos anais já podem ser acessados na página web NELOOL.

Deixando aqui impressas as vozes de especialistas internacionais como a de Milagros Ezquerro com a análise esmiuçada da trajetória do segundo exílio de Roa Bastos no período francês de Toulouse. Com Michele Ramond, escritora e crítica francesa, o estudo de *Contravida* e *Madame Sui* adquirem a energia da tessitura que alinhava uma textualidade criativa de gênero. Carmen Luna Sélles da Espanha expande o termo das fronteiras para além da utopia. A nova contribuição comparada de uma viva pesquisadora uruguaia com sua leitura erudita - Ana Inés Larre Borges demonstra como as perspectivas de estudo se abrem ao infinito no cruzamento textual. A essas pessoas convidadas agradeço particularmente por tentarem aqui compartilhar comigo suas reflexões e por permitirem que o volume apresente algumas novas participações no campo da leitura das obras de Roa Bastos no Brasil com Diana Araujo Pereira, docente da UNILA, que estuda *Silenciarío* com uma capacidade especulativa e eficácia argumentativa extraordinária e reforça a ideia de que não pode ser somente o autor a definir o gênero para o qual se sente mais talhado. Diana mostra como a lírica consiste também em um gênero de densidade a ser pesquisado em Roa Bastos. Ainda temos a estudante de Doutorado Raquel Cardoso que recorre a preceitos psicanalíticos para abordar o conto “ El borrador de un informe”, sem medir esforços para ler de forma convincente um dos relatos mais

esessos e herméticos de Roa Bastos.

Essa publicação toma o formato impresso, graças aos auspícios do Programa de Pós-Graduação em Tradução, sob a coordenação de Andreia Guerini e do Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras, sob a chefia de Silvana de Gaspari, pessoas a quem fico eternamente agradecida por me permitirem essa oportunidade de concluir uma etapa de pesquisa da obra de Roa Bastos,

No entanto, como parte de minha trajetória particular de estudos sobre a obra de Augusto Roa Bastos que cumprem agora seis anos apresentei essa publicação que, graças primeiramente ao CNPq com as bolsas de Produtividade recebidas por esse órgão tornou possível o aprofundamento em uma obra multifacética como a de Augusto Roa Bastos que, ao longo desses anos, foram-me ensinando a abrir o campo literário para outros flancos, planos e saberes sempre fronteiriços.

Entre diferentes espaços, a sobrevivência de uma literatura pós-nacionalista e diaspórica tornava possível o enigma e o sonho, a tragédia em diálogo patético com a paródia e o ridículo.

Alai Garcia Diniz



*La escritura fronteriza de
Augusto Roa Bastos*

**Milagros Ezquerro
Université Paris-Sorbonne**

La Triple Frontera es, desde luego, el lugar idóneo para profundizar en el concepto de “frontera” y quizás para proponer alguna noción complementaria que nos permita entender la fecundidad de todo lo que se califica de fronterizo. La frontera es una línea imaginaria que separa dos países contiguos. A veces esta línea imaginaria puede corresponder a un elemento de separación natural, como un río o una sierra, pero es, de todos modos, una línea virtual y arbitraria que es el resultado de una historia más o menos larga, más o menos violenta. Ya sabemos que la creación de una frontera, su modificación o su preservación han sido, siempre y en todos los espacios geográficos, motivos de guerras, de masacres, de sacrificios. El conjunto de las fronteras de un país separa un espacio

interior, propio, de signo positivo y sagrado, de un espacio exterior, ajeno, de signo negativo y peligroso. Las fronteras están, frecuentemente, guardadas militarmente contra el peligro exterior, contra los extranjeros, sospechosos de desear violar la frontera e invadir el territorio propio. Una frontera ideal es una separación fuerte y hermética: conocemos la práctica, muy antigua, de la edificación de empalizadas, murallas, muros y barreras electrónicas que, desde la Muralla de China hasta nuestros actuales dispositivos de protección contra los inmigrantes, dan cuenta de la inutilidad del esfuerzo por preservarse de lo foráneo.

Efectivamente, la frontera es, a la vez y antagónicamente, un lugar de paso, de intercambios, de comercio, de contrabando, más o menos activos según las relaciones vigentes entre los dos países vecinos. Una comparación que me parece sugestiva y modélica es la de la membrana amniótica que separa el feto de su medio ambiente, protección que también permite intensos intercambios entre el feto y su biotopo. O sea que la frontera no puede considerarse como una simple línea de separación, sino que hay que tener en cuenta las zonas que, de ambos lados de la línea, son los espacios donde se producen los intercambios de toda índole y que llamo "zona de contactos". Naturalmente, no todas las zonas de contacto tienen las mismas características, éstas dependen de una multitud de factores, pero la intensidad de los intercambios y las diferencias más o menos

importantes entre ambos lados de la línea de separación les confieren potencialidades específicas. Hace unos meses he estudiado las zonas de contacto de Ciudad Juárez y El Paso en la frontera entre México y Estados Unidos, caso eminentemente trágico donde se combinan varias series de factores que crean tensiones de alta intensidad en una sociedad donde la violencia no tiene freno.

¿Cómo podemos caracterizar las nociones de “frontera” y de “zona de contactos” con relación a la obra de Augusto Roa Bastos? Evidentemente, las relaciones de Paraguay con los países vecinos, a menudo belicosas, han configurado la historia paraguaya desde su independencia hasta una época muy reciente, y esta historia tiene en la obra un peso considerable, desde el primer libro de cuentos *El trueno entre las hojas*, hasta su última novela *Madama Sui*, que aborda uno de los aspectos más tétricos y menos divulgados de la dictadura de Stroessner. Como todos sabemos, Augusto, que tenía quince años cuando se inició la Guerra del Chaco, quiso participar en ella y se fugó del colegio con otro compañero. Finalmente conoció los horrores de la guerra desde el Servicio de Sanidad. El Chaco, zona de contactos entre Paraguay y Bolivia, se convirtió durante los tres años de guerra en un infierno de masacres y de sed que años más tarde Roa Bastos describiría en *Hijo de hombre*. Todavía más sangrienta fue la Guerra Grande o Guerra de la Triple Alianza que, entre 1865 y 1870 dejó un país exhausto. El problema de la frontera, en este caso, era complejo ya que no se trataba de una contienda entre dos

países contiguos, sino que, atacada por Argentina, Brasil y Uruguay, la “isla rodeada de tierra” (como solía llamar Roa Bastos a su patria) se encontró atenazada entre los gigantes del sur y del norte. Entonces el territorio nacional, en su casi totalidad, se transformó en una zona de contactos bélicos, verdadera ratonera para el ejército y la población entera. Los ecos orales de esta tremenda guerra le llegaron al niño Augusto a través de los relatos de los ancianos del pueblo de Iturbe, que habían conocido algunos episodios y escuchado a su vez otros testigos narrar los horrores de la interminable masacre que representara a su modo el mítico pintor Cándido López.

El personaje de Macario, en *Hijo de hombre*, representa esta transmisión oral de la historia de Paraguay tal como la vivieron los de abajo, y no como la cuenta la historiografía oficial. Ésta es, obviamente, otra de las fronteras de la geografía robastiana: la que separa el mundo de la transmisión oral y el mundo de la escritura, que no es sino uno de los avatares de la doble cultura que caracteriza a Paraguay y dentro de la cual nació, creció y se formó el escritor, así como la mayoría de sus coetáneos. Esta doble cultura, cifrada en las dos lenguas que los niños paraguayos aprenden simultáneamente, es un ejemplo inmejorable de lo que es una zona de contactos. Repetidas veces Roa Bastos habló de la función que desempeñó su madre como puente entre las dos culturas, la cultura española donde predomina la escritura y a través de la cual tuvo acceso a la universalidad, y la cultura guaraní

donde predomina la oralidad y que le aportó, además de su carácter afectivo, la riqueza de su mitología, de sus leyendas y de su modo de ser. La madre era la única capaz de “suturar los dos hemisferios lingüísticos”, o sea de dar coherencia y fecundidad a esta extraordinaria zona de contactos que, en algunos aspectos aparece conflictiva, ya que ambas culturas no tienen un estatuto ni una expansión comparables. Sin embargo, la resistencia secular del guaraní, aún en su forma mestiza, el yopará, como lengua general de los paraguayos, es la prueba de la fecundidad de la zona de contactos configurada por la doble cultura hispano-guaraní. El primer relato escrito por el escritor adolescente en su primera versión hacia 1930, y reescrito casi medio siglo más tarde en 1978 en la única versión que hoy conocemos, *Lucha hasta el alba*, presenta ya todos los rasgos de una escritura que se elabora en esta zona, conflictiva y fecunda, de mestizaje cultural que constituye la marca de fábrica de la obra roabastiana.

Las guerras contra los países vecinos no fueron las únicas ocasiones de instaurar una frontera de odio compartido, de masacres, de violencias sufridas e infligidas sin medida. También hay que hablar del ciclo infernal de la opresión / rebelión / represión, que caracteriza largos periodos de la historia paraguaya, y que divide la sociedad en dos campos enemigos: por un lado los oprimidos -el hombre crucificado por el hombre-, y por otro los “poguasús”, los que detienen el poder económico, político y social y están dispuestos a

masacrar a todos los que pretendan arrebatárles un ápice de sus privilegios. Los estragos de este enfrentamiento interno a la sociedad paraguaya, que la divide en dos grupos desiguales y antagónicos, se leen en el libro de cuentos inaugural que escribió Roa Bastos en los primeros años del exilio argentino, entre 1947 y 1953, fecha de la publicación de *El trueno entre las hojas*. En este hermoso libro se dejan vislumbrar asimismo otras zonas de contacto entre universos heterogéneos: por ejemplo, en el cuento “Carpincheros” aparecen unos seres extraños, fantásticos, que poco tienen que ver con los hombres corrientes:

Parecían seres de cobre o de barro cocido, parecían figuras de humo que pasaban ingravidas a flor de agua. Las chatas y negras embarcaciones hechas con la mitad de un tronco excavado apenas se veían. Era una flotilla entera de cachiveos. Se deslizaron silenciosamente por entre el crepitar de las llamas, arrugando la chispeante membrana del río.¹

Estos cazadores de carpinchos sin indios nómadas que viven y mueren en sus cachiveos, desplazándose a lo largo de los ríos. Todo los separa de los pueblerinos de Tebikuary, y más aun de la familia de alemanes que vive en la casita blanca que domina el río por donde navegan los carpincheros entre las fogatas flotantes de la noche

1 A. Roa Bastos, *El trueno entre las hojas*, Barcelona, Editorial Bruguera, 1977, p. 25. Primera edición: Buenos Aires, Losada, 1953.

de San Juan. Éstos representan para los trabajadores del pueblo la libertad salvaje de la que ellos no gozan, esclavizados en las fábricas, los obrajes o los cañaverales. Así que cohabitan, en el espacio definido por el río y sus orillas, dos civilizaciones que parecen proceder de tiempos muy distintos: por una parte la civilización de las primeras décadas del siglo XX, con el progreso técnico que significa también la explotación de los trabajadores por parte de los dueños capitalistas, y por otra la civilización tradicional de los nómadas cazadores que viven casi desnudos en sus cachiveos, comen el botín de su caza o pesca y se entregan a sus ritos ancestrales. ¿Qué contactos, qué intercambios puede haber entre estos dos avatares de la historia de la humanidad? El relato propone una extraordinaria metáfora de las nupcias míticas de los dos hemisferios culturales, y una vez más se trata de una figura femenina. Margaret, la niña rubia de la pareja alemana, está fascinada por los carpincheros y todo lo que representan, por eso cuando éstos traen a la casita blanca el cuerpo herido a muerte del indio que ha luchado con el tigre del agua, ella le da la mano al carpinchero más anciano y se va con ellos hacia los cachiveos que retoman su navegación río abajo. La niña ha elegido la vida de los Hombres de la Luna y se va con ellos, sustituyéndose así al carpinchero muerto, cuyo cuerpo se queda en la casa de sus padres. Aquí el contacto se produce en un registro mítico fantástico, pero el relato representa la realización de la fusión de los dos mundos antagónicos, lograda por la gracia inocente de la niña.

Es posible que este cuento, que abre el libro, pueda leerse como una metáfora del deseo robastiano de realizar la síntesis de sus dos culturas, de borrar la frontera que las separa celebrando en su escritura la unión de los dos hemisferios.

La vida de Augusto Roa Bastos, como la de tantos otros latinoamericanos, ha sido marcada, ya lo hemos dicho, por luchas fratricidas, represiones, violencias políticas que desembocaron tempranamente en el exilio

En 1947, perseguido por la policía, sale de Asunción y permanecerá en Argentina hasta 1976, casi treinta años. En este primer exilio experimenta condiciones de vida difíciles, se ve obligado a desempeñar varios empleos para sobrevivir, y para escribir tiene que robarle tiempo al tiempo. La condición del exiliado tiene mucho que ver con la frontera. El exiliado es aquel que está obligado a dejar el territorio de su patria para salvar su vida, o por lo menos, para evitar los malos tratos o la cárcel: entonces cruza la frontera para ponerse a salvo ya que, en este caso, el espacio interior se ha vuelto disfórico y peligroso, mientras que el espacio exterior, ajeno, se vuelve acogedor e incluso salvador. La frontera que normalmente protege el territorio propio contra las agresiones externas ha cambiado de signo y protege al exiliado de los peligros del espacio familiar. Cruzar la frontera es ponerse a salvo, sin embargo es también perder la patria, el hogar, la familia, los amigos, el trabajo y lanzarse hacia lo desconocido, a menudo sin recursos y en estado traumático. En el caso del

exilio del 47, salieron del país hacia Argentina cientos de miles de paraguayos, y ya sabemos que los éxodos masivos crean grandes dificultades al país de acogida y generan sentimientos de rechazo en los ciudadanos que ven su vida perturbada por los extranjeros. Para el exiliado, la frontera se vuelve interior, él no está realmente en ningún sitio, no pertenece ni a su patria que lo ha expulsado, ni al país que lo acoge sin reconocerlo como ciudadano cabal, sino de segunda zona. El exiliado interioriza su propio país como espacio prohibido y doloroso, y trata de adaptarse a su nueva realidad a partir de su experiencia propia, de sus conocimientos, de sus recursos personales. Así, por ejemplo, es crucial el problema del idioma: en el caso del exilio paraguayo hacia la Argentina, la comunidad de lengua fue un elemento favorable, en particular para un escritor, lo cual no impidió que los paraguayos refugiados fueran considerados ciudadanos de segunda categoría. La interiorización de la frontera y la inversión de los valores naturales de los espacios propio y ajeno conducen a una situación en la que el exiliado constituye por sí mismo una zona de contactos muy peculiar. El exiliado reúne en su interioridad los dos espacios (con todo lo que esto significa de vivencias múltiples, recuerdos y nostalgias, culpabilidad y rabia, pero también esperanzas y proyectos, deseos de afirmarse y temor de ser menospreciado) espacios que entran en conflicto pero también son terreno de intercambios y enriquecimiento mutuo. La vasta literatura del exilio, desgraciadamente muy abundante en

Chile, Argentina, Uruguay, Cuba y otros países, nos ha deparado mil versiones de este conflicto interior.

En el caso de Augusto Roa Bastos, exiliado durante treinta años en Argentina, el conflicto interior hubo de ser doloroso, aunque poco se expresó de forma directa, y una prueba de ello es que la abundante obra que escribió y publicó allí -dos novelas y seis libros de cuentos- hablan en su casi totalidad de Paraguay, de sus hombres, de su historia, de sus tragedias, de su cultura. Como si nunca hubiese salido de su “isla rodeada de tierra”. Por otra parte, Roa Bastos se implicó de manera fuerte y profunda en la vida cultural argentina: allí asumió, con sudor y con lágrimas, su vocación de escritor, participó en la hermosa experiencia del Nuevo Cine argentino escribiendo guiones e impartiendo clases de cinematografía, se dio a conocer en la sociedad de las letras e integró varios jurados literarios. Siglo XXI Argentina publicó la primera edición de *Yo el Supremo* y la lanzó al mundo, donde pronto alcanzó la fama de ser una de las novelas más importantes del siglo. Así que Roa, no sólo supo difundir internacionalmente la cultura de ese país tan desconocido, sino que también fecundó la cultura rioplatense, como lo hiciera antes el otro magnífico escritor fronterizo, Horacio Quiroga.

En 1976, cuando la situación política argentina se estaba poniendo muy tensa y empezaban a exiliarse los argentinos, la Universidad de Toulouse-Le Mirail, gracias a las gestiones de Jean Andreu, invitó a Augusto Roa Bastos a impartir clases en calidad de Profesor Asociado durante

un año. En realidad se instaló en la Ciudad Rosa durante veinte años, hasta que decidió volver a Manorá, la ciudad para morir. Este segundo exilio fue muy diferente del primero. Su situación personal era más holgada y se integró a la Universidad, no sólo en el aspecto de la docencia (daba clases de Literatura hispanoamericana y pronto fundó una cátedra de lengua y cultura guaraní), sino también en el plano de la investigación: un pequeño grupo de colegas trabajamos con él y organizamos, con su valiosa ayuda, varias manifestaciones culturales con muchos escritores amigos como Julio Cortázar, Rubén Bareiro Saguier, Jorge Enrique Adoum, Juan José Saer, sin olvidar el entonces célebre grupo musical “Los Guaranís”. También realizamos, con su actuación, un corto metraje sobre un análisis de su cuento *Lucha hasta el alba* en 1982. En Francia se planteó el problema lingüístico: Augusto leía perfectamente el francés, pero le costó tiempo empezar a hablarlo, tanto más cuanto que en el medio profesional y familiar hablaba español. Su zona de contactos era, inevitablemente, más restringida y conflictiva, sabiendo que fueron esos años tan aciagos para América latina: regímenes autoritarios o dictatoriales, nuevos y viejos, por doquier, represión, torturas, encarcelamientos, desaparecidos, exiliados por cientos y miles. Todos nos sentíamos, y Augusto más que nadie, culpables de estar a salvo, y angustiados de ser impotentes ante esa ola mortífera de violencia política, cultural y económica que sumergía a medio mundo. Es precisamente el largo periodo durante el cual Roa Bastos escribió muy poca ficción y muchos ensayos

literarios, culturales y políticos. Toulouse era para él el centro de la diáspora: viajaba mucho a España, Alemania, Italia, escribía en revistas y diarios: sólo quiero recordar su “Carta abierta al pueblo paraguayo. Hacia la reconciliación nacional”, publicada en *ABC*, Madrid, 16 de febrero de 1986, tan implacable contra el régimen de Stroessner, donde presentía, con tres años de antelación, la caída del “tiranosaurio”.

Hay que subrayar aquí que Augusto Roa Bastos siempre se declaró escéptico con lo que se llama usualmente “literatura comprometida”, y sobre todo con la pretensión de algunos escritores de cambiar el mundo con sus novelas. Lo cual no significa que pensara que un escritor no debía tener una postura ideológica, quería, más vale, deslindar su compromiso como escritor y su compromiso como ciudadano. Durante este periodo de urgencias políticas, el escritor cedió el paso al ciudadano que se sentía urgido a luchar con las armas de que disponía, esencialmente la escritura, pero no la escritura de ficción, sino la escritura ensayística: la excelente bibliografía de Carla Fernandes en el volumen de *Valoración múltiple* dedicado al paraguayo² cuenta unos treinta títulos publicados entre 1976 y 1989, fecha muy importante sobre la cual volveremos. Asimismo podemos recordar el hermoso libro de Rubén Bareiro

² *Augusto Roa Bastos*, edición al cuidado de Alain Sicard, Casa de las Américas Cuba y FONDEC Paraguay, *Valoración múltiple*, 2007.

Saguier, *Augusto Roa Bastos (caídas y resurrecciones de un pueblo)*³, donde el autor refiere conversaciones con Roa, entre 1983 y 1985: éste habla largamente de una novela que tiene muy avanzada y que será la última pieza de la “Trilogía paraguaya”, titulada *El fiscal*. Dice también que para terminar la trilogía interrumpió tres novelas empezadas:

Contravida, una novela del exilio, de la gran hemorragia que sufre América latina; *Los chamanes*, que trata del problema del mandarinazgo que ejercen los monstruos sagrados de la literatura de nuestro continente, y *La caspa*, que será probablemente el cierre de mi obra, porque es una novela de fin de mundo. (p. 138)

Estas declaraciones permiten adelantar que Roa Bastos sí escribió ficción durante ese periodo, pero que ninguna de las novelas empezadas llegó a su término. *El fiscal* se publicará en 1993, pero, según sus propias declaraciones, en una versión completamente diferente:

... la primera versión de esta obra fue escrita en los últimos años de una de las tiranías más largas y feroces de América Latina. En 1989 una insurrección abatió al tirano. La novela quedó fuera de lugar y tuvo que ser destruida. El fruto estaba inmaduro.⁴

³ Rubén Bareiro Saguier, *Augusto Roa Bastos (caídas y resurrecciones de un pueblo)*, Montevideo, Ediciones Trilce y Editions Caribéennes, 1989.

⁴ A. Roa Bastos, *El fiscal*, Madrid, Alfaguara, 1993, nota preliminar p. 9.

Contravida se publicará en 1994, pero también en una versión diferente, que no tiene que ver con una novela del exilio, sino más bien con el cierre de la obra, aún si no fue la última publicada. *Los chamanes* y *La caspa*, que yo misma le oí evocar varias veces, nunca se terminaron. Estas obras forman parte de lo que llamo “la obra sumergida”.

Obviamente, el año 1989 fue sumamente importante en muchos aspectos, y, para no hablar de otros acontecimientos históricos, en febrero un golpe militar derrocó al dictador Stroessner, después de cuarenta y cinco años de poder omnímodo, lo que le permite al escritor volver a su país; en noviembre Augusto Roa Bastos recibe el Premio Cervantes, el máximo galardón literario español, así como el prestigioso Premio de las Letras del Memorial de América Latina en São Paulo. Estos eventos van a sacudir emocionalmente al novelista y, más aún, al ciudadano paraguayo que había sido despojado de su pasaporte por la policía de Stroessner en 1982, en un breve viaje que hizo acompañado por su esposa, Iris Giménez, y su hijo Francisco, de pocos meses, que deseaban presentar a la familia. Recobra su país, su gente, sus costumbres, su lengua, rodeado del cariño y admiración de sus compatriotas. Si bien sigue viviendo en Toulouse, con su mujer y sus tres hijos, Augusto viaja a menudo a Paraguay donde permanece largas temporadas: en realidad, el exilio ha terminado porque en su interioridad los dos espacios, el propio y el ajeno, le están abiertos y pueden convivir en armonía. Los años entre 1989 y 1996, fecha de su regreso

definitivo a Paraguay, van a ser de intensa actividad de escritura: escribe cuatro novelas y numerosos artículos, además de viajar a menudo, sobre todo a Paraguay.

Este periodo es el tiempo de la nueva frontera, y esta vez se trata de una frontera de tiempo y no de espacio: la frontera entre la vida y la muerte. Se inicia con la conmemoración del V Centenario del Descubrimiento de América, o del Encuentro entre dos mundos, que empieza a celebrarse y a producir manifestaciones y textos en 1990. Este aniversario no podía dejar indiferente al hombre que se define como “un mestizo de dos mundos, de dos historias que se contradicen y se niegan”. Sin embargo, lo más extraño es que el proyecto de escribir sobre el personaje de Cristóbal Colón no se le ocurrió a Roa Bastos a vísperas del V Centenario, sino más de cuarenta años antes. He aquí lo que escribe al final de la novela⁵ en la página de *Reconocimientos* fechada en Toulouse, mayo-julio 1992:

A mis antiguos y queridos amigos Eva y Carlos Abente que conservaron por más de cuarenta años el bosquejo inicial y las notas de esta novela junto con algunos otros papeles y libros. En Buenos Aires, en 1947, cuando el gran éxodo paraguayo comenzaba, Carlos Federico, médico y benefactor de ese pueblo en peregrinación, me salvó la vida y salvó estos papeles, dones por los cuales no sé si se le debe agradecer o reprochar. (p. 377)

⁵ A. Roa Bastos, *Vigilia del Almirante*, Madrid, Alfaguara, 1992.

Así pues, en la única maleta que se llevó al salir precipitadamente de Paraguay, tras escapar de la policía y refugiarse en la embajada de Brasil, en 1947, estaba el bosquejo de la novela que escribe en tres meses en 1992. Esta aventura, que recuerda la que aconteció con *Lucha hasta el alba*, supone una anábasis, un primer viaje a contraobra y a contravida, que anuncia el que escribirá un año más tarde con la novela que lleva ese título. Regreso a un estadio inmaduro de la obra para rematarla magistralmente con la premura del hombre que siente que la va a faltar el tiempo. Regresar a Cristóbal Colón es también volver a las fuentes de la literatura latinoamericana, cuya obra fundadora es el *Diario* colombino. Contar la muerte del Almirante, a la vez que se cuenta la de Don Quijote y la de Miguel de Cervantes, es lanzar un puente entre los dos continentes por encima del mítico mar de los Sargazos, entre el comienzo y el final, la cuna y la tumba:

Los pájaros volando hacia atrás, el mar de los Sargazos remontando a contracorriente de los alisios, ponen su rúbrica por lo alto y por lo bajo en este general retroceso. (p. 20)

Un año después de *Vigilia del Almirante*, sale de la imprenta *El fiscal*. Ya hemos aludido a las declaraciones, verbales y escritas, sobre la doble versión de esta novela. La primera versión, escrita en los últimos años de la dictadura, quedó “fuera de lugar” al ser derrocado Stroessner en 1989. La segunda versión -la única que conocemos- la escribe en

cuatro meses, de abril a julio del 93, y la justifica en estos términos:

El mundo había cambiado, no menos que la visión del mundo del autor. Estas cenizas resultaron fértiles. En cuatro meses, de abril a junio, una versión totalmente diferente surgió de estos cambios. Era el acto de fe de un escritor no profesional en la utopía de la escritura novelesca. (nota preliminar, p. 9)

Vemos que esta re-escritura, o, por decirlo con la expresión robastiana, esta “variación” supone la misma postura que la que describíamos en el caso de *Vigilia* con relación a la propia escritura y a la noción de obra literaria. Primero hay unas “notas”, o un “esbozo”, o incluso una versión más o menos acabada, pero que no llega a madurez para ser publicada. Esto forma parte de lo que he llamado “la obra sumergida”, o sea la obra que no llega a la luz, sobre la cual, incluso, puede pesar la sospecha de que no haya existido nunca, si no es en forma de proyectos o de sueños. La existencia real, material, de la obra sumergida no es, para mí importante: de todas formas existe, aunque sólo sea en sus declaraciones, y también -y es lo más fecundo- como una “despensa” o como un “vivero” en relación a la obra publicada.

Un caso muy representativo es el de un texto publicado en traducción francesa de Iris Giménez en

el hermoso librito⁶ *Récits de la nuit et de l'aube* y titulado "Squame", o sea "Caspa". Por entonces este texto solo había sido publicado en castellano en la revista *Quimera*.⁷ Sin embargo, recordamos que entre las novelas interrumpidas que le citó a Rubén Bareiro Saguier en 1983, figuraba *La caspa* que él pensaba que sería su última novela porque era un texto de fin de mundo. Estamos por las mismas fechas, o sea que sí había un "esbozo", por lo menos el texto que tradujo Iris, pero "el fruto estaba inmaduro", ya que su obra estaba lejos de su fin. A *La caspa* no le llegará pues la hora de la re-escritura. Lo mismo le pasará a *Los chamanes*.

En 1994, la editorial de Asunción El Lector publica *Contravida* con una dedicatoria: "A mi pueblo de Iturbe". Esta vez no lleva nota preliminar, ni explicación ninguna, sólo dos fechas al final del texto "7 de marzo - 1 de julio 1994", lo que parece significar que, una vez más, la novela ha sido escrita en menos de cuatro meses. La contraportada editorial es interesante ya que se hace eco de algunas declaraciones del escritor:

Contravida, según su autor, viene a cerrar el ciclo entero de su obra narrativa, iniciada hace más de cuarenta

⁶ A. Roa Bastos, *Récits de la nuit et de l'aube*, nouvelles traduites par Iris Gimenez, s.l., le calligraphe, 1984.

⁷ « La caspa », *Quimera. Revista de Literatura*, n° 16, febrero 1982, p.64-66. Debo esta referencia a Francisco Tovar Blanco, amigo y gran conocedor de la obra roabastiana.

años con la publicación de *El trueno entre las hojas*, su primer libro de cuentos, en 1953.

[...]

Esta nueva obra, que tiene un lejano antecedente en un esbozo novelesco de 1965, inconcluso, fue escrita en poco menos de cuatro meses, y tiene su primera edición mundial en el Paraguay.

Una vez más el mismo proceso de re-escritura, con un texto-fuente fechado, y un tiempo de redacción muy breve. Sin embargo, esta novela, cuyo argumento no corresponde al que le resumiera a Rubén Bareiro Saguier en 1983, tiene otro antecedente mucho más cercano. Durante el verano del 93, después de terminar *El fiscal*, Roa Bastos viajó a Paraguay para participar en el rodaje de una película⁸ dirigida por Hugo Gamarra, con un guión de Gloria Muñoz, Hugo Gamarra y Agustín Núñez, con la narración y actuación de Roa Bastos. La película fue rodada en escenarios naturales y en particular en el pueblo de Iturbe y en el famoso tren histórico (1861) hoy fuera de servicio que iba de Asunción a Encarnación. El film cuenta cómo el escritor vuelve del exilio y emprende un viaje físico

⁸ *El portón de los sueños (vida y obra de Augusto Roa Bastos)*, dirección y mise en scène Hugo Gamarra E., 1994.

y onírico a su pueblo de la infancia, buscando la tierra y los personajes de sus ficciones para escribir su última novela. Indudablemente, esta ficción cinematográfica se sobrepuso al esbozo anterior y reorientó la novela que sigue parcialmente el esquema narrativo de la película, pero dándole otro alcance y otra significación. La novela se cierra sobre la muerte del personaje narrador que se arroja vivo en el hueco en llamas del tarumá a orillas de la laguna, dándole así a la novela un valor de testamento literario.

Sin embargo *Contravida* no será la última novela. En octubre de 1995 El Lector publica *Madama Sui*⁹ que lleva al final la mención “Asunción-Toulouse, 1 de marzo - 25 de mayo”: una vez más, la cuarta en cuatro años, una novela escrita en menos de tres meses. Un prefacio de seis páginas abre el libro, donde el presunto autor del relato que sigue explica las circunstancias que le llevarán a escribir (cit o las primeras líneas del prefacio) “esta historia tomada del natural, con personajes reales y auténticos, es menos que un relato y más que una invención.” A continuación detalla las fuentes del relato:

Madama Sui dejó los esbozos de una autobiografía muy detallada, en veinte cuadernos de escolar, escritos con letra menuda y fina. Un cuaderno para cada año de vida, pues la muerte la sorprendió a los veinte de edad,

⁹ A. Roa Bastos, *Madama Sui*, Asunción, El Lector, 1995.

aunque sólo empezó a escribirlos a los quince años cuando comenzó su vida de hetaira.

Este relato ha surgido de un moroso, difícil e incidentado trabajo de documentación y compilación realizado con personas conocedoras del tema, que me han pedido permanecer en el anonimato más estricto. (p. 8)

No hace falta insistir en la recurrencia de las señas de identidad que caracterizan este último ciclo novelesco: re-escritura de un esbozo anterior o de un manuscrito hallado, vuelta sobre la obra narrativa y sobre nociones fundamentales como “compilador”, “transmisión oral”, presencia de un personaje, narrador y narrado a la vez, que muere al final en circunstancias trágicas, redacción muy rápida, como si el autor temiera no tener tiempo para terminar. Las dos últimas novelas, que forman realmente un díptico, verdadero testamento literario, tienen un final encadenado: la muerte suicidio en el hueco en llamas del tarumá a orillas de la laguna, primero, en *Contravida*, la muerte de ÉL, perseguido por los mellizos Goiburú que han migrado desde *Hijo de hombre*, y luego la de Sui, que se une a su amor imposible en este ardiente lecho nupcial.

Hay que reconocer que la escritura de Augusto Roa Bastos siempre ha llevado la “marca al rojo” de la muerte, ajena y propia: desde su primer cuento, donde pone en

escena la entrada en escritura de un adolescente que lucha contra el Ángel hasta consumir el deicidio, y luego muere en el rincón de una taberna, hasta las últimas novelas. Sin embargo, tanto la muerte de Jacob, como la de Cristóbal Jara o la de Miguel Vera, son sacrificios propiciatorios en aras de la humanidad, mientras que la muerte del Almirante, la crucifixión de Francisco Solano López, las nupcias ardientes de ÉL y de Sui cierran un ciclo trágico.

Vida y muerte confluyen y se confunden, borrando fronteras, en una fantasmagórica zona de contactos que se puede equiparar con la “tiniebla blanca” del mediodía, donde se unen y anulan la luz y la oscuridad, y que constituye, para mí, la metáfora perfecta de la obra roabastiana.

Bibliografía

Roa Bastos, A. - *El trueno entre las hojas*, Barcelona, Editorial Bruguera, 1977.

_____. - *Vigilia del Almirante*, Madrid, Alfaguara, 1992.

_____. *El fiscal*, Madrid, Alfaguara, 1993.

_____. *Récits de la nuit et de l'aube*, nouvelles traduites par Iris Gimenez, s.l., le calligraphe, 1984.

« La caspa », *Quimera. Revista de Literatura*, nº 16, febrero 1982, p.64-66.

El portón de los sueños (vida y obra de Augusto Roa Bastos), dirección y mise en scène Hugo Gamarra E., 1994.



*La frontera interior genérica de la
escritura *Madama Sui* de
Augusto Roa Bastos*

Michèle Ramond
Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis

Primero me importa dar las gracias a la organizadora de tan portentoso simposio, a los promotores del tema tan democrático, a la Universidad federal de Integración latinoamericana y a su ideal humano, y por fin al patrocinio dinamizador (acuático y electrizante) de Itaipú.

He limitado mi reflexión transexual a la última novela de A. Roa Bastos, *Madama Sui*, para no excederme, y porque la novela se merece toda nuestra atención y nuestro cariño.

No quiero ahora pensar la frontera a base de crímenes, matanzas y violaciones, vidas ultrajadas, comercios ilícitos y sucios, quiero pensarla como el dulce o fiero encuentro del día y de la noche, del sol y de la luna, del sueño y

la realidad, y, por qué no también, de la vida y de la muerte en conversación amorosa, filosófica. Como el sitio imposible de localizar y determinar, el sitio sin márgenes ni volumen preciso de la tiniebla blanca, ausencia de luz por exceso de luz, penumbra resplandeciente, noche diurna del mediodía, niños que nacen viejos, viejos que mueren niños, enigmas sin resolución, el momento en que nace la historia, en que lo soñado se confunde con lo vivido, lo masculino con lo femenino, el lugar impreciso del mestizaje, el infinito de la materia en que pierden su interés las diferencias que tanto nos obsesionan. No hay cotos vedados ni ángeles blandiendo espadas de fuego en la frontera narrativa de Roa Bastos, su lugar sin límites. En los últimos márgenes de su vida, para mí demasiado corta, escribió una novela colofón que recuerda por su simbólica situación en el espacio literario privado, como última novela o novela testamento, otra novela famosa que marca los comienzos de una ingente creación literaria: *Madama Sui* (1995), última novela de un ciclo narrativo imponente, responde a *Madame Bovary* (1857), la que inicia la carrera narrativa de Flaubert. El parecido en el título de una y otra novela es semántico y musical, sonoro, se oye mucho más de lo que se entiende porque poco tienen que ver (aparentemente) la una con la otra, *Madama Sui* y *Madame Bovary*. Ahí también se sitúa la frontera, su naturaleza es simbólica, por no decir espiritual. Y es muy probable que no lo haya pensado en absoluto nuestro autor, cómo podía saber que esta novela iba a ser la última? Tal vez

solamente lo presintiera, y este intuitivo presagio interior, esta fugaz iluminación o sapiencia le confiere a la novela su intenso valor de frontera, entre la vida y la muerte que no es realmente muerte mientras haya lectores que hagan sobrevivir el texto, el texto y su narrador, porque ¿quién pone en duda la existencia de este narrador, quiero decir su presencia en pero también *fuera* del texto?

Una y otra vez desaparece a los ojos de los incrédulos el Narrador en el tarumá ardiente a orillas de la laguna de Manorá, *Contravida y Madama Sui* de parte y otra de la frontera virtual o ficcional se responden, repercuten uno en otro los dos finales trágicos indicando el sitio en llamas de una muerte apoteótica, de una muerte que no equivale a dejar de vivir, de una muerte que evoca un estado más sutil, más primitivo o más infinito de la materia. Esta desaparición del cuerpo del Narrador en el vientre o corazón del tarumá ardiente es una desaparición que no tiene fin, de texto en texto se reproduce. En el tarumá de la orilla, nuevo zarzal ardiente, el narrador deviene ÉL es decir Dios. Y deviene un Dios hermafrodita al juntarse Madama Sui con ÉL, confundiendo sus cenizas con las cenizas resplandecientes de ÉL.

“Hasta que se junten nuestras cenizas” se convierte en un enunciado predictivo y a la vez conclusivo: el narrador (o ÉL), al morir sin acabar de vivir, junta sus cenizas divinas con las de Sui. La memoria colectiva se nutre de este hermético colofón bíblico, lo hace suyo, lo comenta *ad infinitum*. Convertida en su propia madre quemada por el

hongo atómico, convertida también en la lechuza herida, la suindá que le dio su nombre, Madama Sui vuelta cenizas se junta con las cenizas de ÉL y del narrador de *Contravida* sobreviviente en sus cenizas. Nunca mejor recordado e ilustrado el famoso soneto de Quevedo, cenizas serán pero tendrán estas cenizas sentido, polvo serán mas polvo enamorado. Las ansiosas cenizas de Quevedo y las de Roa Bastos hacen migas, hacen texto; sencillamente el texto (del soneto, de la novela) con las cenizas negras o grises de sus palabras carbonizadas es la supervivencia del cuerpo carnal quemado en el incendio, a fuego lento, de la vida. Arden los cuerpos, quedan las cenizas, el texto, resto sublime de la cremación pasional, biológica, vital, histórica del diario combate en que las vidas se gastan y se acaban. Pero no se acaban!

Más inaudita es aquí la aceleración del proceso de redención de la vida (biológica e histórica) en el texto o por el texto que nos sana de los comienzos con lágrimas y caca, y nos limpia de todas las vicisitudes históricas. No solamente asume el texto el rol de herencia carnal, de etéreo y pulcro sustituto de las vicisitudes históricas de la carne, sino que pretende a dimensión a la vez divina, trans-genérica y trans-histórica. Leyendo *Contravida* nos hemos ilusionado con un juego de identidades, confundándose el itinerario del personaje narrador con el del autor que emprendiera un viaje de regreso a la semilla, al portón de los sueños, a Iturbe y a Manorá hasta encontrar una muerte apoteótica en el tarumá ardiente de la supervivencia literaria. El juego

propuesto por *Madama Sui* es más complejo. No solamente confunde la vida con la obra ficcional, como tan usual es esta concomitancia en la obra de Roa Bastos, sino que confunde las cronologías como si todos los datos históricos dejaran de tener importancia y sentido. El narrador de *Contravida* y el amante ÉL de *Madama Sui* tienden a confundirse; desde el estricto (y mezquino) punto de vista de la cronología se nos hace difícil la simbólica analogía entre ÉL y la figura del autor. El autor no pudo tener en 1970 los 20 años que le corresponden a Sui y a ÉL. Pero esos reparos son nimiedades de eruditos precavidos y escépticos. A estas alturas literarias no importan las edades ni los años. De *Contravida* (1994) a *Madama Sui* (1995) ÉL ha rejuvenecido, imposible atribuirle 20 años al personaje narrador de *Contravida*, pero tampoco le podemos atribuir la edad del autor en 1994 porque se sitúa la historia en el periodo de la dictadura. De todas formas nos obligan una y otra historia a retroceder a un periodo histórico anterior a 1989 pero imposible de localizar con maniático empeño de historiador. La tiranía de Alfredo Stroessner sirve de marco sombrío a ambas historias como sirven de marco sus prodromos a la historia de “La excavación” (1953). La tiranía es a la vez real, ficticia y mítica, abarca la condición humana. La humanidad a tiranía sometida está luchando para poder sobrevivir. Pero al mismo tiempo la tiranía se inspira en las ideologías construidas por la especie humana, se mantiene sobre el sólido edificio de aquellas ideologías que forja sin la menor conciencia moral, a través

de la historia, la humanidad: el nazismo, el fascismo. Ahora el liberalismo y el capitalismo que no dieron todavía todas sus heces, todo su jugo amargo. El mercado, las agencias de notación son la nueva tiranía, una tiranía sin rostro, que nos sofoca y que, con más saña todavía, elimina a la mujer. En el baño hediondo de la tiranía criada por los hombres contra los hombres dejan de importarnos las edades, las razas, las identidades. La riada o el ciclón de la tiranía desbarata todas las diferencias, revuelca las fronteras, transforma en carne triturada y confundida a todos los opositores.

Se crea la sospecha que el narrador, que es el entrevistador, que es el compilador, es también el autor del "Prefacio", o sea **A.R.G.** (*sic.*, p. 12): ¿Augusto Roa Gastos o Augusto Roa González? Nos incumbe la sospechosa faena de hurgar entre los misterios o más bien los secretos de la alquimia literaria. ¿Lapsus? ¿Errata? ¿Guiño candoroso? ¿Disfraz mal disimulado o, al contrario, consentido y -discretamente - ostentado?

El autor del Prefacio de *Madama Sui* no es la persona que viaja de Asunción a Toulouse o de Toulouse a Asunción entre marzo y mayo de 1995, no es aquel ser mítico y errabundo, apátrida, señalado por el casi anonimato del exilio, llevando a cuestas su nostalgia del pueblo de la infancia, Iturbe. El autor de Prefacio, y por ende de la novela que de esta forma introduce, es un ente mítico, totalmente hermafrodita: Augusto Roa González, Augusto Lágrimas, quien, con la leche materna, se bebió las

ínfulas de ser mujer. En cierta manera, claramente lo dice (si es que estos asuntos puedan salir claros!) al confesar que trató de escribir la historia de Madama Sui “tal como la hubiera escrito una mujer”. Y añade este ser bífido y polisexuado confirmado en el firmante **A.R.G.**: “Quiero decir: he tratado de hacerlo con la sensibilidad y la noción del mundo, con el estilo y el lenguaje propios de la mujer, a quien su capacidad de engendrar vida (...) le otorga la intuición natural de saberlo todo aun no sabiendo que lo sabe.”

Fabulosamente el argumento mayor es su intento de acceder a la inteligencia genuina de quien, sobre la tierra, tiene por misión suprema el privilegio o la carga de perpetuar la especie humana. ¡Plega al cielo que no le escuchen a Augusto R.G. las hetairas del feminismo culturalista, anti-naturalista por devoción y ferozmente anti-esencialista! No le escuchen y no lean su novela-bi ni Monique Wittig, ni Virginie Despentes, ni Judith Butler... Si precisamente el combate del feminismo guerrillero es librar a las mujeres de siglos y siglos de esclavitud, por tener ellas la obligación de perpetuar la especie, de albergar en su vientre al niño, de amamantarlo, protegerlo, luego educarlo, dejando al señor y amo, al compañero cuando no al esposo polígamo el cultivo de las artes, el gozo de vivir y el privilegio de la creación simbólica, dedicada al “partum” no del retoño humano sino de la Obra, con O mayúscula.

Pero ¿quién dice que ARG es feminista? Nadie pretende confirmarlo o infirmarlo. El autor del Prefacio no desea escribir como una mujer, han escrito las mujeres mucho menos que los hombres precisamente por encontrarse involucradas en la misión de perpetuar la especie. Lo que sí parece ser la ilusión del autor del Prefacio es lo que bien podríamos llamar el don uterino o la potencia uterina, el utero-neid reemplaza el penis-neid atribuido a las niñas envidiosas del sexo del hermanito. Lo que la mente masculina del Autor mestizo anhela es el de poder recibir y restituir el mundo con mayor amplitud, con amplitud que se avecine a la de la mujer por su capacidad de acoger, nutrir y multiplicar la vida. El deseo del autor es ir elaborando una obra según el modelo uterino que es también, en cierto modo, el de la cámara oscura; se imprime la emoción, la sensación sobre la membrana sensible de la cámara interior y al contacto de los tejidos uterinos y de las sustancias hormonales propias de aquel recinto se forma el niño futuro, la obra por nacer que caminará luego por el vasto mundo como una progenitura independiente de su cripta-autora. La emoción provocada por esta ilusión uterina llega aquí, en esta novela hermafrodita, a la conciencia, pero suponemos que siempre existió y que fue el aliciente de la escritura. Así es como de joven el autor escribió todo un libro, en su exilio argentino, *El trueno entre las hojas*, en el sótano de la editorial, sobre la mesa de la guillotina, y no se hubiera ido de ese lugar si no le hubieran echado de allí, por fin, y así se fue con *El trueno* bajo el

brazo y sintiendo gran nostalgia de su provisional aunque prolífico nicho uterino o cámara oscura de préstamo. Podemos incluso suponer que la nutricia y acogedora caverna de *El trueno* donde tan a gusto se encontró Augusto en sus comienzos literarios, tuvo más que una descendencia uterina al volverse interna a la obra. El útero interno por casualidad encontrado en el vientre del sótano de la editorial, en que la obra pudo solazarse y madurar hasta que su autor-hembra saliera del materno cobijo con el niño ya parido bajo el brazo, no tuvo más remedio que suscitar otros lugares semejantes en la realidad inventada de la escritura. Tan abusivamente benéfica resultó la caverna (el antro) de la editorial que impulsó la invención de otros úteros, más fáciles de encontrar y habitar por delegaciones simbólicas. La zanja, el túnel, las zanjas de desagüe, la celda, el angosto agujero, la mina subterránea, su anhelado boquete, el hedor del antro, la sangre que envuelve el cuerpo anhelante son los terribles lugares de la gestación literaria. La hondonada, el calor que pesa sobre el cuerpo, en el hondón, en el derrumbadero de los basurales, en el basural del baldío, la hondonada cenagosa, a veces la grieta, el boquete, el embudo vitrificado, la tumba recién abierta, el camión de Cristóbal, el cañadón, el prostíbulo, la sombra mortecina de donde surgen los personajes y la historia, la tiniebla blanca de la hora de la imaginación, el tabuco de Sergio, el hueco de la cloaca, un baldío donde se remueve un nene, el viejo carromato del ferrocarril, asilo de la paciencia, el traqueteante vagón, el refugio de la

lengua materna, la necesidad de retroceder al útero materno y a la placenta inmemorial donde se muere y se nace durante el viaje de regreso que constituye la línea musical más fuerte de *Contravida*, el Guairá como una cuna entre montañas que impiden ver el horizonte, el frasco de luciérnagas, farol de la escritura naciente, el cuaderno de apuntes, el cráter lunar abierto por las bombas del levantamiento de 1912, el sabroso cobijo del sexo de la mujer, modelo príncipe de aquella fosa inmensa y oscura del deseo en el futuro escribiente, el cráter lunar de la escritura o el mito del útero cercano, lo más cercano posible, inventado dentro mismo de la obra que se está escribiendo, mejor adentro que afuera, más fácil de acceso, un sótano a disposición para fundirse a sus anchas con el elemento más dadivoso y estable de la condición femenina; la laguna muerta de Pyky y las canoas con sus formas de cajas mortuorias: el escritor ha interiorizado el útero que es su congoja mayor y su mayor deseo, para preservarlo y guardarlo dentro de sí, para engendrar esta escritura críptica que lo caracteriza, que lo caracterizó mucho antes de componer la novela de *Madama Sui* donde se le hace súbitamente claro que quiere apropiarse el don de la sabiduría de la mujer, la potencia natural de captación y elaboración del órgano vital por excelencia. Una escritura vertiginosa en el claustro matricial que está dentro de la obra que se escribe. La cabaña lacustre del maestro en medio de la laguna muerta de Pyky, Manorá, el lugar inexistente que solamente existe en la obra, de donde se

renace todos los días, y donde al anochecer se desnace, Manorá, la aldea-útero metida dentro de Iturbe, Manorá, el pueblo secreto de la obra, el secreto de su existencia, de su empeño en existir y en crecer, el hueco del columbarium con sus nichos para los vivos, el nicho que se le atribuye al narrador infante lo ornamenta ÉL con la imagen de su prometida, una tal Lágrima González que a los 15 años dejó el pueblo para estudiar en Villarica. En Manorá de *Contravida* ya están presentes la escuela, el maestro, el arquitecto genovés Octavio Doria (alias Ottavio Doria) y la resplandeciente Lágrima González. *Contravida* es el útero-taberna de *Madama Sui*, cada obra se convierte en el útero de la siguiente, así lo requiere el mayor deseo que por primera (y última) vez se identifica y claramente se expresa en el prefacio escrito por A.R.G.: “He tratado de escribir la historia de *Madama Sui* tal como la hubiera escrito una mujer.” Convertida la cabeza del autor quimérico en limbo de personajes o en taberna de almas en pena, reproduce en el interior de sus textos y en varios ejemplares el simulacro uterino que le sirve de aposento; en aquel nicho o en aquella telaraña nace y muere constantemente; como el viejo maestro Gaspar Cristaldo encerrado en su cabaña lacustre al anochecer, metido en el claustro materno de su loca ilusión de párvulo o de feto todavía no nacido, nonato. El interior de la cabaña del viejo maestro es diminuto, a semejanza del maestro de pequeña estatura. Y tiene que ser así pues hace falta que quepa la cabaña y su uterino misterio entre las páginas de un libro. Porque el reino del

maestro es la metáfora del mayor deseo roabastiano: acceder al misterio del órgano benefactor que asegura la continuidad de la especie, que tiene la capacidad de engendrar la vida... Y el útero materno en medio de la página escrita, de súbito aparece, un bolsón que cuelga del horcón principal de la cabaña, hecho de un material inverosímil que tiene la blandura y transparencia de la materia orgánica. Un bolsón vivo, un órgano biológico desprendido y palpitante, lleno de voces que anuncian muertes y resurrecciones, ahí suena la lengua materna en su espantosa pureza, doblada por la voz del infante superviviente, dúo lastimoso, plañidero, inverosímil, que es el nutrimento, en profundidad, de la obra escrita y por escribir. El hueco calcinado, más tarde ardiente del tarumá de la laguna, que le sirvió al chaval de atalaya para espiar las andanzas y transformaciones del maestro, es el nicho-útero adonde penetra el personaje narrador de *Contravida* y su continuador a corta distancia el misterioso ÉL de *Madama Sui* que después de sus andanzas se reúne con él en el fabuloso hueco de los sueños y de la escritura. El hueco de la inspiración divina. Como otro hueco precursor: el hueco del edificio (la escuela de Manorá) simbólicamente donado por Sui, aquel agujero dentado (o vagina dentada) como una boca hambrienta en el lugar de la ventana bizantina del siglo VI enmarcada que actuaba sobre “mis sentidos como un foco de succión. Lo cubría una red de telarañas de la que colgaban esquilados restos de insectos”. Volver al texto, volver conjuntamente a Manorá

y a la literatura, es volver una y otra vez al amnios uterino para cumplir la misión que impone el deseo transexual o trans-genérico: engendrar vida con la intuición natural, con la sapiencia inocente de la mujer. Harto sabe el narrador (e incluso el autor) de estas historias que no se puede volver a las raíces, que no se recupera la infancia perdida por mucho empeño que se ponga en ello. Pero la ilusión creada por estos textos soberbios que vuelven a Iturbe, a Manorá, al padre y a la madre, al maestro, al arquitecto, al río, a las inundaciones, al ferrocarril que va de Asunción a Encarnación, al tarumá, a la laguna muerta, a Macario o al Karáí Gaspar, al ingenio, al portón, a los ahogados, a la niña de 13 años demasiado hermosa que se baña desnuda ¿no es acaso la de un retorno a la infancia por la gracia de la escritura? ¿No retornan estos textos de algún modo a la infancia, no buscan refugio en el amnios primigenio? Si la infancia ya no existe, en cambio sí existe el poder de recrearla, con los filamentos engarzados de tan insistentes motivos que tal vez fueran reales, que en todo caso son constantes, entrañables, tornasolados y cambiantes, como la bolsa ovalada (parecida al nido de las garzas del sol) del más anhelado refugio.

Escribir es claramente tejer día tras día, con paciencia de demiurgo, el bolsón de los sueños. Los filamentos sin cesar re-elaborados de una historia o más bien de una protohistoria reconocible dentro mismo de sus variantes tejen como Penélope lo haría, con el claro propósito de no terminar el sudario, el uterino nido de la obra donde

el autor se refugia, protege su desnudez, consuela su vulnerabilidad al paso de los años. No se vuelve a la infancia, no, no son melancólicas evocaciones como las proustianas de Combray, de Balbec, “du côté de chez Swann”, “du côté de Méséglise”, “du côté des Guermantes”. Es algo muy distinto, a pesar de la falaz semejanza. Los filamentos de la remembranza están hechos de una materia inestable, indescriptible. Las invenciones del bolsón de los sueños que es la obra son a la vez reconocibles y distintas, familiares y extrañas, cambian de manera sutil, se reconocen al repetirse al paso de las tentativas narrativas, pero no son nunca los mismos motivos, los mismos en pureza. Se multiplican pero no se repiten, se reconocen y han cambiado. De la misma forma que son a la vez los mismos y distintos, a veces por ínfimos detalles, al repetirse para seguir formando el bolsón amniótico donde el autor se ilusiona y se mece, terminan siendo más de la obra que de la vida, son tan ficticios como reales. Al transformarse tanto de hito en hito adquieren el carácter de ficticios, pero por su constancia y su cercanía con el entorno biográfico y familiar adquieren también el temblor y la fugacidad de una prehistoria auténtica y formadora. Nace el autor de los latigazos de don Lucas como de la añorada hermosura de María, nace del Ingenio azucarero y de la estación de Iturbe y del famoso ferrocarril, pero nace también de materias más suaves elaboradas a partir de las hipotéticamente verídicas, tal vez existiera el tarumá de la laguna traspasado por el rayo pero no el hueco secretamente ardiendo. El

autor teje la obra como tejiera el Maestro de Manorá su indescriptible bolsa ovalada, su desmemoriado útero materno. A este deseo de concebir una obra, según el autor “placentera”, corresponde la proclama aparentemente feminista del Prefacio de *Madama Sui*: “he tratado de hacerlo con la sensibilidad y la noción del mundo, con el estilo y el leguaje propios de la mujer...” Al hacer suya la pasión del nonato (y del maestro) el autor anhela realizar una obra útero adonde, día tras día, poder retornar como al lugar primigenio. Aquel lugar para vivir fuera de la vida reviste todas las apariencias: el túnel, la zanja, el cráter de la explosión y muchas otras; la suprema expresión de este deseo de plenitud lindante con la extinción, es el nicho donde se vive y se muere eternamente, donde el viejo y el niño comparten el mismo espacio indeterminado, lo que exige repensar el mundo según modelos físicos (y científicos) otros que los habituales y consabidos, acudiendo por lo menos a un modelo cuántico para dejar de concebir por separado lo vivo y lo muerto, el tiempo y el espacio. En este sentido, acudir a la metáfora uterina va más allá de una imitación de la mujer, de su estilo y modo de sentir o pensar. Se trata de una verdadera asunción del modelo uterino que el prefacio no logra o no quiere expresar plenamente, optando por una fórmula edulcorada y más trivial de este deseo tan inconcebible para una mente sencillamente humana. Este deseo uterino donde la vida y la muerte se confunden (el bolsón amniótico puede ser una fosa, un ataúd, un túnel sin boquete) se puede comparar

con el deseo del Neutro tan bien y tan finamente explorado por el más tierno de los teóricos franceses, Roland Barthes. La esperanza de no morir arde en las entrañas del tarumá, tálamo finalmente de ÉL y de Sui, al mismo tiempo que crematorio y sepultura. Los consabidos sermones sobre la capacidad de engendrar vida de la mujer y de asegurar la continuidad de la especie humana tal vez no sean las verdaderas motivaciones de A.R.G. en el momento de ofrecer al público su novela testamento. Si se presenta a nosotros como criatura melliza o hermafrodita, o mejor dicho “filipina” capaz de contar la historia de una mujer no del todo apócrifa y presente ya en *Contravida* como lo hiciera una genuina mujer, es probable que tal declaración no haya que tomarla al pie de la letra. Mejor suponer que esta declaración tiene doble sentido o tiene muchos sentidos, tanto más cuanto que (como lo hemos advertido) en los medios feministas será mal recibida en caso de limitarse a lo que distraídamente se escucha. Harto sabemos que aquel don tan valorado de perpetuar la especie le vale a la mujer su condición de esclava genitrix limitada a la crianza y a la esfera del hogar, a cumplir con todas las necesidades a expensas de sus ambiciones personales como del cultivo de sus otros dones, lo que durante siglos les quitó a las mujeres las facilidades que tenían los varones para acceder a los altos cargos políticos y a los beneficios, satisfacciones personales y privilegios de la creación simbólica.

El autor de *sobra* sabe que el destino de la mujer ha sido aciago y que los países (inclusive el suyo) se

han mantenido gracias a la capacidad vital y al talante generoso, propenso al sacrificio de lo propio en beneficio del otro, de las mujeres. Lo cual implica la escasa disponibilidad de las mujeres para involucrar esta energía en actividades que no sean las de urgente supervivencia. Y la actividad artística en parte se puede considerar como actividad egoísta o que satisface las ambiciones del ego. Todo ello para decir que lo que declara el autor A.R.G. en el momento de concluir su prefacio a *Madama Sui* hay que considerarlo no como una opinión sino como una opaca metáfora. El prefacio es como el cuaderno de apuntes que el personaje de Contravida puso debajo del brazo, donde luego anotó una última palabra y que volvió a poner bajo el brazo antes de subir a acostarse en el hueco ardiente del tarumá de la laguna. Las últimas palabras no son nunca explícitas. Este gesto enigmático lo repite ÉL en *Madama Sui* donde nos enteramos de la última palabra que ya no es última sino primera, o más bien son dos primeras palabras en la primera página del cuaderno virgen: “Adiós...Sui...”. Última-palabra-primeras que tiene la fuerza y la sutileza de una metáfora ilegible. Como es ilegible la última afirmación del prefacio, texto primero que abre la última novela, texto críptico que alaba el saber de la mujer en el momento de presentar la historia de una mujer casi histórica escrita con la voluntad de imitar el genuino (genial, genital) talante o talento de la mujer, siendo uno solamente hombre con imaginación bien poco enterada de los secretos de la vida. Da el caso que el sexo tan codiciado y alabado de

Madama Sui, físicamente explorado por el texto, adquiere una suerte de poder histórico y simbólico sin cumplir con su misión de engendrar vida y asegurar la continuidad de la especie humana. El sexo de *Madama Sui* que le vale su notoriedad, si por sexo entendemos lo luminoso y cautivador de su persona, fenómeno perceptible ya con la corta aparición de Lágrima González en *Contravida*, es un sexo femenino improductivo. Cuanto más fascinante, iluminador, seductor, avasallador y por ende poderoso, menos apto para la vocación uterina reivindicada en el párrafo conclusivo del prefacio. Reconocemos en esta pirueta estilística el sentido críptico y tal vez inconocible de la novela. En realidad es de poca monta suponer (como el texto lo sugiere) que el autor trató de escribir como escribiera una mujer, en caso de acceder una mujer a la escritura y de ejercer su estilo y su lenguaje en una obra de arte y no solamente en las actividades vitales propias de su sexo. Mejor imaginar que el autor cumplió, en el momento de redactar su última novela, lo que fuera desde *El trueno entre las hojas* su mítica misión literaria, misión inconfesable y hasta el momento tal vez inconsciente: la de ordenar, distribuir, entrelazar y tejer en torno suyo los filamentos a la vez reales y ficcionales que irían construyendo el inmenso bolsón primigenio donde nacer y morir para él se equivaldrían. Con *Madama Sui* la escritura se da el gusto de gravitar extensamente alrededor del sexo de Lágrima González, un sexo que no cumple con la estricta misión uterina, un sexo dedicado a la exaltación de los sentidos

y del arte, un sexo que es un aliciente para un ejercicio de admiración. Aquí reside la gran paradoja, por lo menos la aparente paradoja: Madama Sui no es una madre, está incapacitada para serlo, pero su sexo de mujer recubre de un encanto especial toda su persona, llena de celos a las otras mujeres y de pasión irrefragable e irrefrenable a los hombres. La magia del sexo de Lágrima González es el argumento mayor de una novela que pretende haberse escrito con la voluntad de imitar el talento de la mujer genitora que engendra vida. Y no es así la heroína que le sirve de argumento y de foco de inspiración a la novela. El astro alrededor del cual gravita la novela, su foco de atracción único, avasallador, es Madama Sui cuyo sexo radiante que le comunica su belleza y su sabiduría filosófica a la escritura es un sexo vano o vacuo que no cumple, porque así es su destino, tal vez trágico, que no cumple con el famoso deber o talento de la mujer, que es su capacidad de engendrar vida. Madama Sui precisamente se salva de corresponder a la tradicional imagen de la mujer sometida a un mundo varonil y a un modelo de paridera, de hembra fecunda. Más tiene que ver a través de su ave emblemática, la suindá, la lechuza nocturna, con la diosa griega de las artes y de la sabiduría, Minerva-Atenea. Pero Sui, ni se mantiene virgen, ni es inmortal. ¿O lo es? Su sabiduría, la saca de su experiencia vital y su experiencia vital la debe toda al atractivo sexual que ejerce sobre los hombres, pero también sobre las mujeres, como lo demuestra el episodio "fleur bleue" de sus amores lesbianos con Friné (bien se ve

que estamos en plena mitología clásica!). Si no fuera por la tiranía, el fascismo y el nazismo, nos encontraríamos en un mundo donde solamente actúa la belleza femenina, el mágico atractivo que ejerce el sexo femenino, un mundo de hetairas recíprocamente enamoradas, duchas en arte, literatura y filosofía.

Es innegable que el autor feminoide A.R.G. se atribuye en el curso del relato un doble doble: es un narrador hermafrodita para siempre asociado a su “fascinus”, el personaje de Sui, de sensualidad devastadora y por muchos indicios que el autor va sembrando en su narración es también obvio que es también ÉL, el compañero de caza y de escuela, luego oponente al régimen del dictador, que ya se habrá introducido en el hueco ardiente del tarumá al finalizar la anterior novela *Contravida*.

“Tengo sospechas (dice el encuestador-narrador de *Madama Sui*) de quién fue ÉL, pero no puedo asegurarlo, ni siquiera tenerlo por cierto para mí.” ¡Ya sé! Los escépticos dirán que tal suposición es un contrasentido con relación a la letra del texto. De haber desaparecido el narrador como ÉL desaparece en el tarumá, no podría haber escrito esta historia, años después. Tampoco conviene pensar que el autor es realmente andrógino y como Dr Jekyll y Mr Hyde, el héroe de Robert Louis Stevenson (*Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, 1886) que posee doble personalidad. El mayor obstáculo a tal recepción de la novela es que las fechas no coinciden: en 1970 nuestro mítico autor no tenía 20 años sino muchos más, tenía aproximadamente la edad

del informante Ottavio Doria, cuarentón cuando Sui tenía solamente 12 o 13 años. Pero tampoco podemos atribuirle al narrador entrevistador y compilador la edad de Ottavio Doria, ya que según lo que cuenta fue compañero de escuela, él también, de Sui, sin por eso consentir a ser ÉL. Sui, el enigmático ÉL y el narrador comparten un mismo territorio histórico y provincial. Claramente el narrador de *Madama Sui* es el autor del prefacio A.R.G. quien, por algún parecido estilístico y por compartir los mismos filamentos narrativos nutricios, es también otra de las múltiples personalidades del mítico Autor: sabemos que su deseo siempre fue el de “ser el más infame de los personajes, pero también el más noble de los que pululan en las fingidas historias. Ser al mismo tiempo hombre, mujer, andrógino. El sexo total vuelto del revés. La infinidad de seres, de géneros, en que puede desdoblarse el ser humano.” (*Contravida*, p. 172).

El autor emboscado en la figura estilística del narrador nace y desnace cada día en el bolsón amniótico de la obra, como el maestro Cristaldo de vuelta a su casa al anochecer, en el trascuarto, y una vez entrado al trascuarto en la bolsa ovalada de material indescriptible, membranosa, llena de inervaciones, órgano biológico donde se confunden los vivos y los muertos, madre e hijo, hijo y abuelos y tatarabuelos hasta remontarse a la noche de los tiempos primordiales. ¿Qué más da la cronología una vez que se ha penetrado en el antro de todos los estupores y de todas las delicias? En la placenta humana de la bolsa-obra

fibrosa y retorcida, pero también suave y transparente, las épocas y las personas se confunden, nada perece y nadie nunca muere. Variante posible de la bolsa-obra, el tarumá de la laguna es más funerario con su apariencia de horno crematorio, pero tampoco es el lugar de la muerte sino de una forma de supervivencia por la ceniza, un modo de aludir a aquel polvo que queda de la combustión de la vida: la escritura. El tarumá es suprema versión del bolsón amniótico donde cálidos y amorosos se mantienen los restos del viviente: sus escrituras. La bolsa ovalada del maestro y el tarumá de la laguna se encuentran en cara a cara decisivo para representar la función taumatúrgica de la escritura. Si en el vientre del tarumá se juntan las cenizas de ÉL y de Sui, la figura divina (ÉL) y andrógina del autor, con todas las implícitas circunstancias y con la infinidad de seres que en esas figuras se cruzan e interpenetran, es probable que el tarumá y la bolsa amniótica sean versiones iconográficas complementarias de la obra literaria.

Así se entiende mejor la declaración final del prefacio, que anteriormente nos chocara por su aparente feminismo trasnochado. Por eso no hay que opinar, frente a materia tan secreta y elaborada, sin ahondar primero en la letra del texto. No se trata, bien lo estamos viendo, de una escritura de la frontera sino de algo más potente, si puede ser, porque todas las fronteras quedan mágicamente fulminadas, las fronteras entre los sexos, entre las épocas y entre las distintas funciones narrativas. Lo único que se mantiene estable es el Combray del autor, su Iturbe-Manorá, así

como el espacio-tiempo de la tiranía paraguaya heredera (como bien lo recuerda *Madama Sui*) del nazismo, y modelo del fascismo en que bañan nuestras sociedades.

Lo que ofusca al lector es la “unidad de peligro” que mantiene a ÉL y a Sui en una misma impotencia frente al régimen tiránico tan represivo y cruel que anula todos los intentos de combatirlo. Pero de parte y otra de este muro invicto de tiranía y opresión se escribe: *Madama Sui* esboza su autobiografía en 20 cuadernos, un cuaderno por año de vida, y el autor del prefacio compila informaciones y al cabo de un difícil trabajo de documentación redacta el relato que leemos sobre la corta vida de Sui. La literatura asedia de parte y otra (desde la parte de ÉL y desde la parte de Sui, la masculina y la femenina) el muro invicto de la tiranía y la opresión. La literatura se nutre también de esta derrota frente al muro de la Historia y del poder. Entendemos mejor así la metáfora “viva” de la bolsa amniótica y del tarumá para figurar la guarida, el refugio del furor literario hecho de sueños, de fantasías, de recuerdos, de fabulaciones y de impotencia.

Furor literario de dos caras, dos cuerpos, dos sexos que le otorga a la pulsión femenina de la escritura toda la ventaja y el rol de primer plano en el momento de poner término el autor al río grande de su producción novelística. Rodeado de inocente belleza, el sexo sabio de Sui invade toda la novela, la ilumina, constituye su marca obsesiva, como si saciara la escritura en Sui (con Sui) un deseo largo tiempo reprimido. El personaje de Sui irradia belleza y

alegría de vivir a flor de la piel y del cuerpo; mirar y tocar con el cuerpo le confieren una sabiduría muy alejada de la intelectual, pero que produce sus profundas sentencias, sus apotegmas y una filosofía exigente, audaz, a-conventional de la vida. Como este pensamiento, por ejemplo: “Los cabellos no tienen edad [...]. Y cuando uno muere, ellos siguen creciendo. Siempre más jóvenes y más viejos que uno.” Si esto suena a greguería más suena todavía a los aforismos del autor, los aforismos innumerables de la obra parecen brotar del talante femenino oculto del narrador: “ El fulgor detenido en la oscuridad anula las edades. Lo convierten a uno en el contemporáneo de los hechos, de los personajes más antiguos o aún no llegados.” (*Contravida*, p. 172). A la lógica usual, racional, la del poder, se sustituye una lógica sorpresiva y paradójica que dice más verdades que la opinión común: el entrar cada noche en la bolsa amniótica, esta guarida de los sueños y de la sustancia novelesca, es nacer y desnacer cada día: “a fuerza de morir tantas veces, el que pasa a través de esas resurrecciones se vuelve un poco inmortal.” (*Contravida*, p. 173).

El sexo de Sui es el cerebro aforístico de la obra, si hasta su momento ajustado de revelación se mantuvo en la umbría, fue para resplandecer con más evidencia en *Madama Sui* donde a todas luces triunfa. Triunfa cuando la joven Sui contempla y explora su sexo en el espejo; su sexo es como un cerebro sensitivo, como una pantalla o una mente en blanco: aparecen secuencias, figuras, caras, “figuras ornamentales espontáneas e imprevisibles”,

imágenes coloreadas, personas conocidas que cambian constantemente de formas y colores. El poder reflexivo, pictórico, cinético, cromático y desformante de la escritura está localizado en Sui y en su sexo-cerebro. Las escenas de desfloración van marcando hitos en la novela, la más realista es el encuentro con Leonardo, en el recodo del río, entre las cañas bravas, pero en realidad (o en fantasía) se inicia la novela con la desfloración simbólica de Sui-suindá que lleva atravesada la flecha de cerbatana de ÉL en el pecho. La lechuga herida en la noche diurna del mediodía, que deja un rastro de sangre en el secano, fulgurante escena que abre el libro, resume el destino misterioso y trágico de ÉL y Sui, aquellos componentes gemelos de la figura autoral. Retumba el sexo de Sui en la pasión oculta de Ottavio, en las evocaciones de un amor lesbiano con Celina, con Friné, pero también en su súbita ascensión que sella su destino de hetaira, de concubina del dictador, de amante de Frida Gräfenberg, alias Friné Steiner. Dista mucho el texto de condenar el itinerario tan fulgurante de Sui, y Sui atraviesa la más turbia historia del siglo XX sin sufrir mácula. El texto de la novela recuerda, nombra y denuncia los acontecimientos más horrendos del pasado siglo: los crímenes de la dictadura paraguaya, los vicios del tirano, la ideología del gobierno de reconstrucción nacional, la reactualización del derecho de pernada, la corrupción institucionalizada, por una parte, y por otra los crímenes del Tercer Reich hitleriano, de Wernher von Braun, de Hermann Goering..., acontecimientos en los

que se encuentra inmersa Sui por su colaboración con la tiranía y los favores políticos y financieros. En medio de estos cataclismos cobra una importancia especial el “punto G”, ese microcosmo del sexo femenino que descubriera el tío de Friné, el famoso sexólogo Gräfenberg, así como la pesquisa de los orgasmos femeninos, la exaltación de la belleza, del arte y de la literatura. El Kamasutra, un cuadro de Tiziano (*Joven peinándose*) que parece el vivo retrato de Sui, el *Fausto* de Goethe, la presencia directa e indirecta de la gran pintora y diseñadora japonesa Masumi Hara, que es también filósofa (“Sabiduría es dolor. Belleza es amor. Amor es furor y lágrima” es su lección predilecta) diseñan un tejido amniótico de suntuosa y no contaminada belleza que es también lo propio de Sui, quien se mantiene incólume y angelical en medio de las procacidades del siglo. En realidad Sui, víctima del poder masculino y de las ilusiones que alimenta la tiranía en el pueblo, consigue crear en este mundo de barbarie y dominación masculina, una zona franca de placeres eróticos meramente femeninos y de placeres artísticos, literarios, filosóficos, musicales y coreográficos. Hasta siempre bella adolescente, hija de madre japonesa, fiel a su amor mortal de niña o de ninfa y por ello incorrupta, en el impuro mundo que la rodea, Sui requiere más y más purificación y santificación. Quemada en el incendio de su casa y en el hueco ardiente del tarumá, quemada como lo fuera su madre por la bomba de Nagasaki, Sui no deja de morir y nacer, o desnacer y renacer

en llama pura de amor vivo, y sus cenizas se encuentran esparcidas, como arena del desierto, en las páginas de su vida. Cenizas femeninas incorruptas, mezcladas con los tibios restos funerarios de ÉL en la bolsa amniótica o en el hueco arbóreo ardiente de la literatura.

Tal consideración sin embargo no levanta completamente el enigma de Sui. Su retiro eremítico en su casa de Manorá después de su esplendorosa y triunfal estancia en Kioto, en Tokio, en las ciudades del holocausto atómico, y de su licenciamiento por el tirano tiene todo el aspecto de una fábula heroica. Con elegancia de heroína se retira efectivamente Sui de su corta época de esplendor y grandeza. Sui es la sabiduría y la valentía de la vida en flor que se salva del mundo de aberraciones del poder. Tenía que pasar por este submundo de infernales favores para poner en ridículo al tirano y a toda su indecente fauna. El arte, la literatura, la conversación y los placeres femeninos más refinados fueron un refugio o una isla en el Infierno, en el Averno donde Sui no pudo ser corrupta porque sus dotes llegaron a desenmascarar la grotesca y peligrosa farsa. Sui es la llave que abre la guarida de la pestilencia, ha abierto el armario del poder o mejor dicho de la podredumbre mundanal y mundial, su retiro al pueblo de su nacimiento y al recuerdo de la madre quemada por la bomba le anticipa su futuro desnacer en el tarumá ardiente. Sólo su intimidad con la maldad engañosa del poder pudo darle a Sui la amarga solidez anímica del desencanto, la fuerza de su retiro y la grandeza de su desesperada rebeldía.

La estación de Sui en el Averno tiene su innegable lógica narrativa, no podría Sui arder victoriosamente en el hueco del tarumá sin haber descubierto previamente el infierno de la tiranía y la opresión. Sui ha sido para el autor el modo de acceso más incisivo al odiado prócer, al mundo del poder, la traición y la abyección. ÉL sacia a través de Sui el hostigante deseo de probar y conocer este mundo de malsanos sortilegios, los manjares del todopoderoso, la intimidad de sus aposentos y de su lecho.

Sutil frontera de la tentación y la rebeldía, magnífica demostración de lo que hace el poder con los inocentes, del poder de pudrir del poder, de la larvada corrupción del pueblo más inerme por el poder tiránico, del poder de embaucar del poder, cuando se disfraza de salvador del pueblo y de amparo de las mujeres. Más dañina es la falsa santidad del poder cuando las ilusionadas víctimas son mujeres. Pero mayor y más furibundo será el desencanto cuando ellas visiten al fin los fosos, ese teatro de muertes, penumbra, suplicios y agonías.

Llama la atención la total ausencia de escenas privadas entre Sui y el todopoderoso. Las largas entrevistas amorosas entre Sui y Friné a menudo aluden a las prácticas del prócer de la nación con las muchachas jóvenes. Pero la escritura no entra al tálamo de la exposición de Sui al deseo sexual del tirano. Es cierto también que el permiso otorgado por el jefe aleja a Sui durante un año de la contaminación presidencial como de los sinuosos diálogos con Friné. El paréntesis japonés en la corta vida de Sui es un retorno a la

lengua materna y a las cenizas de la madre. Reconfortada en lo más íntimo de su ser, Sui en Japón como crisálida hace la muda. En el Imperio del Sol Naciente empieza su tragedia, se prepara su apoteosis. Todo se ve más claro ahora. Sui es la zona de la escritura más sensible a los nocivos efectos de la tiranía, susurra la fatiga y la tristeza de esos recuerdos, pero en su casa de Manorá no vuelve a este pasado, vuelve a *su tiempo*, al tiempo mítico de los seres libres, y en medio de aquel tiempo esencial y eterno vuelve a su isla, un espacio interior íntimo y recatado, jamás hollado ni profanado donde ÉL, su verdadero amor, se aloja. Este espacio interior desubicado es su alhaja, su órgano sensible, en él retoma vida, los cuadernos de Sui lo prolongan, y todo el cuerpo de Sui irradia la pacífica bondad de aquel órgano sensible donde reconocemos el modelo uterino de la obra. En esta isla interior que desconoce la ponzoña del pensamiento y del recuerdo nacen las sentencias irreales de una filosofía poética de la existencia. Es una filosofía sin conciencia de ser una filosofía y que más se parece a la poesía, pero que nos induce a pensar de otra manera, no sometida a los patrones de la lógica y del poder. La filosofía de Sui, como la del maestro Cristaldo de *Contravida*, es el baño amniótico de la obra que accede así a su grandeza epistemológica. El maestro aprendió de Sui más que Sui del maestro: “No es lo mismo oír lo hablado que escribir lo oído.” (Sui, p. 26)

Sui es el maestro en flor, por ser mujer le es anterior y toma ella la iniciativa de dar fin a la obra entrando después de ÉL, su amor mortal, en el bolsón de los sueños

cuyo ansioso boquete sella el misterio. Concluir la obra forma parte de la filosofía poética de Sui, es la expresión más perfecta de su lúcida y secreta osadía, pero también de su hermética figura. La revelación de esta feminidad intrigante y nutricia, joven e impercedera, ya que desde sus comienzos impulsara la creación, no es el menor interés ni el menor regalo de la última novela del ciclo roabastiano. Nos parece escuchar la voz del propio autor cuando evoca el retorno de Sui al lugar de su infancia: “Olvidaron (los de Manorá) que quien regresa, tras larga ausencia, se vuelve indefectiblemente un extranjero en su propio país.” (p. 205). La melodía filosófica de Sui coincide hasta confundirse en ella con la mítica sinfonía del autor o de sus narradores que son sus semejantes. Sui le permite al narrador compilador A.R.G. composturas nítidamente comprometidas como su guerra declarada contra el matriarcado local, enemigo de los derechos de la mujer y cómplice del poder y del mundo masculinos; o como su señalada identificación con modelos femeninos de belleza y valentía que intimaron con el secreto, tal vez con la vulnerabilidad del poder: Madama Lynch, Eva Perón. Sólo una heroína se podía encargar de llevar a escena los difíciles compromisos entre la oposición política al poder tiránico y la fascinación que tal poder tiránico, inicuo y tanatófilo ejerce sobre las almas.

Tan hermanada resulta Sui con la sustancia enigmática, paradójica y estética de la escritura que no la percibimos como personaje o como figura, sino como parte activa, activadora de la obra, como agente primero de la

creación. Le confiere a la imaginación masculina que concibe las historias la desesperada carnalidad o espiritualidad de una feminidad emboscada, artísticamente activa. La hora de la estrella fue la hora de su revelación al público, con ella se cerró el ciclo, pero las cenizas de ÉL y de Sui están a salvo en el árbol sagrado de la obra.

Referencias bibliográficas

Augusto Roa Bastos, *Madama Sui*, Asunción, Editorial El Lector, 1995.

Augusto Roa Bastos, *Contravida*, Madrid, Alfaguara, 1995 [1994].



*El regreso de Burton en Roa o el otro
viaje de la escritura*

**Ana Inés Larre Borges (Departamento de
Investigaciones Biblioteca Nacional)**

En la biografía que dedicó a la memoria de su esposo, el capitán Richard Francis Burton, Isabel Arundell cuenta que en su destino final de Trieste, el cónsul acostumbraba escribir varios libros simultáneamente para no aburrirse, e iba de una a otra de las once mesas que tenía en su cuarto de trabajo. Hay melancolía en la imagen de un Burton, ya viejo, que se desplaza de un libro a otro en silenciosa emulación de su pasada vida de aventurero. La escena puede servir de pórtico a una reflexión que pretende atender los imprevistos tránsitos de la palabra escrita. Porque la escritura y el viaje tienen una antigua reciprocidad; se viaja por los lugares y se viaja por la biblioteca. Como en el río de Heráclito, el viajero sabe que nunca se regresa al mismo lugar. También lo aprende el lector.

*La mutua ignorancia:
crónica de una recepción tardía*

Entre los muchos destinos que tuvo el traductor de *Las mil y una noches* y explorador a las fuentes del Nilo,¹ hubo una incursión sudamericana olvidada en el mundo anglosajón y poco conocida en el nuestro, pero que acabó por incluirlo entre los llamados viajeros ingleses en el Río de la Plata. En 1865, después del oscuro episodio de la muerte de Speke, Burton fue designado cónsul en Santos y, huyendo de la humedad del clima, se radicó en San Pablo. Al término de su estadía, decide conocer la llamada Guerra de la Triple Alianza y hace dos viajes en 1868 y 1869 al Río de la Plata y al Paraguay. En 1870, ya de regreso en Inglaterra, publica sus impresiones en *Letters from the*

¹ Richard F. Burton (1821-1890) fue un victoriano heterodoxo. Expulsado de Trinity College, fue soldado en la Compañía de las Indias Orientales, peregrino a La Meca, explorador de las fuentes del Nilo, combatiente en Crimea, cónsul del Imperio en Fernando Póo, Santos, Damasco, Trieste, espía del Foreign Office, miembro de la Geographical Society y fundador de la Anthropological Society, autor de varios libros de viaje y traductor de varios textos canónicos como *Las Luisiadas* de Camoens, *El ananga ranga*, *El jardín perfumado*, y la muy famosa *de Las 1001 noches*. Entre varias biografías que se le han dedicado una de las más recientes y disponible en español es la de Edward Rice, *El capitán Richard Burton*, Madrid, Ediciones Siruela, 1992. Refiere y corrige a otras anteriores, aunque su versión sobre los años sudamericanos resulta magra e inexacta. Ver en referencia mi Prólogo a *Cartas desde Los campos de batalla del Paraguay* (Burton : 1998, 13-48).

Battlefields of Paraguay.² Las ambiciosas biografías que se le han dedicado son exiguas y mayormente inexactas al referirse a este capítulo de su vida, e ignorantes del conocimiento e interés que el viajero despliega en sus libros sobre las sociedades que visitó.³

En recíproco desconocimiento, la recepción de Burton en el Río de la Plata fue tardía. *Cartas desde los campos de batalla de Paraguay*, la primera traducción de las *Letters...* al castellano se publicó en Buenos Aires en 1998, 130 años después de su primera edición inglesa. Jorge Luis Borges puede exhibirse como un síntoma elocuente de este desconocimiento. Aunque menciona en varias ocasiones a Burton y se ocupa de él en dos textos capitales de su bibliografía, revela no haber leído este libro que hubiese deleitado su gusto por la ironía. Borges dedica a Burton un estudio en “Los traductores de las 1001 Noches” y lo incluye en el final de “El Aleph” el cuento en el que apropiadamente se ocupa del “lugar donde están todos los lugares”. Tanto en el ensayo de 1936 como en el cuento de 1949, aunque en éste consigne su desempeño como cónsul en Brasil, su Burton es primordialmente el orientalista de los biógrafos anglosajones, en tanto el Burton que dedica su libro a Sarmiento, pasea por Buenos Aires y Montevideo,

² Las *Letters from the Battlefields of Paraguay*, Tingsley Brothers, Londres, 1870. Antes de su llegada, su esposa Isabel se había ocupado de la edición de su libro dedicado al Brasil, *The Highlands of Brazil* (1869).

³ En la entrada correspondiente a Burton en la Wikipedia se mencionan todos sus destinos diplomáticos salvo el que cumplió en Brasil.

visita a Urquiza en Entre Ríos y menta la culpa jesuítica en el Paraguay, permanece invisible al horizonte borgiano.⁴ Y Borges es apenas un emergente de la desatención prestada por muchos años a Sir Richard en América del Sur. Burton fue incluso un postergado del tradicional viraje que ha sido la regla para otros viajeros, cuando una inversión se opera y sus crónicas empiezan a ser leídas en las tierras que visitaron y describieron.

La llamada literatura de viajeros tuvo su apogeo en Inglaterra en la segunda mitad del siglo XIX. Las crónicas de los territorios de ultramar mantuvieron ocupadas febrilmente a las imprentas metropolitanas y encontraron un público expectante de lectores educados y ociosos que sustentaron esta inaugural industria de la información, nacida en una era que inventó el mito del progreso. Si los primeros cronistas de América tuvieron como destinatarios a reyes y autoridades del poder imperial español, sus herederos decimonónicos se dirigían ya a un *público*, dispuesto a adquirir los relatos, en un universo signado por la alfabetización masiva y una sociedad industrializada en

⁴ El desconocimiento es evidente, aunque Las cartas... son citadas como parte de la bibliografía de Burton en el artículo que le dedica como traductor de Las 1001 noches. En la última frase del ensayo que dedica a La tierra purpúrea de Hudson menciona al capitán entre los ingleses capaces de “percibir el espíritu criollo”, un juicio que no ejemplifica. Es probable que Borges haya advertido esa percepción de modo indirecto, como supo descubrir entre las notas a Las 1001 noches un elogio del asado argentino. (Borges, 1974: 401 y 736).

la que el libro es otra mercancía. (Lyons: 475-76) Burton, a pesar de su perfil aristocrático, recurrió muchas veces a los libros para equilibrar sus ingresos. Los relatos de viaje contaban con un público que recibía en ese acercamiento a paisajes y costumbres exóticas, la paradójica confirmación de que la expansión imperial se extendía a tierras remotas y de que el dominio británico acortaba distancias. Era un público acrecentado por el componente femenino y Burton debe a esa otra expansión editorial, la fidelidad ineludible de Isabel a quien sedujo su fama de viajero. Tal vez no haya mejor resumen de la aleación entre el viaje y la literatura en la época que la dedicatoria que le dirige Sarmiento al regalarle un ejemplar del *Facundo*: “Au Capitaine Burton, voyageur en route, Domingo F. Sarmiento, voyageur en repos” (Burton, 1998: 238).

Un siglo después, el tiempo mutó la perspectiva, y los libros que ya nadie leía en la metrópoli, fueron rescatados del olvido de este lado del Atlántico. Traducidos y editados, componen el corpus de una literatura que hoy leemos en busca de un reflejo del pasado y una clave de nuestro destino. *Casa Grande e Senzala* de Gilberto Freyre, es ejemplo de una síntesis que depende en gran parte del aporte de los viajeros a los que el brasileño había dedicado su tesis de graduación en la universidad de Columbia.⁵ El

⁵ “Social life in Brazil in the middle of the 19th century” fue la tesis con la que Freyre obtuvo su título de master. En *Casa Grande e Senzala* se cita profusamente *The Highlands of Brazil*. (Freyre: 1977).

libro devino un clásico y fue inspiración para la Escuela de los anales en Francia y, en Uruguay contó entre sus devotos a Carlos Real de Azúa, otro gran lector de los *viajeros* (Real de Azúa: 1952, 20-21).

La literatura lleva en sí esa posibilidad de mutar sus destinatarios. Es el valor agregado de la escritura sobre la oralidad: los libros viajan en el espacio y también en el tiempo. Y los viajeros continúan viajando a través de sus lectores y ese nuevo desplazamiento admite un cambio de dirección. Mary Louise Pratt que en su clásico *Ojos imperiales* se ocupa de Burton en la parte dedicada a África, ha reparado en otro significativo destino de los relatos de viajeros, el de formar “parte de la materia prima” con que se crean las ficciones de escritores de los lugares retratados en las crónicas (Pratt, 2010: 409). En los últimos capítulos de su libro, Pratt atiende a la presencia en la ficción hispanoamericana de huellas de la literatura de viaje y observa cómo los autores de las crónicas son objeto de antropofagia por parte de los escritores nativos.

La singularidad de Burton, hace también que no ya solo sus escritos, sino él mismo haya sido reclutado para la ficción. Rudyard Kipling, su parcial contemporáneo y pleno compatriota, lo tuvo de modelo para varias aventuras de su novela *Kim*. Philip José Farmer, en los territorios de la ciencia ficción, lo eligió para protagonista de la saga de *El mundo del río* (1971) y, más cercanamente Ilya Trojanow en *El coleccionista de mundos* (2006) reescribe tres episodios de la vida de Burton relacionados con sus

estancias en India, Arabia y África Oriental.⁶ Trojanow es él mismo un escritor de frontera, y su vida está pautada por los desplazamientos obligados del exilio y los libres de la vocación. Burton le dio la oportunidad de tratar el tema del encuentro de culturas desde una mirada alternativa. Pero ni siquiera la heterodoxia de Burton sumada a la de Trojanow logró revertir la asimetría que rige las relaciones entre centro y periferia, y por eso Trojanow ignoraba que antes que él hubo otro escritor latinoamericano que ficcionalizó con similar espíritu libertario a la figura del viajero inglés.⁷

La excepción paraguaya

Augusto Roa Bastos fue una excepción, aislada y en última instancia lógica de esta mentada ignorancia mutua. Roa ha hecho un uso complejo de Burton en su literatura, particularmente en el último ciclo de su narrativa en los años noventa. Convoca al capitán en distintos relatos, que

⁶ Hubo además un película *Las montañas de la luna* (1989) de Bob Rafelson que recrea, en clave romántica, la búsqueda de las fuentes del Nilo.

⁷ Hay muchos puntos de contacto entre el uso que Trojanow y Roa Bastos dan a la herencia de Burton, básicamente comparten una ideología antiimperialista, el recurso a Schezerade y el rescate de la oralidad.

ensayan y recurren en repeticiones y variantes, en textos laterales, fragmentarios o periféricos a su bibliografía, que son reelaborados o trasladados de una ficción a otra.

Aunque no nombra a Burton, la serie debería iniciarse con “El sonámbulo” (1977)⁸ porque es parte de la dispersa obsesión por la trágica Guerra grande o Guerra de la Triple Alianza (1865-1870), el primer gran conflicto bélico internacional desde la independencia sudamericana, y porque allí comparece por primera vez el pintor Cándido López, destinado a compartir un similar estatuto ficcional con Burton. Ambos se reparten el protagonismo de una pieza breve “El ojo de la luna” de 1991 que es laboratorio donde Roa ensaya formas de narrar la experiencia de la guerra. Motivo y protagonistas regresan en las páginas más logradas de la novela *El fiscal*, en 1993, y más acabadamente en la *nouvelle* que integró el proyecto de *Los conjurados del quilombo del Gran chaco*, en 2001.

Es posible leer el sentido de Burton en la literatura de Roa en la elocuencia de sus variaciones y recurrencias.⁹

⁸ Acompaña una cuidada y exquisita edición del editor italiano Franco María Ricci, Cándido López: imágenes de la Guerra del Paraguay, con reproducciones del soldado pintor. Se publicó primero en italiano en 1976 y en portugués en 1977. Daniel Balderston que le dedica un comentario, usa una edición en español que fecha en 1984. (Para este trabajo he dispuesto de la versión de 1977).

⁹ Como señala Balderston, ya Roa había dado una versión de este motivo del traidor en un cuento “Encuentro con el traidor” en *El baldío*, en 1966. (Balderston, 3).

El tránsito incluye un inocultable diálogo con Borges que densifica su literatura. Roa escribe un Burton doblemente sudamericano: porque reinstala su presencia en la historia del continente y porque recupera las instancias de recepción, es decir su presencia simbólica. Al reescribirlo, navega otra frontera, la de la ficción y la realidad, que Roa ha merodeado y transgredido hasta hacer de ese vaivén principio fundante de su arte literario.

“El sonámbulo” trabaja sobre un motivo borgiano, el tema del traidor y del héroe. El texto se presenta como la narración de un traidor, Silvestre Carmona, que cuenta su propia historia y, como en “La marca de la espada” revela hacia el final su identidad. Nacido el día de la muerte del Supremo Doctor Francia, Carmona entrega en Cerro Corá a Solano López. Su relato llega al lector a través de dos intermediaciones, los comentarios antilopistas que ha escrito en el margen del expediente el Fiscal General a quien Carmona entregó su testimonio, y la presentación de un “compilador”, una suerte de alterego del autor, recurso ensayado en *Yo, el supremo*, que dice haber hallado el documento en un archivo en 1947. La cuidada edición consigna con sofisticación en letra manuscrita las intervenciones del fiscal y reproduce el papel notarial del supuesto documento. Reparo en estas mediaciones, porque lo que integra “El sonámbulo” a una serie en la narrativa de Roa no es tan solo el motivo histórico elegido, sino el problema de su representación. Es reveladora la fecha de 1947 ya que no solo coincide biográficamente

con el momento en que Roa debe abandonar su patria y partir al exilio, sino que es contemporánea históricamente de los juicios de Nüremberg y de una consecuente reflexión ética sobre el arte y su relación con la barbarie, que Adorno presentó famosamente en *Minima Moralia* como la imposibilidad de que el arte sea el mismo después de Auschwitz.

En “El sonámbulo” el narrador había expresado su deseo de que Cándido López a quien llama “el hacedor-de-figuras”, “llegara hasta Cerro-Corá y que allí hubiese inmovilizado con inmutable pero viviente fijeza ese momento único en la historia de América”, el de su muerte (78). En “El ojo de la luna” Roa va a cumplir ese deseo al narrar por primera vez la crucifixión de Solano López. El arte puede corregir la historia, como luego hará decir irónica y cínicamente al General Mitre en *Frente al frente de argentino*, la *nouvelle* adónde convergen estos acercamientos y ensayos textuales.

Dilemas de la representación.

Roa dedica “El ojo de la luna” “a mi hijo Augusto, pintor”. Así, el tema de la representación, preside este relato que es una pieza clave en el desafío de nombrar lo inenarrable. Este breve y mágico texto recoge las preocupaciones que despuntaron en “El sonámbulo” sobre la posibilidad de representar los desastres de la guerra. El

texto se publica en 1991, el año del Tratado de Asunción que crea el Mercosur, unión de los países que formaron parte de la contienda. En ese sentido, este nuevo texto recupera la voluntad de recrear el horror de la Guerra Grande que informaba “El sonámbulo”, pero ensaya un intento de superación de esa discordia.

Los tres primeros párrafos de “El ojo de la luna” actualizan el tema de la guerra y dibujan una estrategia. En el primero Roa reincide en la apropiación del pintor Cándido López que ya había aparecido en “El sonámbulo” pero aquí crece en protagonismo:

Hay un testigo y narrador irrecusable de algunos hechos que ocurrieron en la guerra de la Triple Alianza contra el Paraguay. Hechos que no registra la historia oficial de los vencedores, y menos aún la desmemoriada contrahistoria de los vencidos. Uno de ellos es precisamente el extraño caso del pintor desconocido que retrató “al natural” las escenas de la guerra del Paraguay con el atroz remate final de la crucifixión de su jefe y amo absoluto.

Desde el inicio queda establecida la tensión entre la historia –que se juzga ineficiente tanto en la versión tradicional de los vencedores como en la de los revisionistas- y el arte. Roa acude a la categoría de la “contrahistoria”, que en un ensayo temprano eligió para nombrar su poética. El Cándido López histórico fue un soldado mitrista que inició su carrera pintando un retrato del General y presidente argentino, participó como

voluntario en la Guerra de la Triple Alianza y permaneció fiel a su jefe a través de los años. El Cándido López de Roa Bastos es, en cambio, “uno de ellos”, es decir un pintor de la “contrahistoria” afín a la ideología revisionista del autor. Así Roa horada los fueros de la historia y allana las prerrogativas del arte en las que ambiguamente se inscribe su obra. El texto se construye precisamente a partir de la indeterminación entre lo real y lo ficticio, y la atribución de hechos imaginados a personajes históricos. En algunos fragmentos parece solazarse en inducir al lector a creer que su relato es verídico, para lo que recurre a marcas textuales precisas y ensaya alusiones contemporáneas. En todo caso se inicia, como hemos visto, tematizando el problema de la verdad de la historia, del ocultamiento y la posibilidad de conocer.

El segundo párrafo aborda las dimensiones y el sentido de esa guerra olvidada:

Fue la primera guerra internacional que estalló en el Nuevo Mundo a mediados del siglo pasado en sustitución de las sanguinarias cabalgatas y degollinas de antaño. La guerra de cinco años arrasó a sangre y fuego el pequeño país hispano-guaraní, lo sometió a la desmembración de más de la mitad de su territorio, privándolo de su salida al mar y convirtiéndolo para siempre en *una isla purpúrea, rodeada de tierra*, separada del mundo y replegada sobre sí misma como un caracol desmochado e inmóvil.

La cita es una lograda síntesis de las ideas del autor sobre una guerra que interpreta como el origen de

ese “dolor paraguayo”, según fórmula célebre de Rafael Barrett que Roa hizo suya. En un ensayo contemporáneo a “El sonámbulo”, Roa explicaba también la condena paraguaya como una consecuencia de la Guerra de la Triple Alianza, un “largo martirio” que “quebró la línea del destino histórico y convirtió al Paraguay, que había sido el país más adelantado de América Latina, en uno de los más pobres y atrasados” (Roa, 1977 : 57). La pregunta por el momento de quiebre, la pérdida de un reino venturoso, ha sido una preocupación frecuente que admitió diversas formulaciones en los escritores hispanoamericanos. Roa Bastos encontró una respuesta en esa guerra abusadora contra el Paraguay, que abordó en todos los géneros. En el poema “Nocturno paraguayo” adopta la metáfora isleña inspirado en Josefina Plá: “hubo una vez entre palmares y siglos/ jazmines/ un país de rocío, una isla de tierra/ rodeada de tierra,/ el corazón purpúreo de América del Sur”. En “El ojo de la luna” reitera el diagnóstico recurriendo tanto a la metáfora ya ensayada como al caracol desmochado que sin duda alude a *La babosa* de Casaccia, un clásico de la literatura guaraní. “El ojo..” funciona como un microcosmos de la estética roabastiana complejamente entrecruzada de intertextualidad.¹⁰

¹⁰ En “El ojo de la luna” Roa Bastos prueba las ambiguas fronteras de lo real y al mismo tiempo instaura un diálogo con vecindades simbólicas. Incorpora hechos desmesurados y delirantes que fueron sin embargo históricos, como la presencia de niños en la guerra, camuflados tras

El tercer párrafo introduce al Capitán Burton:

Además del oscuro cronista pictórico, hubo un segundo testigo y narrador en prosa de aquella contienda homérica. Un hombre famosísimo en todo el mundo y sin embargo pocas veces mencionado y ya también completamente olvidado como cronista de la guerra de Paraguay. Ese hombre fue Richard Francis Burton, uno de los más célebres traductores del Libro de las Mil y Una Noche. Sir Richard, a la sazón cónsul general del imperio británico ante la corte del emperador del Brasil, obtuvo autorización para visitar el país en guerra y escribir artículos para los principales periódicos de Europa. El espíritu aventurero del cónsul disfrutó plenamente de este descenso a los infiernos en el corazón de la selva tropical.

El primer y solitario dato que se da de la frondosa biografía burtoniana es el del traductor de *Las mil y una noches*, una información que en su formulación -“uno de los más célebres traductores”- trae implícita la mediación borgiana. El Burton de Roa comparte algunos atributos con el histórico y se distancia en otros, pero la mayor diferencia no es ideológica, sino fáctica. El cónsul Burton, no presencié la guerra, como avisa honestamente el

barbas hechas de crines de caballo y convoca a versos ajenos que fueron escritos para denunciar otras guerras. Cita un verso de Idea Vilariño que pertenecen a un poema dedicado a Vietnam.

título de su libro, sino que estuvo apenas en “campos de batalla” y no batallas, escenarios vacíos a los que llegaba con rezago para confirmar la tierra arrasada. No conoció a Solano López y no vio tampoco ni de lejos la roja cabellera de Madama Lynch; en las *Cartas...* dice que, aunque se lo prometieron, no consiguió obtener un retrato de la dama (137). El Burton de Roa, en cambio, discute con López sobre la guerra y se enamora de su esposa inglesa. Roa aplica a Burton la misma solución que encontró para Cándido López. Si éste puede pintar en su novela lo que no pintó en su vida, el cónsul puede contar lo que no contó en las desabridas cartas que dedicó al conflicto. En “El ojo..” Roa descubre las posibilidades narrativas del personaje que luego desarrollará. Una de las más productivas está en poner en relación las *Cartas...* con el *Libro de las Noches* que vuelve a nombrar al modo de Borges. Roa recupera el pasado árabe o exótico de Burton y empuja el testimonio hacia los territorios de lo irreal. En su versión, Burton considera que “la experiencia vivida en el Paraguay se había parecido a una pesadilla” y para nombrarla le sirve advertir “entre una atrocidad y otra, el aire mágico e irreal del Libro de las Noches”. El juego realidad ficción es intenso y complejo y se va enriqueciendo con nuevas posibilidades que surgen de relaciones o datos verdaderos. Roa puede incluso permitirse manejar esos niveles de discurso con un guiño lúdico y escribir que: “la prosa de Richard Francis Burton olvidaba, a veces, el tono descriptivo y jovial de los viajeros ingleses y se inflamaba en un arrebató patético

de segunda mano" (III). Quien haya leído las verdaderas cartas sabe que el Cónsul abusa de descripciones típicas de la retórica colonialista destinada a *inventariar* lo que ve, y que su toque personal se recluye en la distanciada ironía, ausente de cualquier emoción. En cambio, las *Cartas...* que imagina Roa Bastos, no solo serán capaces de incurrir en el patetismo sino que ajenas al asertivo optimismo decimonónico que abarcaba también a la literatura, se revelan conscientes de los límites y dificultades de narrar. La cita apócrifa que atribuye a la introducción burtoniana a las *Cartas..*, sintetiza y proclama una teoría de la ficción afín a la conmoción que acompañó la quiebra del realismo: "La expresión de la realidad es siempre increíble y absurda".

La idea de una imposibilidad de contar la guerra domina el ciclo narrativo del último Roa, y es posiblemente la causa de la fragmentación y dispersión bibliográfica a la que aludí más arriba. La recurrencia a Cándido López y Richard F. Burton también parece supeditarse a esa dificultad de decir el horror. Roa encuentra en ellos una parábola de los dilemas de la representación. Daniel Balderston afirma –en referencia a "El sonámbulo"- que a Roa "le interesa la figura del pintor más que su obra", y agrega con lucidez: "mejor aún, le interesa *la función del pintor*" (Balderston: 3 [subrayado mío]). Creo posible postular en simetría que, de Richard F. Burton lo que le interesa a Roa es, sobre todo, el traductor de *Las mil y una noches*, o mejor aún, que lo que le interesa es *la función del traductor*.

“El ojo de la luna” fue un texto clave porque esas dos versiones de la imposible mimesis son puestas en relación por primera vez. Roa propone la existencia de una edición rara de las *Cartas*, una segunda edición, dice con astucia, que lleva en su tapa la pintura de la crucifixión de Solano López hecha por Cándido López. En audaz correspondencia, arriesga que el testimonio de Burton pudo ser una *traducción* de los cuadros de López :

Por momentos no se sabe si Richard Francis Burton está relatando en sus *Cartas* lo que vio realmente, o si está traduciendo las visiones de delirio de esa guerra fantasmagórica que dejó en sus cuadros un pintor enajenado. Este pintor de la tragedia existió en la realidad, Burton da su nombre, Cándido López, asistente del generalísimo aliado Bartolomé Mitre. Sir Richard lo vio pintar, sentado entre los muertos, al final de los combates. Pero le fue imposible cambiar con él una sola palabra. “Parecía un sordomudo o un sonámbulo –agrega el traductor de Las Noches- completamente fuera del mundo, o sumido en visiones de trasmundo”.

La cita corresponde al final del primer apartado de “El ojo..”, es decir la que oficia como introducción y establece un marco de sentido dominado por las interposiciones de lenguajes, trasposiciones y estados alterados que ponen distancia a cualquier referencialidad. En *El fiscal* (1993), este texto reaparece con leves pero interesantes modificaciones:

Por momentos no se sabe si Sir Richard está relatando lo que vio realmente, o si está traduciendo con palabras,

necesariamente más pobres que las imágenes y como deformadas groseramente, las visiones de delirio de Cándido López, el pintor de la tragedia. Burton vio y admiró esos cuadros que iban saliendo “del natural” pero también de una visión de ultratumba; incluso vio pintar a Cándido López, sentado entre los muertos, al final de una batalla. “Parecía un sordomudo o un sonámbulo completamente fuera del mundo real” – escribe en una de sus cartas (la décimo-tercera), totalmente dedicada al pintor. (El fiscal, 300, [en cursiva las variantes])

Las variantes introducidas apuntan a señalar la competencia de las representaciones, las palabras serían más pobres que las imágenes y además *deformadas*, un dato que va a desarrollar después narrativamente en *Frente al frente argentino*. Por otro lado el nuevo texto juega una pretensión de verosimilitud al precisar la cita en una determinada carta; lo que ha llevado a algunos críticos a buscar inútilmente la apócrifa referencia. Si ya en su primera formulación Roa evocaba su antigua ficción al describir al pintor como un “sonámbulo”, en esta completa el juego, convocando al libro del Burton histórico. Así dispara el sentido hacia lo simbólico y hacia lo histórico, aunque en el mismo gesto revierta su estatuto, al nombrar a un pintor histórico como el protagonista irreal de otro relato escrito por él, y al referir a un libro verdadero a través de una cita apócrifa.

Es posible reconstruir un itinerario a través del cual, de un texto a otro, Roa Bastos va descubriendo y

capitalizando estrategias y sentidos hasta desembocar en *Frente al frente argentino*. *Frente al frente paraguayo*, una *nouvelle* que recoge este sinuoso descubrimiento de las posibilidades que paradójicamente creó a partir de las imposibilidades de la representación.

Frente al frente de batalla

Los conjurados del quilombo del gran chaco (2001), fue un libro colectivo y “por encargo”, escrito por autores de los cuatro países que participaron en la Guerra de la Triple Alianza. Roa Bastos por Paraguay, Alejandro Maciel por Argentina, Omar Prego Gadea por Uruguay y Eric Nepomuceno por Brasil.¹¹ El proyecto es casi un ejercicio de

¹¹ Roa escribe su ficción en dos partes: “Frente al frente argentino” consiste en un diálogo entre Bartolomé Mitre y el pintor Cándido López, mientras que “Frente al frente paraguayo” reproduce en su primera parte, casi sin variaciones, las páginas finales de *El fiscal* y da protagonismo a Richard Burton en su ficticio trato con Solano López y Madama Lynch; se agregan dos breves codas, ausentes en la novela, tituladas “El guerrero y su doble” y “Oficios bárbaros” (Roa, 2001 : 96-102) donde vuelve a la figura del soldado pintor y reflexiona sobre el arte y la guerra. Maciel que es además prologuista y seguramente ideólogo del proyecto escribe una ficción histórica sobre el “quilombo” nombrado por Burton; Omar Prego Gadea hace un texto mayormente intertextual con referencias al asesinato del presidente Flores en el Uruguay y Eric Nepomuceno se distancia más del tópico histórico para crear una historia urbana y contemporánea en la que el contacto está en la especialidad de su protagonista.

taller ya que los cuatro escriben a partir de un dato sucinto que aparece en el libro del viajero y hacen funcionar como “consigna”. Según se explica en el prólogo, los escritores se conjuraron para escribir un cuento cada uno inspirados en esa mención que figura en la Carta XXIII del libro de Burton y alude a un quilombo que es refugio de desertores de los cuatro países:

“Pasados” (desertores) de toda clase andan vagando en las inmediaciones y se dice que del lado opuesto, el del Gran Chaco, existe un amplio quilombo o establecimiento de fugitivos, donde brasileños y argentinos, orientales y paraguayos viven juntos en mutua amistad y en enemistad con el resto del mundo. (Burton: 528)

El proyecto es ejemplo de la apropiación y respuesta a la escritura de los viajeros que postulara Mary Louise Pratt. El efecto contestatario se refuerza en el tema elegido que se actualiza en la nueva conjura hecha por los cuatro escritores que se unen editorialmente en un contexto dominado por la idea de la integración latinoamericana. El libro es inocultablemente deudor de la aparición, a mediados de 1998, de la primera edición de las *Letters* en español, en cuyo prólogo está explícita también la cita a ese pasaje mínimo (un par de líneas en 600 páginas) y a la mención de ese “quilombo” fraterno en medio del mar de calamidades y los miles de cadáveres de la guerra, casi las únicas palabras esperanzadas de entendimiento entre

contendientes que hay en el libro.¹² Es evidente que tanto en el prólogo a las *Cartas* como en *Los conjurados* existe una voluntad de suturar las heridas de la guerra y sustituir el daño de las armas por el bien de las letras, lo que explica la coincidencia en aferrarse a esa rendija esperanzada en la posibilidad de una convivencia pacífica.

En su ensayo, Pratt se refiere a “Los desterrados” de Horacio Quiroga como “un lugar de exilio donde ex hombres excéntricos van a dar y quedan varados después de haber sido expulsados del relato principal de la modernidad”. (Pratt:2010: 409). Su mirada nos alienta a poner en contigüidad a esos antihéroes extranjeros de Quiroga con los desertores de los narradores conjurados. Descubrimos una continuidad capaz de saltar la cronología, para sustituirla por otro orden, -el ya célebre de Borges de que cada autor crea sus precursores o el que menta Roa en *Los conjurados*, cuando escribe que “las profecías se hacen mirando el pasado” (2001: 27). Los conjurados del quilombo del gran Chaco son herederos literarios de la tradición quiroguiana. En el reparto de tareas de los discursos, la literatura es la que puede ir a buscar a los expulsados de la

¹² Aún a riesgo de la autorreferencia debo citar de mi “Prólogo” a esa edición de las *Cartas*: “la breve alusión [que hace Burton] a un hecho apto para la mitología”: “una suerte de falansterio pacifista o corazón de las tinieblas en el Gran Chaco, un “quilombo”, un refugio de fugitivos y desertores de los cuatro ejércitos...” (38). A continuación rescataba a las mismas líneas de la Carta XXIII aquí citadas y reproducidas en *Los conjurados*...

historia, a los caídos del relato principal, para en un gesto compensatorio, devolverles el protagonismo antes negado. Esa reivindicación del arte está en la base de la necesidad y del derecho a reescribir la historia a través de la ficción. La operación que señala Pratt se inscribe sin dudas en el marco más amplio de la novela histórica en América Latina y tal vez explica su recurrencia en un continente donde como decía Ricardo Piglia, la escritura es forma privada de la utopía. Roa Bastos parece compartir esa sentencia que coincide con la frase redentora que elige para cerrar su relato: “Desde el principio de los tiempos siempre hubo hogueras de violencia destructiva. Y también siempre hubo el fuego del espíritu para purificar el daño, conjurándolo a través del arte, que es más fuerte que la muerte.” (Roa, 2001: 102).

El relato de Roa Bastos en *Los conjurados* no solo destaca en el volumen por su calidad, sino porque es la culminación de su respuesta al desafío de narrar el pasado traumático de la Guerra contra el Paraguay. Afín al espíritu integrador dominante en la fecha de su publicación, procede por una actualización del conflicto que ha sido estudiada entre otros por Jorge Carlos Guerrero, que considera este relato como “un legado para la integración latinoamericana” (1). Pero si esa aspiración es compartida por los cuatro autores, la ficción del paraguayo sobresale porque no es arrebatada por la historia de los hechos, sino que desafía y pone en cuestión los límites del arte para aprehenderla y contarla. Roa refina y urde un compleja trama

de intertextualidades, y hace de su texto un interpelación a los modos de representar la realidad y más especialmente, de nombrar el horror. Si la función pintor y la función traductor fueron dos paradigmas de representación, que novelísticamente encarnó en Cándido López y el capitán Burton, Roa encontró otras posibilidades para multiplicar esas funciones. Es relevante el caso que le ofrece Bartolomé Mitre, presidente argentino y Comandante de los aliados de la Triple Alianza, estuvo relacionado con sus dos testigos, como jefe y providencial mecenas del soldado pintor y como hospitalario interlocutor del cónsul británico que dejó estampado su retrato, con dosis equilibradas de admiración y reprobación moral en el libro que escribió sobre el conflicto (Carta V: 239-243). Mitre, autor de una versión en verso de *La divina comedia*, ofrecía como traductor otra arista fermental a los propósitos de Roa, que recurre a estos desplazamientos y cruces que disuelven los límites de los géneros y subvierten la división de tareas. Cándido López deviene un traductor alternativo al corregir a Mitre que opina a su vez sobre los cuadros de su asistente. Richard Burton, que encarna la función de traductor, comulga además en la función pintor, inicialmente adscripta solo a López. Ya citamos la referencia a la portada de una edición de las *Cartas...* que lleva como carátula una ilustración de la Crucifixión de Solano López hecha por el otro López; más adelante, en *Frente al frente paraguayo*, habla de una edición príncipe donde el propio Burton habría dibujado a los protagonistas de la Guerra contra el Paraguay y donde

uno de sus dibujos “muestra la imagen ecuestre de Elisa Lynch...posando para él” (67). Estas hibridaciones sobre la hibridación primera del mito y la historia, proliferan en la narración y evitan por la complejidad de estas estrategias discursivas, las dicotomías fáciles o previsibles que han sido el riesgo de la contrahistoria.

El cuerpo del pintor

Hace calor, Cándido. Cierto, señor. ¿Qué estás reflejando a fuerza de brochazos, pintor? El apresto de la batalla de Curupayti, donde murieron diez mil aliados y mi mano, general.¹³ (*Los conjurados*: 15)

El Cándido López histórico (1840-1902) se inició como daguerrotipista y tomó clases de pintura con maestros locales pero no hizo el viaje a Europa clásico en la formación los pintores de su tiempo. En 1865 se alistó como voluntario en el Batallón de San Nicolás del ejército argentino para pelear en la Guerra de la Triple Alianza. En sus días de soldado tomó esbozos del natural y llevó meticulosa anotación de las escenas que habría de pintar pasada la contienda. El soldado pintor perdió una mano en combate en la batalla de Curupayti (1866) por la explosión

¹³ Estas son las palabras que inician el relato “Frente al frente argentino” bajo el subtítulo de “El generalísimo y el pintor”.

de una granada enemiga y le amputaron la mano derecha. En 1868 se le gangrenó la herida y debió someterse a una nueva amputación. Como es sabido, López aprendió a pintar con la mano izquierda. El primer cuadro que logró concluir con este adiestramiento fue la casa del médico que le salvó la vida y al que retribuyó con el obsequio del cuadro. Su historia rica en atributos novelescos es aprovechada por Roa que revierte, sin embargo, su ideología. El López histórico era mitrista desde antes de la guerra y había pintado el retrato del General (1862), antes de alistarse como voluntario. Después de la contienda sigue fiel a su antiguo jefe a quien recurre cuando se encuentra en la pobreza. Mitre lo ayuda a concretar la única exposición que realizó en vida. Su pintura fue vista por sus contemporáneos, e incluso por él mismo, menos como arte que como documento y fue tolerada con condescendencia. Fue bien entrado el siglo XX que se reconoció su mérito artístico.¹⁴ Hay una carta fechada en agosto de 1887, que resume estas circunstancias personales:

¹⁴ Marcelo Pacheco escribe una noticia completa en “Apuntes para una biografía” que acompaña la edición de pinturas del Banco Velox (Pacheco: 7-46).

Honorable señor:

Como oficial del batallón San Nicolás durante la guerra del Paraguay, tube (sic) ocasión de reunir todos los materiales necesarios para emprender la obra artística de trasladar al lienzo el ejército, las batallas y demás incidentes notables, de aquella heroica campaña.

Perdido mi brazo derecho no me desalenté, sin embargo, y eduqué en el uso del pincel mi brazo izquierdo, con el cual he dado cima a mi tarea, con la colección de cuadros históricos que tengo el honor de ofrecer a Vtra. Honorabilidad.

No serán por cierto una obra maestra de pintura; pero son la verdad de los hechos y de los detalles, salvados del tiempo, para servicio de la Historia y honor de mi Patria.

Hechos con patriotismo y desinterés durante nueve años de labor (sic), yo los habría donado a un museo de la República; pero me sobreviene la pobreza y estoy agobiado por la responsabilidad de una familia numerosa, con el brazo derecho menos, perdido en el campo de batalla.

En tal situación he creído que el gobierno podría adquirir y conservar completa mi colección de cuadros históricos de la Guerra del Paraguay en vez de dispersarlos en el comercio de pinturas; los ofrezco por la suma de 20.000 pesos moneda nacional conformándome sin embargo, con cualquiera deducción que Va. Ha. Se sirva hacer.

Su Servidor
*Cándido López*¹⁵

Roa aprovecha las historias de desmesura que le ofrece la guerra y trabaja desde allí las ficciones, ahondando su sentido. Tiene aptitud para detectar las metáforas más plenas de significado. Las dos operaciones del brazo de Cándido López se transforman en su ficción en dos granadas sucesivas, que le cobran primero una mano y luego la otra.¹⁶ Tampoco en el universo de Roa esta doble amputación le impide seguir pintando. Roa nos dice que aprendió a pintar con “el pincel encastrado entre los dedos de los pies” y que cuando perdió ya todos sus miembros, pinta todavía “con el pincel apretado entre los dientes”. La guerra lo va mermando a medida que avanza el genocidio, “el pintor decrece en la medida en que va siendo mutilado ese pueblo al que ve sucumbir”. Apropiadamente, al final solo será un muñón que pinta, reducido a ser solo pintura en acto, pero “de esa mutilación incesante crece una obra inmensa”. (Roa, 2001:81)

Daniel Balderston sugiere en el estudio que dedica a “El sonámbulo” que la pintura de Cándido López

¹⁵ Se reproduce facsimilarmente en edición Cándido López de Ricci (21).

¹⁶ El Cándido López histórico dejó el registro de su accidente en dos telas y no deja de ser perturbador que en una la granada explota en su mano izquierda y en otra en la derecha. Roa pudo haber sido inspirado también por esta duplicación.

decepcionaba parcialmente a Roa Bastos por ser una mirada demasiado benevolente sobre la tragedia padecida: “no le satisfacen del todo las pinceladas delicadas con las que López retrata la acción de la guerra vista desde lejos. Quiere una visión de cerca, más tremendista. La mirada distante, objetiva, de López, acaba molestándolo”. (Balderston : 3). La evolución en el tratamiento del pintor aliado en la narrativa de Roa, desde ese texto de 1977, confirma su tesis. Roa va adaptando la figuración del soldado-pintor a su percepción de la guerra. Ya en “El ojo..” (1991) se avisa que hubo una “segunda época” en la pintura de Cándido López en la que abandonó la luminosa inocencia de sus cuadros y adoptó una paleta más oscura para expresar la guerra desde la perspectiva de los vencidos. En el mismo texto sugiere que a raíz de una exposición de su pintura en Paraguay, hubo un copista que, antes de devolverlos, reprodujo los cuadros de modo indistinguible, salvo por una luna que se resiste a ser copiada (y es la que da título al relato). Es probable que de la duplicación de los cuadros, como antes de la duplicación de la cirugía, haya surgido la idea de la duplicación del pintor. Entonces Roa inventa otro Cándido López, el homónimo artista paraguayo que pintó el dolor de su pueblo y que figura en las páginas de *El fiscal* (1993), en “La trasmigración de Cándido López” (1998) y en *Los conjurados...*(2001). Crea un pintor paralelo para que se ocupe de pintar “la vasta y oscura pululación de los vencidos” (2001: 80) y registre “el paso de las caravanas de fugitivos, los combates, las emboscadas,

las torturas en los tribunales de sangre, las ejecuciones sumarias, los lanceamientos infamantes de conspiradores, desertores y traidores” (2001: 81). La enumeración ya avisa de una progresiva independencia robastiana respecto al revisionismo nacionalista, una mirada que en *Los conjurados...* se distancia del culto al Mariscal y articula su despotismo en anécdotas crueles. Pero también crea en ese pintor al artista capaz de pintar la crucifixión de Solano López en Cerro Corá, el cuadro que nadie pintó y que el escritor restituye a través de la escritura porque aspira a esa metáfora. El motivo de la crucifixión de Solano López se adhiere a un episodio cargado y polémico de la guerra, el de la muerte de López, y la frase con que se despidió de este mundo. “Muero por mi patria” o más contundentemente “Muero con mi patria”, que es la que elige Roa Bastos. La versión elegida apta para el nacionalismo reivindicativo pudo igualmente ser convocada para acusar a López de haber extendido la guerra inútilmente, sacrificando a su pueblo (Doratotio: 430).¹⁷ En cambio la crucifixión, hace a su muerte divina, como divino era el poder del Presidente. La identificación con la escena del Gólgota arroja las consecuencias del deicidio. En el texto de Roa Bastos ese sentido sacrificial está subrayado por la comparación con el

¹⁷ Roa habilita esa interpretación desde que en su ficción, Burton se entrevista con Solano López como enviado del Imperio de Brasil, para ofrecerle la paz a cambio de que se exilie. (El fiscal y Frente al frente paraguayo).

Cristo de Grünewald. Roa convoca una intertextualidad de las imágenes; Velázquez sirve para recordar a López que se ha puesto a sí mismo en un cuadro y Goya para mentar los desastres de la guerra. Grünewald para insistir sobre la pasión. Aunque en última instancia, para Roa, el mejor arte del Cándido López es el que ejecuta performativamente en una inmolación propia, cuando lenta y progresivamente se despedaza. Como en el misterio de la transubstanciación, su cuerpo se hizo arte: “pintó en cuadros memorables la tragedia de la guerra, pero su propio cuerpo era el comentario más terrible de ella” (79).

Paralelamente a esta evolución en la figura del pintor, Roa Bastos exhibe un progresivo entendimiento de la pintura de Cándido López. Porque para Roa, como para nosotros, Cándido López es, además de un motivo literario, un artista. Así como leemos hoy sus cuadros en relación a las ficciones del escritor, para Roa éste Cándido López es también un par con el que ha compartido libros editados para perdurar y sobre el que ha escrito desde una perspectiva artística. El protagonismo que le da en *Frente al frente argentino*, está centrado menos en su historia que en sus opiniones sobre el arte.

La pintura de Cándido López debe ser contextualizada dentro de la rica iconografía de la Guerra del Paraguay. Las distintas imágenes que forman el archivo de la Guerra de la Triple Alianza, abarcan una variedad de registros de distintos orígenes y diversa circulación y destino. El

inventario incluye óleos, grabados, fotografías, acuarelas, caricaturas, cuya diversidad está además en el origen, las condiciones y los motivos en que fueron creadas y catalogadas en su época. Incluye pinturas académicas hechas en Europa por encargo, algunos años después del conflicto, o al abrigo de la corte imperial brasileña; las precoces fotografías bélicas en blanco y negro de Bates & Co., así como variedad de ilustraciones y caricaturas que publicaban las revistas de época como *Semana Ilustrada* o *El fluminense*, y los más artesanales grabados satíricos hechos en el frente de batalla como el Cabichuí paraguayo que se repartía en las propias trincheras y del que el Burton histórico se queja solo alcanzó a ver uno (Burton: 79). La variedad es tan grande que habilita que Lilia Moritz Schwarcz titule “Una batalla de imágenes” al ensayo introductorio de *Guerra do Paraguai: Memórias & Imagens*, un libro de Ricardo Salles que rescata con erudición y reproduce con cuidada calidad, una muestra grande de la iconografía que produjo la contienda. Schwarcz propone leer esa iconografía con el argumento de que “en general hacemos de las imágenes una especie de “consecuencia”, un elemento decorativo para cuestiones cuya conclusión se encuentra en otros lugares. Pero esta vez la obra cuenta una historia diferente, hecha de fotos, dibujos e ilustraciones. Las imágenes narran sus propias historias y no permiten una lectura fácil y mucho menos unívoca” (Salles: 208). El extraordinario rescate iconográfico de este libro, que lleva fecha de colofón 2003, coincide en su polifonía dialógica

bachtiniana y en la conciencia de los problemas de la representación de la historia con el espíritu y esfuerzo de Roa Bastos en los relatos que elocuentemente ubica, articulando un deseo de perspectiva sincera, frente al frente de batalla.

Esta contextualización de la pintura de López en el marco de la extensa iconografía de la Guerra del Paraguay, induce a preguntarnos por qué Roa no hizo ingresar en su ficción las fotografías de Bates & Co. que registraron en la contención del blanco y negro, el horror de los cadáveres mutilados y entreverados, de modo más cercano a su percepción sombría de la historia. La Guerra de la triple alianza fue de las primeras guerras en ser fotografiada,¹⁸ seguramente la tercera después de la de Crimea (1853-1856) y la de Secesión (1861-1865). El Capitán Burton participó en la guerra contra Rusia y estuvo en el sitio de Sebastopol, como nos lo recuerda a cada paso en sus *Letters*, lo que daba al escritor una posibilidad ficcional interesante; pero Roa ni siquiera menciona ese registro fotográfico. En tiempos del conflicto, la fotografía era una novedad tecnológica a veces subestimada, por cuanto muchas revistas ilustradas, copiaban las fotos usándolas como insumo para crear láminas. Sin embargo, su protagonismo en la historia tuvo consecuencias fuertes desde que vino a denunciar engaños

¹⁸ Sobre la fotografía y la Guerra contra el Paraguay ver *La guerra del Paraguay en fotografías* (2008) y ...

del discurso oficial. Lilia Moritz Schwarcz lo aprecia desde una perspectiva brasileña cuando observa que “mientras en las telas somos todos blancos y heroicos, en las fotos surgimos como negros, mestizos y harapientos” (Salles : 208). Las fotografías que muestran los cadáveres amontonados y mutilados, como algunas de Bates & Co. que se conservan en la Biblioteca Nacional de Uruguay, recuerdan los registros de los *lagger* de exterminio alemanes y son más afines a la visión que de la guerra tiene Roa Bastos que la pintura de Cándido López. Roa, sin embargo, ha preferido ficcionalizar a partir de la pintura, acaso porque así mantuvo la noción de autor. Cándido López es un caso excepcional en la iconografía de la guerra, tanto por su experiencia como soldado como por la singularidad de su arte. La pintura de López no solo ha sido reivindicada en su estética *naïf*, mucho más afín al gusto contemporáneo, sino que ha variado en su significado ideológico. Si antes fue valorada desde el sacrificio patriótico del soldado que abnegadamente aprende a pintar con su otra mano, ahora es la pintura misma que en su afán escrupulosamente documental encuentra un efecto democrático e igualitario, y se mantiene ajena a las jerarquías y a la manipulación de los vencedores.

José Carlos Guerrero acierta a explicar la adecuación de la pintura de Cándido López al cambio en la recepción de la guerra, en la perspectiva de fines del siglo XX: “el documentalismo pictórico [de López] se aviene a los proyectos culturales en curso en tanto que la exaltación épica

se torna parte del museo del oprobio" (133). Contrastados con la pintura académica que se produjo en los años del triunfalismo aliado, - esos cuadros grandiosos de escenas épicas de pintores como Pedro Américo o Vitor Meireles- los cuadros de López, pintan la inocencia. Renunciando a la retórica de la pintura de batallas que se concentra en protagonistas y hechos destacados, sus escenas se niegan a los primeros planos, y dan conjuntos iguales de hombres donde los jefes se distinguen apenas por el uniforme y todos semejan muñequitos insignificantes bajo los cielos espléndidos y los grandes árboles.¹⁹ Cándido López también se niega a antologizar la guerra y pinta con morosidad la lentitud de los cruces de los ríos, los momentos de calma en la espera en las trincheras, tanto como escenas "después de la batalla" en panorámicas extensas que procuran abarcar todo lo acontecido en una perspectiva que Fevre denominó "ojo de Dios", porque focaliza una escena desde múltiples perspectivas.²⁰ Los cuadros de grandes dimensiones son apaisados en proporción de 1 a 3. (Ricci: 133). Corresponden a la calidad de paisajista que anota Leila Cohello Frota (Ricci: 165-169) y a su expresa decisión de documentar con obsesiva fidelidad las escenas que veía. La ética del pintor no era artística, él

¹⁹ Ver comentarios sobre su pintura antirretórica y "primitiva" en Marta Dujovne "Cándido López, cronista del pincel" (Ricci: 13-22).

²⁰ Fevre, Fermín: Cándido López, Buenos Aires, 2000, p. 58, citado por Iribe (6).

declaraba pintar “sacrificando la armonía del arte pictórico a la verdad histórica”, inocente de que el tiempo habría de variar las prioridades y valoraciones en el arte pictórico. En *Frente al frente argentino* Roa no oculta su simpatía por el sencillo pintor cuando compone el diálogo cervantino que protagonizan Mitre y Cándido López sobre los principios de la pintura, la traducción y la guerra. Sin embargo, es ambigua la posición del autor cuando su Mitre pregunta a Cándido López: “¿Te has creído que esas imágenes son fieles a la matanza? (22); o cuando le previene: “Más valdría que usaras el daguerrotipo que no suaviza ninguna sevicia” (23) Y cuando lo increpa: “¿O acaso te has creído que la guerra es esa fila de soldaditos uniformados como juguetes que miran el cielo azul?” (23) En las impugnaciones de Mitre asoma esa disconformidad del autor con esta pintura ajena al dolor que anotaba Balderston, pero Roa antes que resolverlo, presta complejamente sus dudas al personaje que tal vez menos lo represente. En todo caso, no tarda en oponerle un buen argumento de parte de Cándido que responde que sus soldaditos: “Miran a Dios, señor”. Con la última palabra se queda Mitre, que subraya su condena: “Dios no se ve, Cándido [...] Por más que mires el mismo cielo no verás a Dios, Cándido. Tus ojos ni siquiera ven la muerte y ella te está mirando fijo”. (24).

En las codas que suma a *Frente al frente paraguayo*, y que en parte son transcripción del artículo “La transmigración de Cándido López”, Roa muestra haber evolucionado en su percepción del arte de Cándido López e incluye una

defensa de aquella inocencia que antes le molestaba:

El aire límpido de sus visiones barre el hedor de la muerte y lo sustituye por el fuerte aroma de la vida, en la que late la potencia de los renacimientos y las resurrecciones. Sus cuadros no son una apología de la guerra. Son más bien su plácida y serena negación. (97)

Roa acepta con estas palabras esa reivindicación que el arte ha hecho de una pintura en cuya serena belleza y celebración vital, viene a operar desde un nuevo horizonte moral un mensaje antibélico. En el apartado que titula "El guerrero y su doble", ensaya un posible final para su relato en el que, con espíritu integracionista, imagina un abrazo entre los dos Cándidos pintores:

Pintor del martirologio de su pueblo, transmigrante de su homónimo argentino y tal vez su doble astral y oscuro, se funde con él en el tiempo que lo envuelve en sus membranas invisibles. Desde la leyenda se abrazan, y por encima del horror celebran ambos la fraternidad de dos pueblos en la glorificación de la vida siempre más fuerte que la muerte. (99-100)

Estos vaivenes o negociaciones entre Roa y la representación pictórica de Cándido López no impiden su progresiva y esencial coincidencia, que es la de nuestro tiempo y sensibilidad. Por eso no es raro que, como inspirados por los juegos roabastianos que ya en "El ojo de la luna" imaginaron una edición de las *Letters* con carátula del soldado pintor, la primera edición de las *Cartas de los*

campos de batalla del Paraguay, que fue en todo facsimilar de la inglesa, llevó en Buenos Aires, en 1998, abarcando tapa, contratapa y ambas solapas, la reproducción de un cuadro de Cándido López, “Hospital de sangre brasilero y de enfermos argentinos en el campo atrincherado del Paso de la Patria”; un motivo para recordar no la exaltación, sino las pérdidas y el dolor de la guerra.

Burton y la función traductor

Traducir lleva en sí mismo la idea de viaje. Su etimología argumenta que su raíz, del latín “trans” significa “al otro lado”, “más allá”, en griego, “meta”; y “ducere” del indoeuropeo “deuk”, “guiar, conducir”. Como viajar, traducir implica un desplazamiento y suele agotar metáforas que indiquen un *traslado*. La literatura de viajes confirma en esos orígenes su relación con la práctica de la traducción.

En muchos casos, en la mayoría tratándose de la era imperial de la que los relatos de viaje son hijos, el viajero debía conocer la lengua de los lugares que visitaba o recurrir a un intérprete. Las escenas de traducción, el frecuente reparo en la adecuación de las palabras o la discusión de las denominaciones adoptadas, la inclusión de palabras en otro idioma y otras formas de la reflexión metalingüística, son rasgos de las crónicas de viaje. Richard Burton reúne

de modo excepcional al viajero y al traductor virtuoso y no es improbable que su capacidad para reconocer la otredad que lo distingue en el panorama de los viajeros decimonónicos, sea deudora de su condición de políglota y de sus afanes como traductor. O lo que viene a ser lo mismo, que su interés por *el otro*, fue la razón tanto de sus exploraciones como de su vocación traductora. Eso lo hace una figura especialmente atractiva para autores preocupados por los modos de representación textual o histórica, y para los que narran encuentros de mundos. Si Burton se mantuvo ignorado para la cultura sudamericana de su tiempo y aún después de su muerte, no es extraño que su regreso ocurra en el mundo posterior a la Segunda Guerra Mundial, en tiempos signados por una conciencia de la diversidad cultural y el cuestionamiento a la visión eurocentrista del mundo. Burton, es revisitado en el contexto de las nociones de extraterritorialidad según formulación de George Steiner y de la jerarquización de la traducción y el desborde del sentido asignado al concepto mismo de traducir que ocupó al propio Steiner en *Después de Babel* y justificó el dictamen de que habitamos “La era de la traducción”, título de un libro del filósofo y traductor Antoine Berman, teórico ineludible de la relación entre las lenguas.²¹ No parece azaroso que Steiner ubique a Jorge

²¹ Antoine Berman (1942-1991) fue director de una serie de seminarios sobre traducción en el Collège International de Philosophie. *L'Âge de la Traduction*, (2008) incluye un seminario dedicado al estudio de “La

Luis Borges junto a Conrad y Nabokov entre los autores de la extraterritorialidad, y Berman nombre a Augusto Roa Bastos junto a Proust, Valéry y Pasternak, cuando habla de escritores que entienden la creación literaria como una forma de traducción.²² Borges y Roa son la conexión latinoamericana a Burton, en una unión que, además los imbrica a ambos. Roa ha sido un atento lector del argentino, aunque trabajó en una dirección distinta. En su literatura están las marcas de las mediaciones borgianas en su construcción de Burton y en sus ideas acerca de la traducción y la literatura.

Ambos comparten una postura iconoclasta respecto a la traducción. Es una rebeldía precursora que se vincula con su condición de escritores sudamericanos, es decir periféricos. Ambos disienten del dogma de la fidelidad o literalidad que Borges nombra con ingenio provocador como “la superstición de la inferioridad de las traducciones –amonedada en el consabido adagio italiano” (239). La cita pertenece a “Las versiones homéricas” que se inicia con una frase simple y lúcida que ha hecho fortuna en los estudios

tarea del traductor” de Walter Benjamin y, en un breve texto de 1991 que sirve de introducción, argumenta la importancia de la traducción y nombra a Roa entre los escritores que la integran a su obra.

²² “Pour la littérature (et, corrélativement, pour la “critique littéraire”), la question de la traduction n’est pas moins essentielle, et cela d’autant plus que le Romantisme allemand jusqu’à Proust, Valéry, Pasternak, Roa Bastos, etc., elle s’est explicitement posée comme un acte de traduction”. (Berman, 2008: 11).

sobre la traducción: “Ningún problema tan consustancial con las letras y con su modesto misterio como el que propone una traducción” (239).²³ Ese texto datado en 1932, muestra un Borges precocísimo en la inauguración de una nueva forma de entender la traducción, despreocupada de la fidelidad a un original que no es en última instancia más que un borrador al que el cansancio o la religión dieron el discutible estatuto de texto definitivo. Borges coincide con las ideas expuestas en “La tarea del traductor” por Walter Benjamin. Desde sus primeros escritos las ideas de Borges se oponen a lo que luego Berman llamaría el “etnocentrismo” implícito en las traducciones. Esa actitud abarca como es sabido, toda su visión de la literatura y va a encontrar su expresión en un texto clave y muy citado “El escritor argentino y la tradición” (1951). Borges absuelve culpas y libera a los escritores de los deberes del patriotismo en la lengua y en la literatura, y los alienta, en cambio, a la apropiación irreverente.²⁴

²³ Idea Vilariño, poeta y traductora uruguaya no ajena a cierto antiborgismo, y que Roa cita en “El ojo de la luna”, refirió la misma idea de Borges en versión de Alfonso Reyes en un breve texto dedicado a “De la traducción”: “Decía bien Alfonso Reyes que con las confesiones de los traductores podría poco a poco levantarse un inventario de problemas de grande utilidad estilística”. (112)

²⁴ En relación a esta temática, Sergio Waisman titula un capítulo de su libro “La estética de la irreverencia: maltraducir desde los márgenes” (141-175), también Patricia Wilson en la introducción a La constelación del Sur y en el capítulo que dedica a Borges como “traductor vanguardista” (111-115).

Roa Bastos es un iconoclasta de modo más político y personal. Él mismo es un viajero, un exiliado en quien la expulsión de su patria va acompañada de un cambio de código en su literatura. En su exilio argentino, Roa muta la poesía por la prosa, más eficaz para crear una narrativa contrahistórica. A ojos de la dictadura, Roa se convierte en traidor a la patria, pero compensatoriamente, lo que escribe le permite regresar vindicante al lugar de donde ha sido expulsado.

En esa tradición de desplazamientos que hace a su destino y a su obra, se inscribe, acaso una culminación, su texto de *Los conjurados...* Roa toma la figura de un adversario, Bartolomé Mitre, general que comandó la guerra del exterminio paraguayo y traductor cuyo destino se tejió con la violencia política. Como parte del “museo del oprobio”, el Mitre histórico no recibe en las lecturas actuales mayor atención. Es interesante reparar en su perfil de traductor de un proyecto excepcionalmente ambicioso que cumplió en consecuente esfuerzo de cuarenta años de tratos con el poema dantesco. El contraste con Sarmiento también es ilustrativo. Si el maestro sanjuanino tradujo textos aptos para la didáctica y destinados a su tarea civilizatoria, Mitre, en paradigma romántico, elige ambiciosamente *La divina comedia*. Y en la segunda edición incluye, incluso, una “Teoría del traductor”.

Cuando se trata de transportar a otra lengua uno de esos textos que el mundo sabe de memoria, es necesario

hacerlo con pulso, moviendo la pluma al compás de la música que lo inspiró. El traductor no es sino el ejecutante, que interpreta en su instrumento limitado las creaciones armónicas de los grandes maestros. Puede poner algo de lo suyo en la pauta que dirige su mano y al pensamiento que gobierna su inteligencia”.

En *Frente al frente argentino*, Roa pone en boca de su personaje, palabras que son un eco de esa teoría.

Hay que traducir las interlíneas, el espacio vacío entre verso y verso. Ahí está el secreto de la *Commedia*. Cuando mi mano aquí visible sea capaz de mover la pluma al mismo compás de la música invisible que la inspiró, habré conseguido echar nuestra luz sobre la oscuridad de las palabras ajenas. Palabras extranjeras, don. No hay palabras extranjeras, Cándido. Cada idioma funda su patria potestad ahí donde se pronuncia (17).

La mano visible y la música invisible. Roa juega sus cartas de modo que la primera cualidad recuerda la mano ausente de Cándido López y la entidad plástica de su representación, y la segunda parece ir al encuentro de un lenguaje puro anterior y oculto en la obra de acuerdo a una concepción benjaminiana y mística de la traducción.²⁵ Se traduce lo que hay en las entrelíneas.²⁶ Roa también puede

²⁵ Dice Benjamin: “La misión del traductor es rescatar ese lenguaje puro confinado en el idioma extranjero, para el idioma propio, y liberar el lenguaje propio preso en la obra al hacer la adaptación” (141).

²⁶ “J'appelle mauvaise traduction la traduction qui, généralement

desconcertar desde que entrevera los argumentos suyos con los de quien es en su relato un enemigo ideológico. Mitre defiende la tesis antropofágica de apropiación de lo extranjero, pero su formulación está impregnada del carácter patriótico y patricio, es decir infectada por la autoridad del pater. Mitre aparece como ejemplar del letrado iluminado que funda la patria a través de la palabra y creyéndose poseedor de una verdad inaugural niega al otro y se impone por la fuerza; “arma et togae” según cita de Cicerón que en el libro señala la alianza del militar con el letrado (46). Para Antoine Berman es mala la traducción que “opera una negación sistemática de la extranjería de la obra extranjera”. Roa hace evidente en su texto el oxímoron de esa rapiña civilizatoria a través de la acusación de Cándido López: “Fíjese, usted con palabras escribió una guerra” (17).

El discurso de Mitre está contaminado de belicismo y la traducción se ejerce como la invasión que es capaz de justificar porque el Paraguay es “una nación que tiene que ser liberada de una tiranía elegida por ella misma” (21).

En el Prefacio a las *Cartas* Richard Burton escribe algo que puede estar en la matriz de esta peculiar frase de Mitre:

Desde una óptica imparcial, la guerra del Paraguay

sous couvert de transmissibilité, opère une négation systématique de l'étrangeté de l'oeuvre étrangère”. (Berman, 2007: 17).

es nada más y nada menos que el funesto destino de una raza que ha de ser liberada de una tiranía elegida por ella misma, convirtiéndose en *chair à canon* por el proceso de aniquilación. (54)

Roa Bastos, usa a Burton como fuente oculta, y pone en boca de Mitre sus opiniones imperiales; inmediatamente somete el dictamen a discusión, al enfrentarlo a *la voz del insurrecto*: “Si eligió no es tiranía. Yo diría que es una servidumbre tan peligrosa como la libertad que usted predica, don” (22).

Todo el diálogo entre el Generalísimo y el pintor está minado por la incomprensión. El enfrentamiento ocurre mientras discuten la traducción que está haciendo Mitre del Infierno de Dante. El mito de Babel está así tácitamente aludido. Según el relato bíblico de la Torre, el lenguaje compartido daba a los hombres fraternidad y unidad y en consecuencia, un poder sin límites. La maldición de no entenderse fue un castigo para evitar su unión y desde entonces auspicia la guerra. La guerra no es más que la ruptura del pacto consentido que permite la comunicación.

En el diálogo asimétrico del relato, Roa refiere al pintor como “Cándido”, un nombre que se adapta a su condición ingenua pero volteriana, de quien es capaz de articular, con fingida inocencia, la “voz del insurrecto” (37). Roa Bastos ficcionaliza a partir de los nuevos conceptos de la traducción. Hace suya la identidad entre traducir y comprender (Steiner); traducir y comentar o interpretar (Berman). La traducción de Mitre es objetada

por Cándido –“Usted pone un muro entre el Dante y mi propio infierno” (42)– siempre en el sentido de quien aspira a una operación de contextualización que tome en cuenta la cultura de llegada (Benjamin).²⁷ Aunque tal vez el mayor rasgo de modernidad que alienta su relato, sea la conciencia de que traducir tiene consecuencias y motivaciones éticas, estéticas y políticas. Y cuando parece que Cándido se refiere a la traducción solo como un pretexto para reprochar a Mitre su agresividad bélica, es porque la traducción ha pasado a ser un motivo de la gramática narrativa y oficia como metáfora elocuente que nombra lo que el texto calla: “Otra vez los pantanos, parece el infierno copiado de esta selva acuosa” (42). Los versos de Dante leen la realidad paraguaya mejor que sus invasores.

La función traductor adopta en Roa Bastos, como ya señalamos, otra modulación en la figura de Richard F. Burton, no ya como fuente oculta sino como personaje. El capitán, políglota, escritor de crónicas y aventurero, encarnaba en su madurez al caballero británico, educado y erudito, cosmopolita, y excepcionalmente curioso e interesado por las lenguas y las culturas del mundo. Roa, ya lo dijimos, funde al Burton orientalista con el sudamericano, y en una torsión osada hace del traductor de las Noches, una versión masculina y nueva de Scherezade. Así Burton

²⁷ Existen algunos artículos dedicados especialmente al análisis del diálogo Mitre-Cándido. Remito a la bibliografía final los de Guerrero e Iribe.

se identifica con con la cultura oral del guaraní. En *Frente al frente paraguayo*, antes un fragmento de *El fiscal*,²⁸ Burton tiene los encuentros que el verdadero cónsul nunca alcanzó con el supremo Solano López y con su querida, Alicia Elisa Lynch. Con ambos vive escenas de traducción:

El cónsul traduce los insultos que bramó Solano en una verdadera explosión de furia. Parecen copiados de los anatemas del rey Lear y de Macbeth, en la lengua literaria de Shakespeare. Solano, en realidad, soltó los improprios en guaraní. Burton no los entendió pese a que se jactaba de hablar en treinta y cinco idiomas, incluidos los dialectos y soñar en diecisiete. “Ese hombre me apostrofaba – escribe el cónsul- en una germanía inextricable” (1993 : 333).²⁹

²⁸ Frente al frente paraguayo reproduce casi sin cambios 40 páginas de la novela *El fiscal* de 1993 (de la 298 a 337), y suma dos breves apartados “El guerrero y su doble” que recrea lo escrito en “Transmigración de Cándido López” (1998) y “Oficios bárbaros”.

²⁹ En *Frente al frente paraguayo*, el párrafo aparece con algunas variantes. Desaparece la alusión a Shakespeare y la palabra “guaraní” sustituye al eufemismo de “lengua vernácula”. He preferido citar la versión de *El fiscal*, porque muestra mejor la opción por una traducción de sentido. En muchas ocasiones y, casi como praxis de la teorí borgiana que desconfía del concepto de “texto definitivo”, Roa muestra varias versiones que compiten en eficacia o expresividad:

“El cónsul traduce los insultos que bramó el Mariscal en una verdadera explosión de furia. En ella se mezclaron, según el Cónsul, expresiones en el castellano más castizo que había oído en América y también en el dialecto paraguayo de la lengua vernácula. Burton no entendió muy bien el discurso bilingüe del Mariscal, pese a que había estado ya durante dos largos períodos en el país. El Cónsul se jactaba de hablar en treinta y cinco idiomas, incluidos sus dialectos, y de soñar en diecisiete. “Este hombre me apostrofaba –escribe- en una germanía inextricable”. (Roa,

El Burton histórico habla en el ensayo introductorio de las *Letters* del guaraní como esa “interesante lengua moribunda” (63). Roa, hijo conflictivo de ese guaraní sobreviviente no deja de recurrir artísticamente a la herencia desgarrada del bilingüismo y de la oralidad.³⁰ Crea esta escena de incomunicación donde las palabras no se entienden, pero de todos modos se accede misteriosamente a un sentido. A pesar de su pericia lingüística, el Burton de Roa, no entiende la “germanía inextricable” de Solano, pero igualmente la traduce como un drama shakesperiano, adivinando así el centro trágico de la historia. Roa nombra las capacidades políglotas del cónsul según formulación que es eco de la de Borges³¹ y consecuente con eso, realiza el tipo de traducción contextualizada (a su cultura inglesa), según el mismo gesto reivindicativo que Borges propugna para el sur. La moraleja del relato es que esa es la traducción buena.

Roa suma una frase que absuelve a Burton de la sospecha de su carácter de espía del Foreign Office:

2001: 59).

³⁰ Roa ha contado que en su infancia sus padres lo hacían estudiar latín y trataban de impedir su ejercicio del guaraní. (Gilio: 26). En un ensayo sobre su ciclo de *La guerra contra el Paraguay*, Silvia Carcamo repara en los recuerdos relatados por Roa en *Contravida*, y reflexiona sobre el latín, lengua escrita de autoridad y el guaraní de transmisión oral y maternal. (Carcamo, 2008).

³¹ “Burton soñaba en diecisiete idiomas y cuenta que dominó treinta y cinco...” (OC: 401)

“Burton cuenta que sonrió ante la desenfrenada invectiva. Sabía todo lo que Solano sabía. Sabía cosas que Solano no sabía. Su pasión era estar enterado de las cosas. Sabía que no se podía torcer el curso de los hechos ya consumados, pero que se debían conocer sus causas primeras y, sobre todo, los elementos imperceptibles y aparentemente anodinos que los habían desencadenado.” (2001: 59) Esta suerte de salvataje moral que libra al Cónsul del “museo del oprobio”, es en parte retribución a los juicios del Burton histórico que en sus cartas no se priva de advertir a Europa que lo que ve en Paraguay es una “nefasta y de ningún modo honrosa guerra” (241), que admira el coraje de los paraguayos y vaticina que “la maravillosa energía y la indómita voluntad del Mariscal Presidente López [...] jamás ha de olvidarse ni escasear en admiradores mientras perdure la historia” (53), una profecía que los revisionistas cumplieron largamente un siglo después.

El encuentro más productivo, sin embargo, será el de Burton y Elisa Alicia Lynch, la mariscal. Al igual que Burton o Mitre, Madama Lynch es un motivo que la historia brinda para el uso y reflexión de la función traducción. En un estudio sobre diversos conceptos de “cuerpo” en lecturas de la Guerra del Paraguay, Alai García Diniz se detiene en ese cuerpo fatal de memoria que es Madama Lynch y relaciona a la irlandesa “con el mito de Malinche de la Nueva España de tres siglos antes”. Malinche y La Lynch comparten el poder de lengua, son “pluriculturales, políglotas e intérpretes -transgresoras del modus vivendi

femenino de sus épocas-" (23). Son extranjeras por nacionalidad y por género, y por eso convocan las mismas sospechas de traición que el prejuicio atribuye a una traducción.

Roa presenta a un Burton deslumbrado por Madama Lynch, y que encontraba "que el riesgo de la seducción era su mayor atractivo" (donde otra vez hay un eco de Borges: "las atracciones de lo prohibido le corresponden" (OC: 403). Es por eso que, en el relato de Roa, una noche mientras duerme el Mariscal, Burton altera la costumbre de relatar las noches de Scherezade e interpola una historia de su imaginación. En esa noche, doblemente apócrifa, la historia de Burton es la de un derviche enamorado de una doncella de Scherezade que intenta acceder al palacio prohibido. La historia dentro de la historia, dentro de la historia... provee dos instancias que involucran una metáfora sobre las posibilidades de la ficción. La primera nimia, es que para acceder al palacio la treta del derviche es sobornar al jardinero que lo guarda, ofreciéndole un espejo que de uno de sus lados muestra "escenas licenciosas y del otro la manera de entrar en el espejo y de participar en ellas" (72). Roa a través de esa alusión devuelve a Burton su aureola de concupiscencia sexual, al autor de "eruditas obscenidades" según Borges; y en el truco del espejo, un recuerdo a una de sus más célebres contemporáneas, Alice Liddel, capaz de viajar a través del espejo como él lo hace a través de

lenguas y culturas.³² Desde el interés de nuestra lectura, el espejo símbolo de la mimesis, indica que el asunto mismo de la representación es el argumento de la historia y asunto de la literatura. El otro guiño narrativo se produce en el desenlace de su historia. El derviche entra a palacio y ve “la espalda desnuda de la doncella” que sale del baño, pero al precipitarse a abrazarla, ella gira y él “descubre que la mujer desnuda es la propia Scherezade”. El mismo Burton aparenta sorprenderse ante “el imprevisto hallazgo narrativo (la narradora convertida en personaje de un cuento desconocido para ella, de una historia que no está en el Libro)” (73). Nuevamente el episodio señala a Borges como mediador. El más insistente encantamiento que para Borges tuvo *Las 1001 noches*, fue el de su capacidad de convocar la idea del infinito. En un texto temprano, que publicó en la revista *El Hogar*, daba cuenta de la la noche DCII, la más mágica entre las noches, cuando Scherezade cuenta su propia historia y el rey “oye el principio de la historia que abarca a todas las demás, y también -de monstruoso modo- a sí misma. ¿Intuye claramente el lector la vasta posibilidad de esa interpolación, el curioso peligro? Que la reina persista, y el inmóvil rey oirá para siempre la trunca historia de las mil y una noches, ahora infinita y circular” (Borges, 1986; 326). Bajo la inspiración borgiana,

³² Philip José Farmer en *El mundo del río*, también aprovecha la contemporaneidad de Carroll y su Alicia, en el universo victoriano de Richard Burton.

como ocurre en *El Aleph* que menta a Burton, Roa hace su propia puesta en abismo e imagina una pesadilla más afín a su estética desbordada y barroca, que el cuento lleve a sus personajes al borde de lo desconocido.³³

El verdadero Burton había dicho en las *Cartas* que publicó en Londres en el tiempo que Solano López moría en Cerro Corá que faltaba la versión paraguaya para conocer la verdad de la guerra:

Todos los informes que hasta ahora aparecieron son forzosamente unilaterales: los aliados -brasileños, argentinos y orientales- han contado y vuelto a contar su propia historia, mientras que los paraguayos han permanecido casi siempre mudos por fuerza.

Roa encuentra en Burton un instrumento para romper el silencio paraguayo, y lo hace a través de una ficción que

³³ Hay otra destacada intersección borgiana en estos textos que corresponde a Robert Burton, autor del famoso *Anatomía de la melancolía* (1621). En *El fiscal*, Roa atribuye esta obra apócrifamente a Richard Burton (298), pero en *Frente al frente paraguayo*, corrige el error y sustituye ese título por *El peregrinaje a la Meca* (55). La posibilidad de un error queda, sin embargo, descartada cuando más avanzado el texto Roa hace decir a Burton que la imagen de Madama Lynch inspiró su libro *Anatomía de la melancolía*. Rafael Recio Vela estudia esa falsa atribución y traza un prolijo relevo de la huella de Borges en Roa. El acápite que elige, una cita de *Vigilia del almirante*, resume bien el legado que justifica todas las intertextualidades: "...Para la ficción no hay textos establecidos". A su pesquisa debiera agregarse que la alusión saturnina a Virginia Woolf, implica asimismo el recuerdo de la traducción que en 1937 Borges hizo de *el Orlando*. Es necesario reparar que todas esas intertextualidades reflejan un interés por los fértiles temas de la traducción y de la literatura como traducción.

se inscribe en la contrahistoria, pero al escribirla descubre una posibilidad que termina por ser más sutil y perdurable. Es un destino atado a su función de traductor: “servir de puente por el cual las historias de las Noches de Oriente pasaron al imaginario colectivo paraguayo a través de las mujeres de servicio de la Mariscal” (Roa, 2001: 75). Esas mujeres que escuchaban los cuentos que el cónsul dedicaba a Madama Lynch desde la penumbra en silencio estaban hincadas de modo que parecían “sombras mutiladas” y hacen pensar al cónsul “que a mis historias les faltaban las piernas”, en formulación que convoca el destino que dio al Cándido López paraguayo. El aislamiento paraguayo se rompe a través de esos cuentos que el cónsul dejó y que entraron “por la puerta de servicio” en la misma lengua que Roa aprendió de la servidumbre en su infancia. El guaraní es la lengua madre para Roa y es la lengua de la resistencia cultural de un pueblo. “La “dona Rufina” de *Contravida* contaba “los cuentos de *Las mil y una noches* en guaraní. Decía Chezenarda, en lugar de Sheherezada”. (Roa Bastos 1994, 68).³⁴ El guaraní es también capaz de resguardar en una “versión muy extraña y desfigurada” ese “solo mito de origen que se bifurca y que atraviesa en constante mutación y proliferación de narraciones las culturas de todos los pueblos y de todas las edades” (Roa, 2001: 75).

³⁴ Citado por Carmona, 2008.

En Roa hay un gesto reivindicativo de la traducción que tiene una impronta revolucionaria, dicho esto en un sentido político. Ricardo Piglia habla de la traducción como de “un extraño ejercicio de apropiación”³⁵ y en la ficción que Roa Bastos crea al fin de su vida, hay algo de los anarquistas expropiadores, en el gesto de recuperar una historia que considera le fue robada y hacerlo en una lengua que fue silenciada. Escribir se transforma en un acto ético, político, de justicia reivindicativa.

Roa Bastos escribe con una conciencia fundacional tardía. Ha reflexionado sobre el atraso histórico de la novela paraguaya y sabe que ese anacronismo es su herencia y su destino. Eso hace que en un mismo movimiento, su escritura cree un mito y lo interpele y cuestione. Él es el fundador de la novela histórica en su patria y, al mismo tiempo, su saboteador. En él coexisten la fe y el escepticismo sobre las posibilidades de contar el pasado. Eso puede explicar que su interés por la historia vaya junto a su vocación por explorar los límites de la representación y los de la ficción. Eso explica que haya elegido dar cuenta del trauma de la guerra a partir del lenguaje del arte. Su elección de un pintor

³⁵ “A mí siempre me ha interesado la relación que hay entre la traducción y la propiedad, porque el traductor escribe todo un texto de nuevo que es de él, pero no es de él... Es una figura extraña la del traductor, está entre el plagio y la cita...La traducción es un extraño ejercicio de apropiación... En la lengua no hay propiedad privada.. El lenguaje es una circulación –es un flujo- común. La literatura corta ese flujo y quizá eso sea la literatura”. (citado en Waissman: 238)

que paradójicamente cultivó el arte de describir con veraz ingenuidad lo que veía y de un traductor que interpretó la historia desde los entrenados ojos de la extranjería, señalan la perspectiva que elige Roa como artista de su tiempo en el momento de buscar una verdad.

En *Frente al frente argentino*, Mitre le dice a Cándido López que sus oficios son los mismos (23), aunque en el largo diálogo se despliegue, pareja a la polémica política, una rivalidad entre las artes de la representación.

Ernst Gombrich recoge en su memorable "Reflexiones sobre un caballo de juguete" esta cita de Wyndhan Lewis que parece el mejor comentario a la imaginación robastianiana: "Cuando veo un escritor, un hombre de palabras, entre un grupo de pintores, muevo la cabeza. Pues sé que no estaría allí si no llevara alguna intención. Y sé que no les va a hacer bien..." (106). No parece azaroso que el ensayo que aloja esta cita, sea una reflexión fundacional sobre las posibilidades y el funcionamiento de la representación. Un problema y un tema que está en el cruce de todas las respuestas estéticas y de todas las posibilidades del arte del fin de un siglo y el comienzo de un nuevo milenio.

Bibliografía citada:

AAVV: *La guerra del Paraguay en fotografías*, Montevideo, Biblioteca Nacional, 2008. (Con reproducciones de la colección de Bate & Co. que se conservan en la Biblioteca Nacional de Uruguay).

AAVV: Clássicos da teoria da tradução. Volume 2. Antologia bilingüe. Francés- Português. Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, Núcleo de tradução. 2004.

BALDERSTON, Daniel: "La guerra grande vista por un sonámbulo". En internet: d.scholarship.pitt.edu/5679.
<http://lejana.elte.hu/pdf>

BENJAMIN, Walter: "La tarea del traductor" (1923) . Angelus Novus. Barcelona Edhasa, 1971.

BERMAN, Antoine: *L'épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard, 2007.

_____: *L'Âge de la traduction. "La tâche du traducteur"* de Walter Benjamin un commentaire. Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2008.

BORGES, Jorge Luis: *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974.

_____: Textos cautivos: Ensayos y reseñas en “El Hogar”, Buenos Aires, Tusquets, 1986.

BURTON, Richard: *Cartas desde los campos de batalla del Paraguay*, Buenos Aires, El Foro, 1998.

_____: *The Highlands of Brazil*, Londres, Tingsley Brothers, 1869.

BURTON; Isabel Arundell: *The life of Richard Burton*, (Dos volúmenes) London, Chapman Hall, 1893.

CARCAMO, Silvia Inés: “Narrar una guerra, interpretar una nación: el último ciclo narrativo de Augusto Roa Bastos. *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies*. Julio 2008. En Internet: Thefreelibrary.com

DORATOTIO, Mauricio: *Maldita Guerra! Nueva historia de la guerra del Paraguay*. Traducción de Juan Ferguson, Buenos Aires, Emecé editores, 2004.

FARMER, Philip José: *El mundo del río* (5 tomos), Barcelona, Ultramar Ediciones, 1982 y 1989.

FREYRE, Gilberto: *Casa grande y senzala*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977. Prólogo y cronología Darcy Ribeiro.

GARCÍA DINIZ, Alai: "El cuerpo de la Guerra del Paraguay - UFSC/USP (BRASIL). En internet: corredordelasideas.org

GUERRERO, Jorge Carlos: "Augusto Roa Bastos y *Los conjurados del quilombo del Gran Chaco*, un legado literario para la integración latinoamericana". Revista Iberoamericana Vol LXXIII No. 218, enero - marzo 2007, pp. 129-143.

GILIO, María Esther: "Con Roa Bastos", Madrid, Cuadernos Hispanoamericanos, No. 493-494, 1991.

GOMBRICH, E.H.: "Arte y saber histórico" en *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte*, [1957], Madrid, Debate, 1998. Traducción de José María Valverde. 106-119.

IRIBE; Nora Gabriela: "Representaciones de la Guerra del Paraguay: Cándido López y Roa Bastos". Revista Plures, Año 0, No. 1, 2011. Universidad Nacional de La Plata. <http://revistas.unlp.edu.ar/index.php/PLR/index>. ISSN 1853-6212.

LARRE BORGES, Ana Inés: Richard Burton en el Uruguay, Montevideo, Cal y Canto, 1998.

_____: Prólogo a *Cartas desde los campos de batalla del Paraguay*, por Richard F. Burton, Buenos Aires, El Foro, 1998.

_____: "Invitación a un viaje hacia la vacilante variedad" (Entrevista a Ilya Trojanow) Montevideo, Brecha, 2009.

MITRE, Bartolomé: "Teoría del traductor" Prefacio a la segunda edición de *La Divina Comedia*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1940. (Disponible en internet).

PACHECO, Marcelo E.: "'Cándido López" en *Cándido López*, Ediciones Banco Velox, Buenos Aires, 1998.

RECIO VELA, Rafael: "Prehistoria de una falsa atribución. Borges en Roa". Web: <http://letrashispanas.unlv.edu>

RICCI, Franco María (editor): *Cándido López Imagens da guerra do Paraguai com um texto de Augusto Roa Bastos*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1977.

RICE, Edward: *El Capitán Richard F. Burton*, Madrid, Siruela, 1992. Traducción de Miguel Martínez-Lage.

RICOEUR, Paul: *Sobre la traducción. Prólogo de Patricia Willson*, Buenos Aires, Paidós, 2005.

ROA BASTOS, Augusto: *Frente al frente argentino, Frente al frente paraguayo en Los conjurados del Gran Chaco*, Buenos Aires, 2001, pp 13-102.

_____: "Paraguay, isla rodeada de tierra", El correo de a Unesco, agosto 1977. (En internet).

_____: "O sonambulo" en RICCI. Franco María: Candido Lopez... ob. cit., pp. 25-107.

_____: "Transmigración de Cándido López" en Cándido López, Buenos Aires, Banco Velox, 1998, pp. 3-5.

_____: Poesías reunidas, Asunción, El lector, 1998.

SALLES, Ricardo: *Guerra no Paraguai Memórias & Imagens*, Rio de Janeiro, Edições Biblioteca Nacional, 2003.

STEINER, George: Extraterritorial, Rosario, Adriana Hidalgo, 2001.

_____: Después de Babel: *Aspectos del lenguaje y la traducción*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001.

TROJANOW, Ilya: *El coleccionista de mundos*, Barcelona, Tusquets, 2008.

WAISMAN, Sergio: *Borges y la traducción*, Rosario, Adriana Hidalgo, 2005.

WILLSON, Patricia. *La constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.

*Fronteras culturales en la obra de
Augusto Roa Bastos*

**Carmen Luna Sellés (Universidad de
Vigo (España))**

En el texto ampliado del discurso de recepción del Premio Cervantes, publicado en *Cuadernos hispanoamericanos*,¹ Roa Bastos ensalza al *Quijote* y a Cervantes con las siguientes palabras:

La ficción de Cervantes se despliega así como un vasto y viviente pulular de la realidad española en todos sus aspectos, en toda su gama de matices, en todas sus capas sociales desde los grandes de la nobleza en el esplendor de sus atributos a ese bajo pueblo color de tierra y de miseria que también da

¹ Número 420, junio, 1990.

señores; de la gran figura histórica individual al pueblo como personaje multitudinario.

Hay en el gran fresco cervantino desde lo trágico a lo farsesco y a lo cómico; desde lo dramático a lo paródico; desde lo grave a lo grotesco, desde la sátira acerba, pero siempre comedida y sin resentimientos, a la más fina esencia del lirismo del amor y del humor.

Su sentido simbólico es siempre actual y futuro en función de la universalidad de la imaginación mítica, de tal modo que la mitología de los tiempos modernos no ha hecho más que confirmarlo y enriquecerlo.

En ese caleidoscopio colectivo Don Miguel supo mirar las cosas del revés en esos espejos del tiempo, de la memoria y de la premonición que se comunican sus imágenes en la Imago del mundo. Sabiduría que hizo decir a su coetáneo Gracián: “Sólo mirándolas del revés se ven bien las cosas de este mundo”.

Me he permitido reproducir este amplio fragmento porque percibo en él no sólo un homenaje, sino también una declaración de intenciones con respecto a su propio quehacer literario. El proyecto cervantino es un referente asumido por Roa Bastos, en el que la “realidad española” es sustituida por la “paraguaya”. Efectivamente, los lectores de Roa sabemos que su obra es un intento de caleidoscopio

colectivo de Paraguay;² no sólo porque no hay apenas un aspecto históricamente relevante que no haya sido tratado por este autor, sino también y, fundamentalmente, por el tratamiento mítico y ese “saber mirar las cosas del revés”, que tanto tiene que ver con el pensamiento dialógico y la conciencia de alteridad.

Su objetivo de mostrar el mosaico de la vida paraguaya en toda su complejidad y niveles, huyendo de un discurso simplista y un juicio fácil, le llevó, en primer lugar, a una persistente autocrítica visible en numerosos ensayos, a una hermenéutica inserta en la ficción y a una evolución discursiva cada vez más compleja. Y en segundo lugar, a preferir la búsqueda de la verdad antes que ella, convirtiendo el problema del conocimiento de la realidad en una constante de este autor tal y como señala Luis Martul (1977):

La preocupación por el problema del conocimiento de la realidad ocupa un primer plano en el corpus narrativo del escritor paraguayo Augusto Roa Bastos. Se inicia

² Ángel Rama (2007:119) extiende su órbita a toda Latinoamérica al definir *Yo el Supremo* como “esta desmesurada invención, este inclasificable libro (historia, novela, ensayo sociológico, documento justificativo, poema en prosa, confesión autobiográfica, debate sobre los límites de la literatura, cuestionamiento del sistema verbal) que es en los hechos una infatigable requisitoria nacida de una conciencia en vilo, revuelta y convulsionada como su tiempo, a la que pone en llaga viva haber asumido todos los conflictos de un hombre latinoamericano”

en sus primeros cuentos: adquiere forma diversa a lo largo de todas las etapas de su producción.

A Roa le preocupa el funcionamiento del saber, cómo se adquiere el conocimiento, qué operatividad tiene en la sociedad, a qué mediatizaciones u obstáculos se enfrenta. El problema que se plantea es mostrar cómo el conocimiento exacto de la realidad o la verdad/falsedad de un hecho es trabajado y moldeado en la sociedad.

La conciencia precisa de su “yo” como escritor paraguayo de una clase social media³ y los “otros” que conforman esa realidad (la clase popular, el sustrato indígena, el hispánico, los extranjeros, etc.) es la que le descubre cómo la realidad en su verdad y su conocimiento, es todo menos lineal. Ante una realidad poliédrica, Roa asume un saber y un hacer intercultural, que lo sitúa en el justo medio de los ámbitos de tensión entre lo ideal y lo real (Marta Rizo y Vivian Romeu, 2006: 36); saber y hacer, consecuentemente, en construcción y necesariamente inconcluso del que

³ En una entrevista publicada en marzo de 1955 en la revista asunceña Alcor, Roa afirma: “Yo soy burgués o al menos pertenezco por mí extracción a la clase pequeño-burguesa; pero la única posibilidad que tengo de liberarme de ese molde social caduco es sublevándome contra él para acercarme a la masa de los oprimidos. No me puedo jactar de pertenecer a la clase de los opresores: no es ningún orgullo el serlo, pero tengo que hacer algo para redimirme de su estigma y afirmar mi deseo de liberación”. Fragmento citado por Bareiro Saguié (1976:40).

deriva tanto esa defensa persistente por parte de Roa de lo que él llama la “política de las variaciones”,⁴ como la desmitificación de los discursos del poder.

Por otro lado, su propia experiencia de exiliado, de extranjero, lo instala, como señala Fernando Moreno (2011) en un “atopos”, en un lugar bastardo, en el que viven en tensión el concepto de frontera como límite que dificulta la comunicación, en tanto que conforma el espacio de resistencia donde lo irrenunciable se instaura, y el concepto de frontera como zona de rendición y negociación de las identidades sociales y culturales.⁵ Esta tensión se manifiesta en las siguientes palabras de Roa pertenecientes a la entrevista efectuada por Saúl Sosnowski y Pablo Urbanyi (1983:359):

Ahora, a esta altura, me sigo sintiendo exiliado, pero no tanto exiliado de mi tierra natal que de alguna manera pude incorporar a mi mundo mítico a través de la obra, sino exiliado de las posibilidades reales que tiene todo ser humano, en un espacio estable, en un topos más firme. En este momento, no soy apátrida, no soy un exiliado forzoso, no estoy

⁴ Consistente, como señala en el Prólogo a la 2.^a reedición de Hijo de hombre (1985: 16-17), en “variar el texto indefinidamente sin hacerle perder su naturaleza originaria sino, por el contrario, enriqueciéndola con sutiles modificaciones”.

⁵ Definición de frontera extraído de Rizo, Marta y Romeu, Vivian (2006).

condenado a destierro. Pero tampoco puedo integrarme, aunque sienta que me integro a una realidad cultural. Es decir, por ejemplo, el exilio en Francia lo que ha hecho ha sido enriquecer mi vida personal, íntima, pero no a través de complacencias con esa realidad prestigiosa fascinante de una cultura central, sino al contrario, agudizando mis conflictos en esta cultura central de una manera, a veces, muy lacerante para mí.

Este contexto de exilio y la emigración, es la causa de un discurso intercultural, no exento de conflicto, puesto que si bien “apuesta tanto a la competencia como a la cooperación y a la disposición que nos permite compartir saberes y acciones; poner en común o en contacto la urdimbre de significados que dan sentido a la vida cotidiana, a sus prácticas y a sus representaciones simbólicas”, plantea, partiendo de esta intercambio, “un problema irresoluble, el problema del poder y de las hegemonías, el problema de las contaminaciones y/o resistencias, el problema de las diferencias culturales y el problema también, englobado de alguna manera en todos los anteriores, del concepto de frontera tomada en su doble condición dialéctica de límite y cambio” (Marta Rizo y Vivian Romeu, 2006:37).

La apropiación por parte de Roa Bastos de un pensamiento intercultural –uno de sus más claros objetivos como escritor- origina en sus textos ensayísticos reflexiones en torno al concepto de frontera arriba señalado y otros

como identidad o alteridad colindantes a él. En este sentido es significativa la reflexión que en el ensayo *El texto cautivo* (1982:17) hace de la *identidad* hispanoamericana como proyecto de resistencia ante las culturas centrales pero también de permeabilidad crítica:

Identidad es así *unidad-en-continuidad* de un complejo caracterológico que reconoce su ser en su quehacer, los rasgos de su personalidad física y espiritual en sus proyectos, logros y fracasos; en su manera de enfrentar los factores extraños a su naturaleza asimilando, haciendo suyos aquellos que le resulten constructivos y enriquecedores vengan de donde vinieren.

Y más adelante reflexionando acerca de si las influencias dominantes de las culturas centrales sobre las periféricas son formadoras o deformadoras, señala:

Son distorsionadores en la medida en que las culturas locales se rinden por imposición o deslumbramiento al vasallaje de las formas, de los modelos, de los procedimientos y usos de las culturas centrales. Son enriquecedores a condición de que las culturas locales reaccionen críticamente, y los conviertan en catalizadores de su propio espíritu y carácter. No se trata, en el extremo opuesto, de restaurar absurdamente las culturas

autóctonas y hundirse en el caos de este etnocentrismo terrígeo que sería aún más grosero y artificial. Tampoco se trata de rechazar ciega y tozudamente las normas venidas de afuera. (1982:17)

Esta puntual muestra reflexiva de Roa Bastos nos sirve para resaltar –al margen de señalar una concepción cultural de la identidad- cómo en Roa, y en estrecho vínculo con su actividad creativa, siempre hubo una preocupación teórica⁶ por las premisas de su trabajo; sintió la necesidad de aclarar y declarar su concepto de arte, cultura o compromiso. Y lo cierto es que lo hizo con mayor profusión de lo que en principio puede suponerse: en sus varios ensayos teóricos a modo de prólogos, en declaraciones, artículos y en la propia obra ficcional. Pensamiento teórico que merecería un estudio detenido, puesto que hay en él desde siempre un deseo de –usando una metáfora muy roabastiana- destejer la maraña, o destejer “la hebra negra del no-ser” (“Moriencia”) en toda su producción.

En Roa Bastos todo es *noesis*⁷, y uno de los principios centrales de la *noesis* roabastiana, que surge del imperativo de reflejar el caleidoscopio de la realidad paraguaya, es

⁶ Entendiendo *theoría* al modo de los griegos, en cuanto a “observación”, como “mirada” que aspira a comprender.

⁷ El conocimiento que se refiere a las ideas donde tienen cabida las ideas estéticas y éticas.

el de la necesidad de la polifonía textual: la convicción de que sólo en el encuentro de voces está la verdad, no presente en exclusividad en ninguna de esas voces. Esto significa que no hay subordinación ni mucho menos fusión de contrarios sino que se trata de presentar una pura copresencia dialéctica que jamás conlleva la anulación o la subversión de lo que se manifiesta otro. Pensemos en el juego especular de *Hijo de hombre* donde el narrador se escinde en un narrador protagonista y en otro cronista impersonal que cede la voz a otros personajes que aportan versiones contradictorias, dispersas, ambiguas; en todos aquellos relatos, como “Moriencia”, “Chepé Bolívar”, “El karugú” o el capítulo “Macario” de *Hijo de hombre*, por citar sólo unos pocos ejemplos, que usan un recurso de transcendencia no sólo formal, como es el denominado encuadramiento o encaje donde hay un comportamiento doble del mismo hecho en virtud de su significación social, o en el personaje del Compilador en *Yo el Supremo*, presencia monologante que va resumiendo muchas voces: “mezcla de Cide Hamete Benengeli, de escoliasta, acopiador o “copiador” de historias, contrahistorias, documentos, verdaderos y apócrifos, interlocutor antagonista –el único- de ese gran muerto interminable que seguía vivo en su monólogo de trasmundo, de más allá del poder y la palabra” (Roa, 1990:16); también en el contrapunteo del fiscal al margen y en el margen de *El sonámbulo*, o la visión diversa y divergente de personajes que son retomados en varias obras del autor, como por ejemplo el personaje

histórico de Elisa Lynch en el libreto *Pancha Garmendia y Elisa Lynch*⁸, en *El sonámbulo* y, rizando el rizo, en la novela *El fiscal*, donde el narrador-protagonista reseña su guión épico del final de la guerra de la Triple Alianza, y el de un tal Bob Eyre que no es otro que el del propio Roa Bastos.

En torno a los primeros decenios del siglo XX, como ya ha sido suficientemente estudiado por la crítica (Casas, 1995:56-57), el concepto de yo autorial presente en la mayor parte de la novela realista entra en crisis, produciéndose en la literatura occidental una construcción dispar del mundo poético, una modulación del discurso que encuentra el mejor instrumento en la retracción del yo (favorecedora de la incorporación del individuo a un sentimiento de otredad), en el perspectivismo o en la pluralidad de voces. Lo exalta Bakhtín un poco antes del inicio creador de Roa en la prosa de Dostoievski (1936); Valery exige que la figura del creador no circunde ni ahogue su obra y Pessoa proclama que la sinceridad es un gran obstáculo que debe vencer el artista.

En una dirección próxima a la que se comenta, lo entiende Roa (1990:12) cuando afirma que el arte es fundamentalmente ficción:

No soy más que un artesano entregado,
cuando puede –no cuanto puede, que es poco-

⁸ *Pancha Garmendia y Elisa Lynch. Opera en cinco actos* (2006), Paraguay, Servilibro, 2006.

al oficio de modelar en símbolos historias fingidas, relatos a medias inventados; historias imaginarias de sueños reales, de lejanas y recurrentes pesadillas.

Estas incursiones de la escritura tratan de penetrar lo más profundamente bajo la piel del destino humano, de las experiencias vividas.

Bajo estas palabras observamos una interpretación del concepto de ficción no como opuesto al de verdad sino al de realidad, puesto que la ficción sirve a la búsqueda del misterio oculto en la realidad con el fin de trascenderla.

Roa reclama la necesidad de la destrucción autorial dirigida hacia uno mismo como mejor vía superadora del problema. De ahí surgen sus reiteradas manifestaciones de considerarse no un autor que crea, sino un compilador que reúne y ordena materiales preexistentes; idea que obtiene su mayor desarrollo teórico en el ensayo "Reflexiones autocríticas a propósito de *Yo, el Supremo* desde el punto de vista sociolingüístico e ideológico" (1980) y que en la práctica ficcional alcanza hasta el concepto de destrucción misma de la obra en *Contravida*; obra que "trata del retorno a los orígenes, un retorno a contrapelo, a contra vida de toda una obra escrita, tratando también de destruirla, de fragmentarla, de abolirla para ver qué queda entre esos restos"(Roa:1982). De ahí también, su positiva consideración de la cultura popular paraguaya y guaraní y del anonimato. En este sentido son significativas las

siguientes palabras de Roa concedidas en una entrevista (1982):⁹

No es casual que en *Yo El Supremo* desplace al autor tradicional, al autor que reclama la propiedad de su obra, la originalidad de la creación, palabras que para mí no tienen ningún sentido, no hay originalidad ni creación en ninguna actividad artística, hay una combinación creativa en todo caso. La obra mía está en la misma situación de echar el pedregullo y el barro para el cimiento. Pienso que, finalmente, va a ser una obra anónima; el hecho mismo de haber asumido esta condición de compilador está indicando claramente una intención, por lo menos una voluntad, de negar al autor como una entidad que puede trabajar con plena autonomía, desconectándose de la realidad... Es por ello que hablo siempre de los libros que hacen los pueblos, que es un poco toda la historia de la literatura de la humanidad, los grandes libros que se escriben a través de la reunión de todas las voces cultas o incultas

Y de esa reclamación de la destrucción autorial surge también su afirmación en la dialéctica y su valoración del

⁹ Última Hora, El Correo Semanal, 17 de abril de 1982, por Antonio Carmona.

unanimismo¹⁰ como forma de lograr la inmersión en los demás.

Estos son los ejes de la ética y la estética roabastiana que se muestran fundamentalmente en el plano de la modulación dialogal, que no debe entenderse como estrictamente formal, sino como un mecanismo trascendente en sintonía con la epistemología moderna.

La interpretación de la identidad de los otros no como una mera traslación de la propia, la negación del solipsismo y la necesidad de comunicación dialógica como base del conocimiento, sitúan su pensamiento al lado de formulaciones tan interesantes como la teoría del sujeto de Bakhtín, la racionalidad comunicativa surgida de la escuela de Frankfurt en la voz de Jürgen Habermas, o los análisis de Emmanuel Levinas sobre la filosofía moral, infinitud y alteridad.

Roa emplea la modulación dialogal y su incorporación se hace incluso sin cita expresa –como reescrito, palimpsesto, hipertexto- de hecho semejante a como procede el compilador de Yo el Supremo; en ella se sustenta el descubrimiento del otro. En este sentido es importante señalar que en la concepción roabastiana del

¹⁰ Inspirándose en el concepto de conciencia colectiva, tomado del antropólogo Émile Durkheim, intentaba crear una literatura que representase el alma total de las masas, considerándolas una personalidad y vida propia, y no pensar ni sentir al individuo sino con referencia a todos los demás. Fueron sus fundadores Jules Romains, seudónimo de Louis Farigoule, Charles Vildrac y Georges Chennevière.

diálogo éste solicita necesariamente la controversia y no la reconciliación de voces, dejando al lector el proyecto integrador.

Otro recurso de Roa que sostiene una tensión fronteriza es la incorporación en un texto escrito de la oralidad a través la estructura del relato oral, práctica fundamental en el sistema de la cultura paraguaya si tenemos en cuenta que la oralidad es el sustento de la cultura guaraní. La oralidad narrativa de Roa se manifiesta en las fuentes temáticas y en los registros retóricos y estilísticos que emplea. Abundan las manifestaciones de nuestro autor referentes a la necesidad, a la hora de describir la problemática fundamental de la literatura paraguaya, de saber dar voz a la tradición soterrada del otro marginal:

Creo que en esto algo tiene que ver la idiosincrasia del pueblo paraguayo. Hay un afinamiento de cultura muy popular, muy natural, que viene de lejos y al cual no deja de contribuir la cultura indígena. Es una cultura hecha de sobreentendidos, de cosas muy sutiles, una especie de lenguaje que tiende siempre al reverbero mítico y entonces da la impresión de un determinado mundo.

Ese mundo tiene su espacio vital, real, y ese espacio está poblado por una enorme cantidad de fuerzas en ebullición. (Roa Bastos, 1975:49).

Roa construye muchos de sus relatos a partir de una estructura que exhibe todas las implicaciones pragmáticas de la comunicación. Por ejemplo, tanto la dimensión de la comunicación narrativa como de la recepción están aprovechadas para reconstruir la espontaneidad del relato oral a través de indicadores estilísticos que aportan expresividad a las palabras de los personajes y que reproducen una conversación coloquial.¹¹ Un recurso, entre otros, que podríamos citar como ejemplo de lo expresado anteriormente, es el que sitúa a los personajes en lugares de encuentro y conversación, donde lo decisivo es el juego constante de voces en lo que se refiere a la función enunciativa de la narración, lo cual determina que esta pase de un personaje a otro, de una voz a otra en vez de permanecer en un solo narrador. Como ejemplos de esta estructura tómesese como ejemplo “Moriencia”, “Chepé Bolívar”, “El karuguá” y otros. En el primero, por ejemplo, estamos ante un relato con visión variable, puesto que en él se van alternando los puntos de vista de dos personajes, el del narrador-protagonista y el de una vieja que conversa con él en un mixto, espacio que favorece la conversación.

¹¹ Entre otros podríamos citar: la *communicatio*, la *exclamatio*, la deleación completa de palabras, la alteración anastrófica, el uso de refranes y expresiones comunes, etc. Junto a los anteriores recursos Roa emplea otros indicadores estilísticos que proporcionan una dimensión connotativa y que reflejan una interpretación de la realidad cercana a la cosmovisión guaraní, como el uso de la propopeya o de la metáfora tanto de sustantivo como verbal.

Ambos recuerdan los hechos más significativos de la vida de Chepé Bolívar sin ningún orden temporal. El lector debe ir reconstruyendo esta historia que se nos presenta alterada y fraccionada desde dos puntos de vista distintos e incluso opuestos hasta tal punto que podríamos decir que lo que la vieja relata a su narratario y lo que este piensa o dice de esos mismos hechos son dos historias diferentes:

-Alto, moreno lento, patas de pájaro. Siempre emponchado, en invierno y en verano (...) Salía a caminar por ahí, asustando a la gente. ¡Cómo no iba a conocerle! –gargateó la revendedora. No; si ya apenas salía de su rancho, la contradije con el pensamiento. Desnudo, las ronchas untadas en sudor con lo flaco que era. (Roa, 1984:17)

Por otro lado, incorporar la oralidad plantea a Roa una tensión fronteriza de tipo lingüístico. Nuestro autor defiende la necesidad de “colonizar” el castellano a partir de las estructuras lingüísticas y mentales del guaraní y de su cosmovisión: “sedimentar el guaraní en el interior del castellano”, como él mismo dirá, “proceso de resemantización muy complejo y muy lento”, “obra de generaciones” (Roa, 1986:77). Y mantiene esa postura porque considera que el olvido de la cultura indígena atenta a la identidad misma paraguaya. Es pues coherente que Roa, impelido por el compromiso hacia la realidad histórica y cultural paraguaya, incorpore en sus obras lo que la cultura indígena aporta al delineamiento de realidad

nacional, como sus formas simbólicas, la lengua guaraní y el gran peso cualitativo de la literatura oral. Pero al tratar de hacerlo se le plantea el problema crucial de que en qué medida y forma un escritor que escribe en español puede dar cuenta de esa otra realidad que modela la realidad nacional y cuyo medio natural es el lenguaje oral en guaraní. Y más concretamente se cuestiona en qué medida puede dar cuenta de esa escisión lingüística e ideológica que se produce entre el castellano y el guaraní si es un escritor que escribe en castellano. Para ello, y generalizando, podemos observar que Roa trabaja fundamentalmente la lengua. Y ese trabajo en el plano estilístico sobre la lengua va a repercutir significativamente sobre el plano del contenido.

Roa Bastos al ponerse a escribir se encuentra ante la escisión lingüística, en su caso entre el guaraní y el castellano; es decir, ante un problema de diglosia, que en términos políticos es el problema de la colonización y de la dominación, y que él como escritor comprometido con la cultura guaraní no podía eludir. Así pues, como desde un punto de vista puramente lingüístico el guaraní es una lengua polisintética y aglutinante donde la frase se construye aglutinando palabras, añadiendo prefijos y sufijos y es además una lengua con una marcada tendencia poética que utiliza con profusión imágenes, metáforas y la expresión de lo abstracto a través de lo concreto,¹² Roa crea

¹² Un estudio ya clásico para la comprensión de las características más

un castellano poético, expresivo, a través de la abundancia de comparaciones, imágenes, metáforas; la representación de conceptos y abstracciones a través de objetos concretos o la abundancia de formas aglutinadas totalmente ajenas al castellano (recurso éste fundamentalmente emplea en *Yo El Supremo*) etc., pues en el Paraguay, como el propio Roa señala al hablar de la obligación de incorporar el bilingüismo en la literatura paraguaya “el problema no es el de incorporar el guaraní al castellano, sino sedimentar el guaraní en el interior del castellano”:

En esta escisión cada vez más aguda las dos lenguas en contacto se interfieren produciendo un fenómeno de fricción y erosión mutuas, entre los dos mundos semánticos. La lengua aborigen es de tradición oral. No ha logrado plasmar una tradición escrita. Por otra parte, ha sobrevivido a la cultura indígena en que tuvo su origen, convirtiéndose en una lengua híbrida en un país que, como aduce un etnólogo, “hace mucho tiempo ha dejado de ser guaraní”.

Este “guaraní-paraguayo” que ha perdido sus fuentes tradicionales, que no ha podido construir una lengua escrita y tampoco una literatura, se halla sin embargo arraigado en

significativas del guaraní y del bilingüismo en Paraguay es el de Josefina Plá “Español y guaraní en la intimidad de la cultura paraguaya” (1970)

la conciencia nacional del pueblo paraguayo, y se podría asegurar que en el plano de la comunicación masiva y en la expresión de un mundo mítico y emocional, mantiene aún su preeminencia sobre la lengua “cultura” (Roa Bastos, 1971:211)

Como podemos comprobar por este texto la oralidad es para él un factor decisivo, y trata de insertarla en su propia obra creativa, pues es para Roa un vínculo a través del cual puede recuperar la cosmovisión indígena, pero de la que no quedó una prueba palpable. Ese es su objetivo, aunque como él mismo señala es tan sólo un deseo, un acercamiento, pues la palabra escrita trunca, desvirtualiza el habla, la arranca de su solidaridad y homogeneidad; la erradica de su ser que es la pulsión del inconsciente colectivo:

Frente al vivo y poderoso fenómeno del habla, la palabra escrita y la palabra leída se oponen y desdoblán en sus naturalezas y comportamientos diferentes. El flujo del habla, homogéneo y unitivo, se realimenta y transforma constantemente en el cruce de las voces de muchas culturas. Su trabajo es de carácter casi fisiológico. Su suelo raigal, la pulsión del inconsciente colectivo que aflora en la singularidad de la subjetividad singular.

Leer y escribir, en cambio, son operaciones derivadas del habla, operaciones en cierto modo desmultiplicadoras que pasan no sólo a través de filtros y campos de resistencia de la subjetividad, sino también a través de la inscripción de los signos (la primera actividad reductora del habla) y a través de la escritura, expresión individual de la intersubjetividad social de la literatura. Trabajo solidario y continuo el del habla como vertiente dinámica y viva de la lengua, se transforma en el trabajo solitario y discontinuo de la escritura y la lectura (Roa Bastos, 1990:6)

Roa considera que la realización de una obra escrita parte de una previa audición de un discurso al que se puede rememorar anticipadamente, de tal forma que antes de que un texto escrito se materialice es preciso percibir su textura fónica. El origen de una escritura se encuentra en la oralidad que se percibe en su condición fónica. Lo compartido por el individuo y la colectividad se da en este espacio de una subjetividad que mantiene un texto oral. Por tanto, escribir significa estar escindido entre los términos de la oralidad y la escritura (Martul, 1993,13):

Resuelto el problema operativo de escribir en castellano, el autor de ficciones afronta otro, de carácter ético: ¿hasta qué límites puede llevar este alejamiento, esta traducción parcial del escindido contexto lingüístico? En otras

palabras, ¿cómo elegir un límite intermedio, una combinación o integración semántica, que permita a la mayor parte de hablantes de la región llamada guaraní/castellano captar el sentido de los textos, percibir por lo menos indirectamente sus significaciones? Siempre quedará algo inexpressado. Pero, además, hay una desconfianza instintiva en los guaraní-hablantes contra los textos escritos; una falta de costumbre en la tradición inmemorial de hablar y escuchar, en el que cuentan tanto las palabras como las cadencias, una entonación intraducible: ese “algo” que podríamos llamar la respiración sonora del lenguaje” (Roa, 1971:213)

Por eso Roa siente que al escoger el castellano como lengua de escritura, debe de encontrar un cauce expresivo para dar razón de la oralidad; hallar una estrategia que permita las equivalencias. Toda la obra de este escritor se halla traspasada por este deseo; desde el principio este autor se afana en encontrar esas equivalencias, en tratar de insertar la oralidad en su propia obra narrativa; ensaya diferentes soluciones estéticas para dar forma a un texto subvertido por la oralidad. Y como señalábamos más arriba va a consistir fundamentalmente en un trabajo sobre la lengua que repercute sobre los contenidos, pero apartándose de los procedimientos que en este sentido habían llevado a cabo los escritores criollistas:

Los escritores actuales –entre los cuales me encuentro– sentimos que debemos rescatar en cambio el hemisferio inferior y ancilar de nuestro mundo lingüístico doble. Sentimos que debemos incorporarlo, fundirlo, en los textos que escribimos en castellano; incorporar y fundir la voz de la oralidad en la escritura, sino en su materialidad fónica, en su irradiación mítica y metafórica, al menos en su riqueza semántica, en sus modulaciones sintácticas que hablan musicalmente de la naturaleza, de la vida, del mundo, de las nociones primordiales de una cultura milenaria; nociones y mitos que aún están ahí. (Roa, 1983)

Roa desde sus primeros relatos trata de “fundir la voz de la oralidad en la escritura”; ha mantenido una preocupación constante por hallar fórmulas fructíferas. En esta preocupación, vemos que con el paso del tiempo han disminuido en sus obras los vocablos “exotizantes”, frecuentes en su primera colección de relatos *El trueno entre las hojas*, aumentando otras fórmulas ya presentes en esta colección como los comentarios metalingüísticos y un marcado lirismo. Soluciones estas más complejas que las ofrecidas por el criollismo para que la cultura autóctona pueda ser percibida y comprendida más correctamente y con un menor grado de mediación.

Roa trata a través de una escritura poética, simbólica, dialogística, de hacer visible la complejidad de la cultura

paraguaya, aún a sabiendas que eso atenta, artificializa las “modulaciones del genio colectivo”, porque –como señala Roa- “la literatura escrita en lengua “culto” de sociedades dependientes (...) como las nuestras, distorsiona y artificializa las modulaciones del genio colectivo; sobre todo en países como el Paraguay en cuya cultura se agudizan al máximo los problemas derivados del bilingüismo y la inevitable diglosia por la relación de dependencia entre la lengua “culto” –dominante- y la lengua oral y popular –dominada-; escisión que determina el fenómeno de alienación cultural más peligroso en la base misma de una cultura que es la lengua. (Roa, 2011:24-25)

Esta incursión en dos recursos: comunicación dialogal e incorporación del relato oral en el texto escrito, empleados por Roa, son una pequeña muestra de la necesidad de nuestro autor de enfrentarse crítica y ficcionalmente a una sociedad y a unas vivencias fronterizas. Roa, de una forma dialogística y dialéctica, nos presentó a través de sus ficciones formulaciones discursivas que trataron de visibilizar la complejidad y tensión de la interculturalidad.

Bibliografía

Bareiro Saguier, R. (1976), “Trayectoria narrativa de Augusto Roa Bastos”, *Texto crítico*, Xalapa, Veracruz, año II, num. 4.

Casas, Arturo (1995), "Elementos para una teoría literaria", *Tentativas sobre Dieste*, Arturo Casas (coord.), Santiago de Compostela, Sotelo Blanco, pp.49-65.

Martul Tobío, Luis (1977), "La función del narrador en la obra de Roa Bastos", *Anales de literatura hispanoamericana*, núm. 6, pp.151-174.

Martul Tobío, Luis (1993), "Prólogo" a *La narrativa breve de Augusto Roa Bastos* de Carmen Luna Sellés, Alicante, Instituto de Cultura "Juan Gil-Albert", pp. 11-15.

Moreno, Fernando (2011), "Augusto Roa Bastos: la escritura como translación, la literatura como atopía", *Escritural*, núm. 3.

Pla, Josefina (1970) "Español y guaraní en la intimidad de la cultura paraguaya", *Caravelle*, núm. 40, pp. 7-21.

Rama, Ángel (2007), "El dictador letrado de la revolución latinoamericana", *Valoración múltiple*. Augusto Roa Bastos, Alain Sicard (ed.), La Habana, Casa de las Américas, pp. 119-148.

Rizo García, Marta y Romeu Aldaya, Vivian (2006), "Hacia una propuesta teórica para el análisis de las fronteras simbólicas en situaciones de comunicación intercultural", *Estudios sobre Culturas Contemporáneas*, núm. 24, pp. 35-54.

Roa Bastos, Augusto (1971), "Entretiens. Augusto Roa Bastos", *Caravelle*, núm. 17, pp. 207-218.

Roa Bastos, Augusto (1978), "Algunos núcleos generadores de un texto narrativo. Reflexión autocrítica a propósito de *Yo El Supremo*, desde el ángulo socio-lingüístico e ideológico. Condición del narrador", *L'idéologique dans le texte (Textes hispaniques)*. Actes du IIème Colloque du Séminaire d'Études Littéraires de l'Université de Toulouse-le-Mirail, Toulouse, pp. 67-95.

Roa Bastos, Augusto (1975), "Entrevista" de Heder Cardoso a Roa Bastos, *Hispanamérica*, num. 11/12, PP. 49-58.

Roa Bastos, Augusto (1982), "La realidad a través de la irrealidad". Entrevista de Antonio Carmona a Augusto Roa Bastos, *Última hora, El Correo Semanal*, Asunción, 17 de abril.

Roa Bastos, Augusto (1983), "Una literatura sin pasado", *Quimera*, Barcelona, 28 de febrero.

Roa Bastos, Augusto (2011), "Introducción", *Las culturales condenadas*, Augusto Roa Bastos (comp.), Asunción, Fundación Augusto Roa Bastos, pp. 21-30.

Roa Bastos, Augusto (1984), *Moriencia*, Barcelona, Plaza & Janés.

Roa Bastos, Augusto (1985), *Hijo de hombre*, Madrid, Alfaguara.

Roa Bastos, Augusto (1986), *Semana de Autor*, "Augusto Roa Bastos", ICI, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid.

Roa Bastos, Augusto (1990), *El texto cautivo*, Fundación Colegio del Rey, Alcalá de Henares.

Roa Bastos, Augusto (1990), "Don Quijote en el Paraguay", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 470, pp. 7-16.

Roa Bastos, Augusto (2006), *Pancha Garmendia y Elisa Lynch. Opera en cinco actos*, Paraguay, Servilibro.

Sosnowski, Saúl y Urbanyi, Pablo (2007), "Augusto Roa Bastos: exilio y escritura", *Valoración múltiple. Augusto Roa Bastos*, edición de Alain Sicard, La Habana, Casa de las Américas.

Augusto Roa Bastos: *Acerca de Silenciaro*

Diana Araujo Pereira
UNILA
diana.pereira@unila.edu.br

Augusto Roa Bastos se introduce en el medio artístico paraguayo a partir de la poesía. En los años 40 escribe poemas junto al grupo “Vy'a Raity” (El nido de la alegría) en el que figuran importantes nombres de la época y de generaciones anteriores, como Julio Correa, Hérib Campos Cervera y Josefina Plá. En 1942 publica *El ruiseñor de la aurora y otros poemas*, pero su próximo poemario, *El naranjal ardiente*, sólo se publicará en 1960 (aunque lo haya escrito entre 1947 y 1949). Paralelamente, empezaba una labor narrativa que aparece por primera vez en 1953, con *El trueno entre las hojas*, y luego gana más aliento con su primera novela *Hijo de hombre*, de 1960.

En las décadas posteriores, ya con el consagrado Premio Cervantes (1989), pocos se acordarán de sus inicios poéticos, y la crítica ayudará a proyectarlo como uno de los grandes narradores del “boom”, quedando la lírica como un simple pasaje a la prosa, donde realmente encuentra su espacio o territorio creativo. El mismo Roa Bastos contribuye al proceso que se describe al afirmar públicamente en más de una ocasión haberse licenciado, por voluntad propia, como poeta,¹ como cuando afirma (1990, p. 75): “Yo dejé la poesía por completo porque no me sentía bien. Mi respeto por la poesía fue creciendo al mismo tiempo que disminuían mis ánimos, pero, en cambio, pasé a la narrativa y empecé a dedicarme plenamente a ella en el exilio, en Argentina.”

Según parece, como lo interpreta Miguel Angel Fernández (1998, p. 14), a lo mejor “[...] haya encontrado en la narrativa una ocupación menos estetizante que la poesía y más adecuada”. O como lo dice Roa Bastos, la narrativa le sirve más como “herramienta para trabajar por el destino del hombre, por el mejoramiento de la sociedad, por la abolición de los males falsamente necesarios que obstruyen el camino de la libertad, aun de los males que brotan de una sociedad defectuosamente organizada y corrompida por la idea del privilegio.”²

¹ Ver el artículo de Juan Ruiz de Torres.

² La citación ha sido sacada de una carta de Roa Bastos a Hugo Rodríguez Alcalá (In: Angel Fernández, 1998)

De hecho, el escritor deja definitivamente de hacer poesía para dedicarse por entero a la narración. Pero, como también lo hace el mismo crítico, nos preguntamos si realmente habrá cerrado su ciclo poético Roa Bastos, ya que en septiembre de 1983 sale publicada en la revista Cuadernos Hispanoamericanos, de Madrid, una nueva colección de poemas a la que llamó *Silenciario*. Y en una entrevista de 1993 (“La poesía como rito de purificación”), citada por Angel Fernández, Roa Bastos declara que seguía haciendo poesía, pero ahora como “en un ritual, de carácter casi religioso.”

Poco a poco vamos llegando a la conclusión de que su quehacer poético se encauza en la narrativa, ampliando sus horizontes y posibilidades, convirtiéndole en el gran narrador de su país. Por otra parte, llegamos a dicha conclusión de la mano del mismo Roa Bastos quien se delata, en tantos textos, y entre ellos el Discurso pronunciado al recibir el Premio Cervantes, al afirmar que “escribir un relato no es describir la realidad con palabras, sino hacer que la palabra misma sea real. Únicamente de este modo la palabra real puede crear los mundos imaginarios de la fábula” (1990, p. 48). O en otro contexto (1990, p. 07) afirma igualmente que “escribir es despegar la palabra de uno mismo. Cargar esa palabra que se va despegando de uno con todo lo de uno mismo hasta ser lo de otro”. En fin, toda una preocupación que se sumerge en la difícil y tensa relación entre palabra y realidad, tan propia de poetas.

En este sentido, va quedando claro que el pensamiento poético no sólo forma parte de sus primeros asomos literarios como penetra profundamente su visión de mundo y por ende su escritura, más allá de la apreciación formal, extendiéndose como raíces silenciosas, aunque fuertes y basilares, a lo largo de toda su obra. La libertad de formas y contenidos, de construcción sintáctica e imaginativa, el vuelo que le permite a la imaginación en contraste con la “verdad” histórica, para que la palabra recreada rompa el cerrado y rígido discurso histórico oficial, en gran medida le viene de sus primeras incursiones poéticas, tanto por la escritura misma de poemas como por la intensa reflexión que produce a lo largo de la década de 40, de la cual trataremos en seguida.

Sin embargo, hay otra cuestión fundamental en este proceso de maduración literaria del autor, mucho más cotejado por la crítica, que le demanda toda una flexibilidad formal y reflexiva: su profunda relación con la cultura y la lengua guaraníes.

Augusto Roa Bastos, ya al inicio de la década de los 40, es un escritor habitado por dos realidades que se conectan en lo más profundo de su creación: la reflexión acerca del “nuevo arte” - toda una herencia occidental, europea, que le llega desde la filosofía (principalmente en un profícuo diálogo con la lectura de Ortega y Gasset) y la poesía hispánica (hispanoamericanos y españoles, como Josefina Plá, Neruda, Alberti o Miguel Hernández, entre otros), y la reflexión acerca de lo guaraní como

expresión oral de una ancestralidad o espiritualidad que le conforma. Apertura formal y mental, de escritura y de pensamiento, que le abre los sentidos y le permite conjugar todo un diapasón de sonidos e influencias, sacándole jugo a la híbrida realidad paraguaya, conectando en su obra racionalidades y lenguas distintas, estructuras mentales y lingüísticas que le llevarán a aprehender la complejidad de su circunstancia y contexto. Es más, lo que hace Roa Bastos es aprovechar lo bueno de ambos sistemas, el europeo y el autóctone, permitiendo que se influyeran y alimenten mutuamente, y de esa manera rompiendo las prejuiciosas separaciones que prevalecen en América Latina desde la colonización ibérica.

La “poética de las variaciones”, como lo llama Roa Bastos a su proceso de traducción del “texto ausente” guaraní, se convierte en un sistema de integración de muchas consecuencias: oralidad y escritura, pasado y presente, ya que la historia viva en la memoria colectiva, que no deja de ser un “texto ausente” en la historia oficial, también encuentra acogida y traducción a través de su pluma. Muchos años después, en 1990, lo vemos reafirmar la intervención del arte y del escritor en esta otra narración que es la historia (1990, p. 59): “Para mí, la historia no es una dimensión demasiado específica que se pueda postular: esto es historia y esto no es historia. Además, yo sigo sosteniendo que la historia, como la historiografía, sigue siendo un género de ficción.”

No obstante, llama la atención que dicho concepto, el de la “poética de las variaciones”, y con él la característica desacralización de la historia oficial y su tratamiento como un “género de ficción”, que aparece definido por primera vez en la segunda edición de *Hijo de hombre*, para luego afirmarse a lo largo de toda su trayectoria, nos remita otra vez a su pensamiento acerca de la poesía, en los textos de la década de 40.

En el valioso ensayo “Sobre el sentido ascético de la poesía nueva”, de la temprana fecha de 1943 (1998, p. 257), afirmaba: “El arte nuevo es cualquier cosa menos una decoración aparental. Es angustia de vida, instinto de perpetuación, no friso para adornar la vivencia del hombre”. Y en el segundo ensayo del que también vamos a tratar - “Anotaciones para la ubicación y deslinde de la poesía actual” (1946) - declara (1998, p. 289): “El milagro de la poesía consistiría, entonces, [...] en hacer presente una ausencia en sus recorridas orbiculares por el mundo afectivo de los hombres, tantas veces como almas toque en su trayectoria.”

Defensa de la poesía

Debemos a Miguel Angel Fernandez, autor de *Augusto Roa Bastos. Poesías Reunidas* (1998), el gran favor de habernos recolectado no solo el recorrido poético de Roa Bastos desde sus primeros poemas de 1943 hasta los últimos

publicados ya en los 80 (como se comentó arriba); como también por haber sumado al volumen tres largos ensayos del autor sobre el quehacer poético, todos pertenecientes a la década de 40, cuando nadie se imaginaría el narrador que llegaría a ser.

Lo que muestran estos ensayos es un joven poeta muy comprometido con el grupo al que pertenece, y que da muestras de toda una madurez intelectual y de los rumbos posteriores que va a dar a su obra. Tomemos en cuenta uno de los textos de la época: “Anotaciones para la ubicación y deslinde de la poesía actual”. En él Roa Bastos entabla un diálogo crítico - e incluso erudito - con varios escritores (Lessing, Guillermo de Torre, Francis Ponge, Rilke, William Blake, etc.) de distintas procedencias, con el claro objetivo de problematizar las difíciles relaciones entre la crítica y el arte y entre la lógica y la poesía, intentando fomentar en su contexto todo un *aggiornamento* literario (1998, p. 272) que tendrá, seguramente, algún impacto entre sus pares. La pregunta por los poderes de la palabra poética y del papel del poeta en sociedad le lleva a conclusiones que, sin lugar a dudas, dejarán grandes huellas en toda su posterior producción:

El poeta se *siente* - reparemos en el valor de esta palabra - insertado en la intersección de los vastos círculos deslumbrante del universo. [...] No requiere que se refugie precisamente lejos del mundo, que se encierre en las hipotéticas y nunca existentes “torres de marfil”. 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”. [...] Busca la unidad de esas partes en el mismo instante de sorprenderlas bajo el foco de su visión. [...] Se trata nada menos que de hallar el sentido, las relaciones profundas, de las cosas; no sus reflejos superficiales; se trata de *animar* la cosa, el objeto; no inmovilizarlo bajo nuestra mirada.

La defensa de la poesía es también la defensa de la cosa (en sentido heideggeriano) que se convierte en los elementos que siempre le serán propios: el mundo – con toda su idiosincrasia y temporalidades (memoria colectiva e infancia personal), y la Naturaleza (con mayúscula). Dice Roa Bastos (1998, 276): “He aquí cómo el poeta no puede estar nunca alejado de la vida, de la Naturaleza, del Universo, echado de bruces sobre su propio vacío interior. Las cosas adquieren conciencia en él y él vive con ellas y mediante ellas.”³

La preocupación que demuestra respecto al papel de la crítica literaria, artística, también se expande a todos los

³ En el mismo ensayo, aun tratando de entender el papel de la poesía, más adelante completa (p. 277): “Su misión es encaminarse hacia el encuentro de lo desconocido, hallar nuevos ritmos cuyas medidas imprevistas e imprevisibles dejen saltar de improviso el sortilegio esperado”.

ámbitos del pensamiento, y se convierte en una necesidad del escritor, en una suerte de crítica social, vital, histórica, política que nunca dejará de ser, por otro lado, creativa y libertaria (1998, p. 278):

Solamente la otra crítica [...], la que trata de seguir al creador en su esfuerzo y virtud creadora; seguirle y no entrar en colisión con él; vivir en su intermediación hasta una gradual y total identificación; solamente esta crítica de elevada categoría está en condiciones de usar las reglas como medios y no como fines en sí mismas, acto este último que invierte totalmente su capacidad aproximativa.

Aun en el mismo ensayo - “Anotaciones para la ubicación y deslinde de la poesía actual” - intenta varias definiciones del poema, y sobresalen algunas de las ideas que, una década después, resonarán de manera muy semejante en un libro como *El arco y la lira* (1956), de Octavio Paz. Veamos qué dice Roa Bastos (1998, pp. 279-281):

También el verbo poético para su revelación ha debido encarnarse. Esta encarnación es el poema: un instrumento en que duermen intactas todas las notas de una música aparentemente desvanecida. [...] Un poema es también la sorpresa pertrechándose siempre de nuevos asombros en el centro mismo de lo que ya está perfectamente visto

y definido. [...] 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.

Cuando se detiene en el ya antiguo conflicto entre la lógica y la poesía, es para tratar de reafirmar la superioridad del pensamiento poético sobre las limitaciones de la lógica (1998, p. 282): “La lógica se va con una linterna sorda al bosque de símbolos en que la poesía tiene su hogar.”

De alguna manera, podemos pensar que toda la defensa de la poesía y del poema en la que hace especial hincapié en sus inicios de escritor, toma el rumbo de la prosa y la narrativa; pero cuatro décadas después, en 1983, sale a la luz *Silenciarío*, un conjunto poético que, según afirma Angel Fernández (1998, p. 15), (con quien estamos totalmente de acuerdo) “muestra un viraje radical en la línea expresiva de su poesía. [...] Aparece ahora una intención de despojamiento que contrasta con la de su estapa anterior y pone su voz en consonancia con experiencias contemporáneas de la más alta intensidad lírica, sin renunciar, sin embargo, a la historicidad de la aventura y la palabra humanas.”

Para terminar, en una charla radiada por la BBC de Londres, en 1945, y luego publicada en la Revista Ateneo Paraguayo, en 1946, Roa Bastos nos da pistas aún más

claras sobre su proceso creativo que va, definitivamente, encontrando sus caminos propios e inconfundibles. Dice Roa Bastos respecto a los poetas de América (1998, p. 296):

El signo de todos fue, pues, la angustia. Se les ha echado el cargo de hacer poesía política. También a los nuevos poetas paraguayos. Como si la poesía pudiera desentenderse de la política, cuando esta política es nada menos que el desnudo incoercible del agua humana que busca el nivel de libertad humillada por la opresión.

*Metalinguaje y metapoesía en
el retorno a la lírica: Silenciario*

Como se dijo ya, con *Silenciario* tenemos el retorno robastiano a la lírica después de décadas sin publicar poesía. Se trata de un conjunto de 21 poemas, cuyo título general le sale del primero. Salta a la vista la clara distinción entre este poemario y lo que escribía el joven Roa Bastos en los 40.⁴ *Silenciario* nos brinda poemas muy bien logrados, cuya economía de lenguaje y densidad de imágenes lo emparentan, por varias razones, a la mejor

⁴ Con excepción, tal vez, del poema “Cavalcade”, cuyo tono más grandilocuente nos remite a su primera poesía.

poesía hispanoamericana del siglo XX. Veamos, pues, el primer poema que da nombre al conjunto, “Silenciaro”:

a la sombra del silencio
se oye el susurro de los orígenes
la curvatura del anhelo

como el sonido del humo
se oye en la neblina
la gárrula mudez de los muertos

retornan sin ruido los ausentes
doblan la esquina de los vientos
aparecen cubiertos de polvo

con la potencia de la hierba
crecen bajo el suelo de piedra
bajo suelas de piedra

Los elementos barajados aquí son los mismos que recorren toda la obra narrativa de Roa Bastos; pertenecen a su mundo literario, y en el poema encuentran una densidad inaudita en las imágenes creadas. Los elementos inmateriales que dominan las tres primeras estrofas (sombra, silencio, susurro, orígenes, etc.) encuentran un cauce en la naturaleza: todo lo inmaterial anterior se potencia al encontrarse con la materialidad del “suelo de piedra” y las “suelas de piedra”. Es la tierra – la piedra – lo que le salva al hombre de la fantasmagoría de los “muertos” y su “mudez”.

El segundo poema de la serie, “Margen”, es un metapoema que sintetiza las ideas del autor en lo que toca a la defensa de la conexión entre vida y escritura. También se nota la herencia romántica que guarda la imagen del escritor como el que puede escuchar lo que no pueden los demás y transmitirlo al mundo:

en el borde interior de la página
en el blanco arenal que bordea
la selva de lo escrito
alguien espera en cuclillas con mirada de
sordo
con ansiedad de miope
a que la palabra diga algo
en futuro arcaico en sonido
en voz propia
como el canto natural de los pájaros
o al menos como el ruido de un alfiler
cayendo de punta sobre la cresta
del mundo

En este poema resuenan las ideas del primer Roa Bastos que, en el ensayo “Sobre el sentido ascético de la poesía nueva” de 1943 (pp. 264-265) escribe: “Y tengo para mí que la mayor congoja que ha de gravitar sobre su espíritu, es esa imposibilidad de eternizar todos los hechos que devienen en la corriente temporal, en medio de la cual se debate el poeta como un salvador y, al mismo tiempo, como un naufrago.”

En el cuarto poema de la serie, “Destino”, vemos re-nacer al yo poético ahora convertido en “persona-muchedumbre”. Otra vez nos sentimos sumergir en sus motivaciones más profundas, en la necesidad de partir de lo individual hacia la colectivización tanto de los logros como de las pérdidas. El poeta, que en las tres primeras estrofas se mueve entre los opuestos de la existencia, intentando conciliarlos en el límite de la tensión, concluye el poema con voz esperanzada en la aglomeración humana, que se convierte, bíblicamente, en su fuente de fuerza:

.....
sólo entre tantos no es tan triste
nacer ni vivir
las catástrofes hacen felices
a los profetas
cada uno tiene la suya
muere en su día cada uno
más la persona-muchedumbre
lázaramente se levanta
después de cada cataclismo
cien años más joven
sin ningún artilugio alegórico

Las relecturas mitológicas (y que incluyen distintas mitologías a lo largo del poemario, como en el poema “Ñahati-Vera”, por ejemplo) en torno a la “persona-muchedumbre” se desentienden de la versión lineal y cronológica del tiempo, escenificando la danza de las

identidades que asume el poeta como propias y ajenas. En un texto afirma (1990, p. 10): “Creación vuelve a ser necesidad de encarnación de un destino, voluntad de inscribirse en la realidad vital de una colectividad”.

Así, poesía y política forman un juego dramático en el que subyace la voz poética que, al fin y al cabo, se reconfigura como un “nos-otros” en permanente crisis, en constante proceso de recuperación de temporalidades y espacios escindidos en la memoria individual y colectiva. Uno de los poemas que nos enfrentan más claramente a estas cuestiones es “Temporalidades”:

tan rápido o tan lentísimamente
inmóvel anda el tiempo
agobiado en nos-otros
que está la noche siempre llena de sol
el día de oscuridad

late en sus caries
el corazón vendado en su propio deseo
colmillo de lobo roído de masticar
la dura corteza
.....

Un tiempo que se personifica en esta versión colectiva del poeta - y que asume la paradoja de “andar” inmóvel - es el retrato fiel de las contradicciones que habitan el territorio colectivo que llamamos nación y ese pacto temporal que llamamos presente. Espacio y tiempo desubicados, que

se entretejen por manos colectivas a lo largo de siglos en América Latina.

El proceso mental que le permite escribir este poema u otro como “Aquiles”, ya se venía gestando desde sus ensayos de los primeros 40, especialmente en el ya citado “Sobre el sentido ascético de la poesía nueva”, en el que comenta y reseña el fundamental texto de Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte* (1925), entendiendo por deshumanización todo un complejo proceso de “destemporalización” del arte, como una posibilidad de salir del tiempo histórico oficial y oficialista que le parece limitante y superficial: “en el arte nuevo [...] hace el artista de su percepción de la realidad un molde al cual despoja de todo residuo externo para llenarlo de su propia substancia. Convierte este molde en un orbe cerrado que vive y palpita eternizando el sumo instante de la creación: **lo destemporaliza.**” (el subrayado es del autor).

Veamos, también, una estrofa del poema “Apatrida” - otra tentativa más para hacer dialogar espacio y tiempo, patria y memoria, entre contradicciones y ambigüedades que son, de hecho, las de su contexto. El poeta habla a la patria, a su tierra, en una relación que pone en jaque, una vez más, a la noción “lógica” del tiempo, como lineal y cronológico, desestabilizando los discursos que se construyen sobre esa base:

en este instante aquí
tu ausencia soy

tu fuiste mi posteridad
tu antepasado seré

Si tomamos como hilo conductor el cuestionamiento del tiempo, y por ende de toda la “lógica” restrictiva que encadena hechos y consecuencias según la racionalidad occidental, saltamos al poema “Diario”, y vemos en él otro auto-retrato roabastiano que se confunde, por cierto, con el retrato colectivo que asume como propio. En la estela de Ortega y Gasset también Roa Bastos afirma su “razón vital”, pese a toda la obscuridad del entorno, y podría haber afirmado, como el filósofo español (como de hecho lo hace en su obra) “yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo”.⁵ Veamos, en este sentido, un fragmento del poema “Diario” (por cierto uno de los más expresivos del conjunto), en el que llama la atención el novedoso tono de auto-ironía:

oye viejo licántropo
par-padre decrepito animal mío
jauría de dobles bajo una sola piel
no vayas a pretender
esta mañana o cualquier día
entrar de cuerpo entero
en el simulacro del pasado
en el laberinto inverso
del porvenir

⁵ La famosa frase de Ortega y Gasset se encuentra en el libro *Meditaciones del Quijote*.

más real que tu cuerpo de espectro
es la sombra de tu cuerpo velado
amor-tajado en su disfraz
de carnaval

.....
hay un hoy
más fijo que tu obsesión en penumbra
bajo bastardo de ningún mediodía
fuego seco bajo el agua cambiante flamante
de la tierra natal
miras pasar las nubes sobre el techo del río
distráido en recordar las sílabas
de su nombre
en este mismo ayer
a la hora de siempre

Ya en los poemas “Órficas”, “Aquiles”, Serrallo” y “Morada” vuelve Roa Bastos a tratar el tema del tiempo a través de las referencias a distintas mitologías, trastocando, definitivamente, el sentido común del tiempo. Veamos un fragmento de “Órficas”:

al retorno de los infiernos
llevando a Eurídice en los brazos
como una lira de oro
Orfeo olvidó la condición fatal
impuesta por Hades
por Perséfone

.....
Orfeo era un buen vihuelista como yo
contaba el mercachifle asirio

Dionisio Kurupí
en Manorá del Guairá
vendiendo jabones beinetas beleños
en los ranchos donde sonreían inquietas
muchachas eurídicas
de doce a noventa años
de ojos tan negros como el carbón
del tiempo

En este poema, a la mitología greco-latina se suma la guaraní en una inaudita unión de alegorías que no hacen más que subrayar el hecho de que las experiencias humanas son las mismas en lo profundo, y que el barniz con que se muestren en distintos momentos no hacen más que recordar su fondo común. La mitología parece servirle, al fin y al cabo, como una ventana más desde donde acercarse a lo real, este real que sobrepasa su capacidad de comprensión, que tiene que ser simbolizado para dar cabida a la enorme cantidad de sufrimiento que impone el mundo. La mitología del pasado también tiene su doble e invade el presente, vistiendo los mismos dramas con diferentes ropajes.

A modo de conclusión, podemos afirmar que hay mucho todavía que investigar en Roa Bastos acerca de la problematización del tiempo y de la historia como discurso, en términos netamente filosóficos, y que queda a la crítica roabastiana mucho que escribir y pensar respecto a *Silenciarío*, un pequeño conjunto de poemas que sin embargo mantiene (y un buen ejemplo sería el poema "Águiles") una altanería culturalista y de reflexión

histórico-literaria que lo emparenta, sin lugar a dudas, a los mejores poemas del cubano Lezama Lima.

Por tanto, terminamos este pequeño acercamiento a la última poesía de Roa Bastos afirmando que en su obra, como en un ciclo que se cierra exitosamente, la escritura parte de los poemas y a ellos vuelve, pero ahora con el sentido de la síntesis y la limpieza retórica que le hacían falta al inicio. Al contrario de lo que les pasa a muchos escritores, el trabajo narrativo le permite una reformulación lingüística que le lleva al encuentro del silencio, tan necesario a la labor lírica.

Referencias Bibliográficas:

FERNANDEZ, Miguel Angel. *Augusto Roa Bastos. Poesías reunidas*. Asunción: El Lector, 1998.

DE TORRES, Juan Ruiz. Notas sobre la poesía de Augusto Roa Bastos. www.prometeodigital.org/.../FDP226_RDETORRES_HYPERLINK "http://www.prometeodigital.org/.../FDP226_RDETORRES_ROABASTOS" ROABASTOS

DONOAN [et al.]. *Augusto Roa Bastos: Premio de Literatura en Lengua Castellana "Miguel de Cervantes"*, 1989. Barcelona: Anthropos; Madrid: Ministerio de Cultura, 1990.

Augusto Roa Bastos: entre Ayvu Rapita y la prosa muda

Alai Garcia Diniz (UFSC/CAPES/ UNILA)
agadin@gmail.com

El hombre no es solo homo sapiens. Es un animal que, distintamente de otros seres vivos, que no parecen dar importancia a su propio lenguaje, tomó la decisión de correr, hondamente, el riesgo de la palabra. De eso nació el conocimiento pero también la promesa, la fé, el amor, que sobrepasan la dimensión puramente cognitiva (AGAMBEN entrevista, La Republica, 08/02/2011).

La mosca escucha? ¿Cómo en un recinto donde hay tantos cuerpos, ella consigue encontrar justo la boca que habla? Escucharía el olor de la sangre y el sudor que, sin querer, el cuerpo no para de expelir mientras aun respira.

Hic et nunc. Saltar la frontera de la muerte está en el tren del aire que la escritura mueve contra el movimiento

irrefrenable de una estación sin retorno posible. *Lo primero que percibí de mi cuerpo fue el hedor a carroña* (1994: 13).

PYTAYOVAI. De atrás hacia adelante sale el tren en el umbral de una estación que se niega a seguir el flujo natural de la existencia en una primera secuencia de lo ficticio en el drama presente de la desintegración material. Desintegrar el cuerpo corresponde simbólicamente a manipular ludicamente la propia obra en acto consciente de recrear sutilmente el robo y la parodia de su propio acervo, huesos de la escritura, andamios, carne e líquido amniótico para retomar los retazos de la misma trayectoria autoral con el propósito de deshilvanar el eco de las obras anteriores que su voz imprimió y que en la voz de un cadáver aparente, poco a poco, se insurge en el acto de profanar textos sagrados por el campo literario (Bourdieu) que crea tesinas, gana becas gubernamentales y realiza congresos y paga los editores. *Contravida* resiste a la escritura del boom idiotizada por la consagración del escritor como cánon literario. Roa Bastos, en una manera ácrata (lección barrettiana) pisotea su puesto alejado del presente y reinventa su texto, distinguiéndose en ese sentido, de las trayectorias de escritores contemporáneos suyos de la nueva narrativa latino-americana, que repiten fórmulas para el mercado editorial, sin cesar y autolucirse con el uniforme de las academias. Roa Bastos se rehusa a transformar su escritura en museo para proponer un eterno despojo de sus archivos, aquello que él mismo llama de poética de las variaciones.

Sin embargo, yo intento reflexionar sobre su literatura bajo el punto de vista de un gesto intermedial. Me pregunto como la escritura puede volver a ese rio, que como a Manuel de Barros, poeta brasileño, también pasaba detrás de su casa.

La corriente puede subir al carromato de *Contravida* (1994) para recuperar la vida desleída a medida que escribe y que describe el hedor del cuerpo que el mismo narrador ofrece en la bandeja de la primera persona.

El tren conduce al narrador y al lector por los múltiples pasados, por paisajes de una modernidad falaciosa y carcomida que retira, en el presente, no de lo ficticio sino de lo real, el territorio indígena que no hacen su camino rumbo a la Tierra sin mal, sino que inventa los desplazados como tantas parcialidades en Paraguay o en Brasil. El testimonio de los Ava Guarani de la aldea de Santa Helena, en la voz de uno de sus líderes Pedro Alves solo confirma:

“- indio sin tierra. La tierra era nuestra, en aquella época no tenía países, indio ia hacia donde le apetecía”. Ahora hay tierra pero es pasto, quedamos sin espacio “ Uno no tiene que comer pero reza a Ñanderu”, y con la humildad de quien conoce el libro sagrado, traduce con dominio que Ayvu Rapita es el comienzo de la palabra.

A modo de una procesión tambien pasa por las ventanas de ese trem que el narrador me conduce en

el ensayo sobre *Contravida*, una especulación sobre la experiencia histórica global del tiempo cero y del trabajo inmaterial, logra hacer la travesía que, como dice Josefina Ludmer, “ la travesía del espacio en no tiempo, es lo que se llama tiempo real” (LUDMER,2010:18).

Por una ventana del tren otra sombra me viene y es la de Machado de Assis, escritor brasileño, cuya dedicatória del narrador de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) parece construir la voz funérea de un muerto ausente que hace alusión a *verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver a quem dedica como saudosa lembrança estas memórias póstumas.* (ASSIS, 1881). Sea o no un eco de un verso de Baudelaire, lo importante es que las dos obras se inician en el tiempo post mortem. Aunque en Roa no hay una dedicatoria, sino la escena en vivo:

“ A través de las bolsas sanguinolentas de los párpados, veía borrosamente mi cuerpo, negro de moscas, de avispidas chupadoras, de las temibles hormigas *tahyi-rê* que subían en hileras por mis miembros” (ROA BASTOS, 1994:13).

Contravida teatraliza, invita al lector a sentir con el narrador el drama vivido por el protagonista intradieético (yo). En el presente del aquí e ahora (*hic et nunc*) retoma un rasgo central de Roa Bastos, que en esa novela surge aun como parte de la tarea de enunciar y que en otra obra de ese siglo le permite jugar con el lector y abandonar

la tarea de enunciador, como en la novela *Frente a frente argentino*(2001). La escena que, en Machado de Assis, está controlada integralmente por la enunciación en una fôrma realista de la novela del siglo XIX, pues usa el modo de “contar” en un campo estructurado del pretérito, pasa a atraer al lector una ficción de lo real que juzga y controla lo vivido y al se agotar en el tiempo difunde otra duración al simulacro que distancia del presente la acción. El mundo aun era regido por las frecuencias de distancia y proximidad y el tiempo se subordinaba a la idea de espacio. En *Contravida*, el protagonista vive la putrefacción en el presente, sometido a los insectos devoradores que carcomen sus miembros. En este breve lapso, se escancara la diferencia entre las estructuras de sentimiento entre dos fines de siglo. Según Raymond Williams que adopta el concepto de estructuras de sentimiento, se puede observar que entre las dos obras se opera de manera distinta la interacción entre sociedad y escritura. Del siglo XIX, *Memórias póstumas de Brás Cubas* a *Contravida* al fin del siglo XX, no puede pesar el tiempo controlado del pasado.

Y en el diálogo con el realismo el dialogo que se forma las fronteras de las temporalidades entre el realismo y el post boom. Además, el crítico se vuelve consciente de que, después de la antropofagia, sería imposible no asumir también que el tema de la devoración del cuerpo de ese sobreviviente, enseña la voracidad de quien almuerza su propio discurso, canonizado en la tentativa simbólica de se volver inmortal porque renace. El umbral de la devoración

del cuerpo puede también permitir relacionar el relato de Roa Bastos a la intermedialidad que sorprende al lector en medio de lo dramático, la escena que manifiesta categorías de la performance de acción y de exhibición en lugar del control enunciativo. El movimiento entre las artes que desequilibra el orden y sus trazos fantasmáticos se vuelven a la ironía posible en un mundo en que hay un eterno presente, fabricado por los medios electrónicos y la media. En la acción presente vibra una escritura performática. PYTOYOVAI – escribir relatos hacia atrás y hacia adelante. Esa es la consigna de *Contravida*.

Distinto de la trayectoria vital en retroceso del cuento *Viaje a la semilla*¹ de Alejo Carpentier comprendida a la luz de lo real maravilloso. *Contravida* también emprende, de hecho, una narración al revés, y hacia adelante sino que eso se da en la frontera del destierro, “sobre las huellas de los pies bifrontes” (ROA BASTOS, 1994:234). ¿De flash backs se van fecundando el proceso de la escritura sin inmiscuirse ni pudrir el cuerpo de sus letras ya escritas? Otro es el proyecto arquitectónico de las letras nonatas: “imprecación premonitoria (del maestro Cristaldo). Como si todos hubiésemos nacido fuera de lugar y en tiempo ajeno.” (ROA BASTOS, 1994:235).

En *Contravida*, conviven relatos que se desacomodan en desenlaces reinventados; en personajes que se rectifican

¹ En CARPENTIER, A. Guerra del tiempo. (1958)

y en itinerarios que se van confundiendo, según los pasajeros suben (los lectores) y los espacios paran en estaciones vívidas (Asunción; Encarnación; sierras de Ybytyrusu; Iturbe e Manorá) y la imagen podrida del cuerpo se condensa en la memoria del sobreviviente al ser salvado por las manos de las mujeres “me rodeaban sus siluetas oscuras, intemporales. Para ellas no existía el tiempo, se restabece como retroceso, en visiones que se espiritualizan, en relatos y gestos que torna la literatura un proceso de seducción que no llega a crear un mundo humano equilibrado en que el sueño se viste de lo imposible, aunque el fin sea tan solo e inexorablemente la muerte. Empieza con la voz del moribundo que vuelve de la putrefacción en la maleza de un baldío y termina ... “en ese hueco ardiente del pasado- el árbol con el vientre en llamas” (ROA BASTOS, 1994: 266). El taruma conjura el maleficio en su hueco en llamas.

Del limbo al fuego el sacrificio del viaje al interior de su propia vida y escritura y esa experiencia vital sustituye el apocalipsis? O el fuego del taruma que quema el cuerpo desnudo con el cuaderno de apuntes debajo del brazo, (ROA BASTOS, 1994:266) . El objeto de la escritura junto al cuerpo también aparece en “La excavación”, Madama Sui y “la Rebelión”, un modo de especular ante lo inacabado.

No sorprende que el vehículo que transporta la ficción sea el tren que lleva a distintas temporalidades, obras, espacios y al porton que habla y abre la intimidad del sujeto con el flujo de su memoria y de los elementos

que pueblan su alrededor, reverbere en diversas fronteras, la del mito, la de las voces, pero sobre todo la de su misma palabra que nace y recomienza. Como lo dice el *Popol Vuh* de esas comarcas sudacas: *Ayvu Rapita*-textos míticos de los Mbya Guarani del Guairá (recogidas por Leon Cadogan y publicadas en 1959).²

La semilla de la palabra que nosotros y cada uno debe buscar según el libro sagrado de los Mbya guarani se rescata en *Contravida* como un sacrificio humano del “yo’ en el ritual del desnudamiento público que el arte al fin de la vida somete al artista.

En digresión, esa exposición del cuerpo al final de *Contravida*, me lleva a hacer un viaje intermedial para recordar el último espectáculo del director polonés Jerzy Grotowski (1933-1999), diretor del siglo XX, que, en el último trabajo llama la atención a una Acción que proponía : actor-santo que “a través de la profanación y del sacrilegio ultrajante, se revela, sacando su máscara del cotidiano... Si no exhibe su cuerpo, lo anula, lo quema, lo liberta de toda resistência a cualquier impulso psíquico, entonces, el ya no vende su cuerpo, sino que le ofrece en sacrificio... como algo próximo de la santidad...” (1987) combinaba canciones infantiles y las energías del cuerpo del actor, que era llamado “actuante” y se basaba en los misterios de las islas del Caribe, investigación de Thomas Richards, su asistente. Esa exposición profética

² Boletim da FFLCH/USP, 1959.

y guerrera del actuante, se basaban en acciones físicas muy sutiles. El sacrificio del atleta afectivo (Artaud) venía del misterio de la convocación del público en Pontedera y del desnudamiento de quien actuaba. De modo particular el desnudamiento del cuerpo del actor en el caso de *Contravida* no se refiere al cuerpo físico sino al cuerpo metafórico del conjunto de la obra y como cualquier sacrificio es un acto que según Marcel Mauss, “en la consagración de una víctima cambia el estado de la persona moral que lo efectúa o de ciertos objetos por los cuales ella se interesa.”³ Reforzando la analogía de *Contravida* como puesta en escena del sacrificio de la obra, se puede recordar a Jacques Derrida en su texto *El sacrificio* al decir que:

...el filósofo, el escritor, el pintor, el escultor, incluso el cineasta, dejan una obra. Ellos pueden permitirse no ser “hombres de(l) siglo”. El teatro que actúa [joue] entre el periodismo y la obra que resiste, o que lo hace de manera tan indirecta como para que volverse despreciable, no permite hablar “de mañana”. Como el filósofo, el hombre de teatro no es el hombre de(l) siglo. Pero tampoco es hombre de la obra. Puesto que él es únicamente la escucha de otros, permanece en el lindero de la obra: él está antes y después de ella. (DERRIDA, 2001)

³ MAUSS, 2005:19. Traducción mía al español.

En el umbral de *Contravida* se dispone el sacrificio por el fuego, que según Marcel Mauss, los fuegos en general representan el fuego del sol. (MAUSS, 2005:81) e a expiação se ofrece al lector a fin de quemar lo impuro y para esa consagración se desnuda para entrar “en el mundo, por el fondo de todo lo creado...con el cuaderno de apuntes bajo el brazo, el cuerpo flaco, lleno de cicatrices, desapareció por completo entre las llamas. (ROA BASTOS, 1994:266). Todo es posible en el hueco del tarumá, el árbol protectora.

Según las enseñanzas de *Ayvu Rapita*: “Hay árboles de alma feroces y otras de alma dócil como el cedro...”(1997:147). En la cosmogonia guarani los seres actúan como por un alma – gatos, cachorros, plantas y conocer las almas de los elementos naturales es otra de las bases del libro de los Mbya Guarani, *Ayvu Rapita*. En *Contravida*, el narrador anima al portón “todos los objetos en contacto constante con los seres humanos acaban volviéndose seres animados. Toman sus virtudes y sus defectos. Se parecen en imagen a sus dueños. (ROA BASTOS, 1994:256).” Si en *Ayvu Rapita* los guardianes o vigilantes son los árboles, el río o los animales, en el mundo de la memoria del Yo, o de Nos-otros, el portón que abre o cierra la intimidad del olvido, adquiere vida y se reactualiza no como mito, sino como ritual, por lo tanto como performance, es decir, sin fijarse en los mismos seres de la selva del libro sagrado *Ayvu Rapita* pero “habiendo concebido el comienzo del futuro

lenguaje humano... y en virtud de su corazón grande y de su sabiduría creadora, cambia, según palabras de Roa Bastos en un ensayo “ Del buen uso de los mitos”, para “ayudarnos a construir modelos que restablezcan las funciones simbólicas del lenguaje...” la curación (de la sociedad enferma) se producirá en tanto se logre restablecer en ella la función simbólica... El buen uso de los mitos nos ayudará a hacer uso del lenguaje...” (ROA BASTOS, 1991:79).

La escritura que desintegra su mismo cuerpo en el recorrido de un viaje a Manorá desaparece en la cultura al emudecer la melodía de las voces cantadas que *Ayvu Rapita* proponía. Resta el rito sacrificial de una prosa llena de silencios o de rumores.

Estendido de modo transnacional a la comarca de la Triple Frontera en un intento de especular sobre las problemáticas que trascienden las fronteras geopolíticas (paraguayos, brasileños, argentinos) a quienes los indígenas responsabilizan de su destrucción social y cultural, como diz seu Pedro Alves:

Como achar a planta pra fazer nossa roupa, nós ficamos na gaiola, perdemos a cultura e só a dança e o canto é que resta e toda a noite continuamos rezando para Ñanderu o que ele pensa de nós? Ajuda pra gente continua o nosso jeito de ser ...teko.

De ese modo, el libro tiene la función de compartir la semilla de las palabras- almas que siguen hablándonos por una voz que escribe al renacer, cuando algún lector la toma para un cuidado y una práctica de sí (Foucault) en un ritual de especulación sobre la memoria vital y textual

y en aquel portón tocado por payé. Se abre entonces a otra temporalidad, del niño en brazos de su madre que venía a buscar el esposo. “El amor no es cosa que se humilla ni que se oculta.” (ROA BASTOS, 1994:257).

En el viaje intertextual hay la escenificación de fragmentos de *Don Quijote*; los personajes de Juan Carlos Onetti y la muerte del hacedor en “lueños tierras”, además de la esperpéntica *Babosa de Areguá*, referencia a Casaccia, sin dejar de manifestar algunas operaciones de los personajes de *Pedro Páramo* con el montón de piedras en que se había transformado el padre de Abundío Martínez, hijo natural que causó el patricidio. Todo así mezclado para componer el lastro de una enunciación que recurre íconos del enunciador. (ROA BASTOS, 1994:193,194)

El color verde del portón y el llanto de los padres y la mácula de la sangre y de pus en el encaje del cuello de la madre y del ajuar del niño ofrece la secuencia cênica del encuentro entre la belleza de María y la lepra de Lucas. Versos brincan en medio al relato: Ay madre de dolor y de ausencia...” (ROA BASTOS, 1994: 259)

Contravida autobiografía una escritura diaspórica em dieciseis cadenas que crean un montaje entre archivos existenciales, textuales en distintos tiempos y en espacios, que va y vuelve.

El texto empieza y termina con el olor. Del hedor a carroña, el retroceso hacia el pasado es también la busca de un refugio en la lengua materna que se inspira en el personaje mítico PYTAYOVAI, que con el doble talón

le inspira a escribir hacia atrás y hacia adelante...(ROA BASTOS, 1994:85). En la lengua, surge tópicos en guarani, el idioma prohibido en medio al castellano, si bien que controlado por otra lengua que oficializa la diglosia.

Solo es posible cultivar la palabra encantada de uno desde los elementos de la naturaleza, como diz o Seu Pedro Alves, de la aldea Ava Guarany – “el árbol, el rio, la tierra que ahora el no- indígena destruye.”⁴ La semilla de la palabra oye los elementos para conseguir crear el fundamento del lenguaje humano.

Una estética urbana para democratizarse, según Certeau, incluiría dos redes – la de los gestos e la de los relatos. Una táctil y otra lingüística. Los gestos y los relatos desubican los objetos. Crean bricolages e inventan citas del pasado con extratos del presente para hacer de ellos séries – procesos gestuales e itinerarios narrativos (CERTEAU, 1996:199). Estas reflexiones de Michel de Certeau que aqui incorporo me inspiram a buscar sugerencias para estudiar los relatos de Augusto Roa Bastos en distintas configuraciones, apelos y textualidades.

Al considerar los gestos como saberes, entenderemos por archivos como “el pasado seleccionado y reempregado con marcas del presente y que se esculpe en el gracias a una multiplicidad de pasados,” (CERTEAU, 1996:200).

⁴ Charla del líder indígena de la aldea Santa Helena (Paraná, Brasil) en el evento VI Congreso Internacional Roa Bastos, UNILA, Foz do Iguacu, 29 de setembro de 2011.

La polisemia de los lugares y de los objetos implicam en un arte de hacer con el lector. (Ese quehacer de Augusto Roa Bastos para Carlos Pacheco identifica una escritura polifônica. Como lo identificamos, Eric Courthés configura la interpenetración de relatos del pasado como un endotexto. Yo el Supremo para Walter Mignolo implica un contradiscurso historiográfico. (1986:209). Lo que para Paco Tovar explica su rechazo por la creación e hace alusión a lo que sería “el compilador de sus libros y de su vida...se mezcla entre sus personajes para, entre ellos, con ellos, hacer funcionar el deus ex machina de la obra” (TOVAR, 1990:44).

La lengua como gesto literario juega y profana los archivos que caminhan, que cocinan, que duermen, que bailan, o que cantan e ¿ implica el viaje de regreso combinar las interacciones identitarias que el sacrificio del cuerpo literario híbrido del exiliado supone a una clase imposible de la búsqueda de la yvy mara´ey (Tierra sin mal)?

O de hecho, en *Contravida* (1994), se incorpora, se resuscita, se repagina o se transcodifica, de modo a abrir de par en par, o de manera sutil “el exilio interior de una cultura dependiente y colonizada bajo el signo implacable de la represión o dispersos por el mundo en exilio voluntario o forzoso...” (ANTHROPOS, 1991:124) otros relatos con el derecho de autor que graba una marca transgresiva con la novela *Hijo de Hombre, Madama Sui* recuperando escenas, personajes como Salu´í o de modo sutil más sutil como la putrefacción de *Yo el supremo* o de cuentos como “Carpincheros”; “El baldío”; “Lucha hasta el alba” .

Al aceptar a la invitación de pensar sobre la literatura paraguaya, contesto con el juego de una autoexcavación. El juego y la profanación como un modo de tornar enigmático lo conocido, o de crear una complicidad con el lector para ofrecerle un laberinto de voces que se bifurcan, de los narradores que se hacen persona-muchedumbre y de ese yo que sólo se propone a discursar con la vehemencia de un concepto y del aforismo como modo de poblar lo real de condensaciones filosóficas. La libertad del creador de ir y volver, hacia adelante y hacia atrás y para dentro, para arriba y para abajo, seguro de que alguien intenta seguirlo. El texto del nonato adulto como Gaspar Cristaldo “Yo nace todos los días y al anochecer muero. (ROA BASTOS, 1994:169) Y el lugar para la muerte - Manorá, diferente de Comala o de Macondo no supone la utopía o el infierno... Ni salva la literatura.

Como del mito del gemelo entre los Mbya guarani nace el universo, aludir al mito del doble en *Contravida* ofrece el propósito de lo utópico que se ofrece en sacrificio al escuchar el silencio del latido del universo (ROA BASTOS, 1994 : 177) y una obra que se urde por entre los relatos interculturales, supone en sí mismo el doble de la telaraña del tiempo. Entre las desterritorialidades del exiliado que viaja “el famoso Manorá no la encontraban...Manorá e Iturbe eran un solo y único pueblo pero no lo mismo (ROA BASTOS, 1994:177) Se transferiría el mito personificado en los espacios que contienen lo sagrado y lo profano, la realidad y la fantasía en voces poéticas que se imbrican y se enlazan a lo largo del relato.

Lo cierto es que en archivos de Roa Bastos y particularmente en *Contravida*, los relatos regulan las circulaciones que se enredan y el lugar – Iturbe, incluye el otro espacio de sueño o de la memoria: Manorá. El tren podría vincularse al tránsito de la prosa a la poesía camuflada o como una modalidad epistémica que se refiere a la experiencia. Por eso, todo relato es un relato de viaje y una práctica de espacio. Según Michel de Certeau, “la metáfora en los relatos atraviesan y organizan lugares, usando las frases y creando itinerarios. Son recorridos de espacios.” (CERTEAU, 1996, 199).⁵ El narrador intradieгético que circula entre el “yo” que adopta en Manorá el pronombre colectivo “Nosotros” conduce al lector a una aventura que produce geopoéticas de sueños, imaginarios y no suplementos, pues no adviene de configuraciones inventadas, sino de un movimiento transcultural, de un código existencial – *Ayvu Rapita* y que brinca en las entrevistas, salta en los ensayos y se expande de modo profano en los relatos de Roa Bastos, conforme se muestra en la entrevista del escritor, reproducida por su biógrafo y amigo Rubén Bareiro Saguier:

Yo he sido un pasional tremendo que ha vivido grandes crisis con fuerte dosis de pasión, algo que me hizo recapacitar sobre mi forma de ser, (no hay nada que desee más que la cordialidad que supone, fundamentalmente el estar en paz con

⁵ La traducción del fragmento al castellano parte de la lectura de Certeau en portugués y fue realizada por la autora del ensayo.

el otro, pero eso implica básicamente estar en paz con la propia conciencia) algo que en guaraní se expresa con una palabra tan hermosa como *tekó*. (Apud Bareiro, 2006: 28).

El juego entre el Yo y Nosotros que surge en *Contravida* me hace recordar que en guaraní hay dos formas de representar el pronombre colectivo “nosotros”. *Ñande*, incluyente y el que significa incorporación del yo al colectivo y el *oré* que secciona el yo entre un grupo, excluyendo a otros.

¿Resto de la dialéctica ancestral de la pertenencia a una minoría? Verificar ese hecho en el juego entre el “yo” y “nosotros / “nos-otros” opera la diglosia en el interior del recorrido metafórico como una diáspora de Roa Bastos en su poética.

Además de eso, repensar una idea diversa de la creencia como “la costumbre de ser”, presente en el término *teko* que se podría libremente conectar a una práctica de sí, intimidad y auto conciencia de las actitudes; estas podrían quizás ser las palabras-clave: el don de una nueva política.

A modo de conclusión, leer *Contravida* sirve para viajar por las veredas de un gesto de escritura que pone en tela de juicio el campo literario y en manifiesto dos culturas para conceder un ritmo de potencia lírica tan cercana a la profecía que quema papeles, roles y piel para de esa pirotecnia hacer brotar la poesía.

Bibliografia

ASSIS, Machado de - Memórias Póstumas de Brás Cubas.
RJ: Globo, 2008.

BAREIRO SAGUIER, Rubens - Augusto Roa Bastos -
CERTEAU, Michel de - A invenção do cotidiano. 2 vols.
Trad. Ephrain Ferreira Alves, RJ: UFRJ, 1996.

DERRIDA, Jacques - El sacrificio. Acessado no dia 3 de
março de 2012 [http://www.jacquesderrida.com.ar/
textos/sacrificio.htm](http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/sacrificio.htm)

FOUCAULT, Michel. História da Sexualidade I: a vontade
de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

GROTOWSKI, Jerzy. Em busca de um teatro pobre. 3ª ed.
Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

GROTOWSKI, Jerzy. Da Companhia Teatral à Arte
Como Veículo, 1989 in Thomas Richards, Al lavoro com
Grotowski sulle azioni fisiche, Milano, 1993.

LUDMER, Josefina - Aquí América Latina - una
especulación. 1ª. Ed. Buenos Aires: Eterna cadencia editora,
2010.

MAUSS, Marcel – Sobre o sacrifício. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

ROA BASTOS, A. – Contravida. Asunción: El lector, 1994.

_____ - Contos completos. Asunción: Servilibro, 2006.

_____ (comp.) - Las culturas condenadas. Asunción:Fundación Augusto Roa Bastos,2011.

_____ - “Del buen uso de los mitos”. En la revista Anthropos.suplemento 25, org. TOVAR, Paco, Barcelona, 1991, pag. 78 - 80.

_____ -“La narrativa paraguaya en el contexto de la narrativa hispanoamericana actual” en la Revista Anthropos. Suplemento 25, org. TOVAR, Paco, Barcelona, 1991, pag. 117 -125.

ZUMTHOR, Paul – Performance, recepção e leitura. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. SP: EDUC, 2000.



*Contravida y su recreación
(documental) en el cine: El portón de los
sueños*

Bruno López Petzoldt (PV -UNILA)

Tras varias décadas de silenciosa gestación, en el año 1994 sale de la imprenta una novela con el enigmático título *Contravida*. Su autor Augusto Roa Bastos entreteje en ella una densa red intertextual en donde convergen ecos y resonancias de varias de sus obras anteriores, como por ejemplo los cuentos del volumen *El trueno entre las hojas* (1953) o la novela *Hijo de hombre* (1960). El protagonista de *Contravida* narra en primera persona viajando a bordo del antiguo ferrocarril paraguayo Carlos Antonio López. Durante la travesía ferroviaria evoca en su mente diversos personajes y acontecimientos extraídos de varias obras anteriores a *Contravida*. Pero estos elementos se incorporan en la novela sufriendo algunas alteraciones respecto al texto de origen. Estas variaciones se producen explícita e

implícitamente a través de las reflexiones metanarrativas o mediante comentarios contradictorios del narrador. Los procedimientos narrativos por medio de los cuales aparecen en *Contravida* los hilos de otras ficciones de Roa Bastos, recuerda al personaje Macario, de *Hijo de hombre*, cuyo hábito de narrar historias se explica de la siguiente manera:

“[Macario] contaba [la historia] cambiándola un poco cada vez. Superponía los hechos, trocaba nombres, fechas, lugares, como quizá lo esté haciendo yo ahora sin darme cuenta” (*Hijo de hombre*, p. 47).

Los cambios y reescrituras de los sucesivos relatos de una historia remiten a la oralidad narrativa íntimamente enraizada en la cultura paraguaya. Este modelo narrativo refleja la cultura oral del Paraguay la cual Roa Bastos reproduce en su literatura mediante un recurso estético que él mismo denominó “la poética de las variaciones”. En la conocida “Nota del autor” (1982) que abre una reedición de *Hijo de hombre*, Roa Bastos explica que la poética de las variaciones “subvierte y anima los «textos establecidos», forma los palimpsestos que desesperan a los críticos sesudos, pero que encantan a los lectores ingenuos” (Roa Bastos 1982: 33). Así pues, el lector perspicaz de *Contravida* se depara con una densa red de motivos y personajes roabastianos que reaparecen a través de la intertextualidad y provocan a su vez una desafiadora lectura palimpséstica.

Por su parte, el autor revela un año antes de la publicación definitiva de la novela que

Contravida significa esta especie de retroceso hacia el origen para tratar de retomar un poco las raíces y recuperar en cierto modo las esencias locales que el exilio nos ha hecho perder a muchos de nosotros por la lejanía, por la distancia, por el tiempo pasado fuera de la temperatura social de nuestro país (Roa Bastos 1993, en: Pecci 2007: 78s.).

La película *El portón de los sueños* se realiza en 1994, el mismo año de la publicación de *Contravida*, y se estrena cuatro años más tarde en 1998. La obra circulaba primeramente en formato VHS. En el marco de las festividades del Bicentenario de la Independencia del Paraguay, en 2010 se edita una edición especial en DVD cuya versión del filme se discute en este trabajo. Es significativo el hecho de que Hugo Gamarra dirija la película el mismo año de la publicación de la novela de Roa Bastos. Por lo general, una película de cine que dialoga con una obra de literatura se realiza después de la publicación de la obra precedente e incluso puede transcurrir mucho tiempo entre la circulación de una novela y el rodaje del filme basado en aquélla. El período de espera que transcurre entre la lectura de un libro y el posterior visionado de la versión cinematográfica genera expectativas muy

especiales en el lector. Las películas con antecedentes literarios buscan provocar la prolongación o duplicación de la satisfacción que ha experimentado el lector durante su lectura de la ficción literaria. Precisamente allí radica uno de los atractivos más importantes que consiste en ver una película cuya historia los lectores-espectadores ya conocen porque han leído la novela o el cuento precedente. Por lo que respecta a la recepción de películas de cine inspiradas en obras de literatura, Christian Metz subraya el placer que provoca *volver a ver* una historia cuya dimensión visual el lector incluso anticipa en el acto de su lectura (cfr. Metz 2001: 111).

Llama la atención también que la película de Gamarra selecciona, aparentemente –más adelante retomo esta cuestión–, el modo *documental* para recrear mundos *ficcionales*. Dicho de otra manera, mientras que *Contravida* se inserta en el terreno de la ficción novelesca, la película *El portón de los sueños* articula las convenciones narrativas del género documental cuyo principal rasgo definitorio radica en una particular relación que mantienen estas películas con el mundo histórico. Desde las primeras aproximaciones teóricas al género documental realizadas en la segunda y tercera década del siglo XX hasta nuestros días, continuamente se ha definido este tipo de cine por su particular compromiso social con la realidad histórica. Esta aparente contradicción antes aludida –una novela ficcional recreada en el cine documental– suscita un atractivo modo de visionado. La película de Gamarra puede ser dividida

básicamente en tres grandes secuencias ordenadas según criterios temáticos y espaciotemporales que resumo de la siguiente manera:

I Exposición (min. 00:00:00 – 00:07:00):

- a. vistas de un viejo portón de madera.
- b. créditos de la película.
- c. fotografías en blanco y negro de la infancia, adolescencia y madurez del escritor.

II Viaje del protagonista a Iturbe (min. 00:07:01 – 00:35:00):

- a. Roa Bastos espera el tren en una antigua estación abandonada.
- b. durante el viaje, la narración fílmica ilustra diversos recuerdos y elementos de las obras del escritor quien los evoca en su discurso.
- c. Roa Bastos llega a su Iturbe natal.

III Iturbe (min. 00:35:01 – 01:27:00):

- a. Roa Bastos recorre el pueblo, visita a un amigo, almuerza en el mercado.
- b. vistas de rituales religiosos del pueblo paraguayo.
- c. Roa Bastos visita su antigua escuela donde recuerda momentos de su infancia.
- d. vistas del ingenio azucarero y sus obreros.
- e. enfrentamiento entre el escritor y el dictador José G. Rodríguez de Francia.

f. paseos de Roa Bastos por la naturaleza y un camposanto.

g. llegada del protagonista al viejo portón de madera.

El portón de los sueños está protagonizada por Augusto Roa Bastos quien se interpreta a sí mismo, a diferencia de, por ejemplo, la película *Kafka* (1991), de Steven Soderbergh, donde el escritor Franz Kafka está interpretado por un actor (Jeremy Irons). En la segunda y tercera secuencia de la película de Gamarra la narración se ramifica hacia la ficción para audiovisualizar algunas evocaciones del protagonista Roa Bastos. A bordo del antiguo ferrocarril paraguayo la voz fuera de campo del escritor medita sobre los siguientes temas entrelazados entre sí a lo largo del filme: su biografía personal, su iniciación en la creación literaria, el origen de sus personajes de ficción así como también diversos aspectos vitales de la cultura paraguaya, como por ejemplo el *tekoete* (la manera auténtica del ser paraguayo), el estoicismo y el bilingüismo hispano-guaraní.

El portón de los sueños no sólo recrea el espinazo narrativo de la novela *Contravida*, sino que investiga además la génesis literaria de la obra. Mientras que la gran mayoría de las películas basadas en obras de literatura generalmente reproducen la trama narrativa de una novela precedente, *El portón de los sueños*, en cambio, aborda las motivaciones del autor empírico de la obra literaria y explora las circunstancias que lo impulsan a la escritura de

la novela: “siento que este viaje también hace germinar en mí el comienzo, la visión o quizás la cosmovisión de una narración, de una novela, que debe llevar forzosamente por título *Contravida*”, afirma Roa Bastos (*El portón*, min. 15:00). En otro momento de la película acrecienta lo siguiente: “en lugar de inventar una aldea mítica, voy en busca de ese pueblo mítico, de mi pueblo de Iturbe, que me invente como autor, que me elija como su narrador, que finalmente me encomiende la creación de una fábula, de *Contravida*” (*El portón*, min. 36:30). Estas confesiones del protagonista hacen de la lectura de la novela aludida un acto obligatorio para el espectador comprometido, es decir, la novela aparece como la continuación de la película en el medio literario. En ello radica precisamente uno de los reflejos más importantes del cine inspirado en la literatura, o viceversa, de las obras de literatura creadas a partir del cine. El visionado de la película motiva, pues, la (re)lectura de la novela precedente y generalmente se actualizan en la lectura nuevas dimensiones de sentido.

Como en la mayoría de las películas documentales, la voz *over* fuera de campo ocupa una posición central en la película de Gamarra. Afirma el director que Roa Bastos “aprobó los planteamientos temáticos y estructurales del guión y aportó ideas, su figura (inclusive *actoral*) en el rodaje y posteriormente su narración, que edité con las imágenes y la banda sonora” (Gamarra, en: “Hacia el Portón de los Sueños”, *Diario ABC Color*, 29/04/2011). Bill Nichols destaca este rasgo típico del cine documental tradicional

cuando considera que “la mayoría de los documentales siguen recurriendo a la banda sonora para que lleve una buena parte del significado general de su argumentación” (Nichols 2011: 51). Nichols asocia el cine de ficción con lo irracional dado que alberga ecos de sueños y ensoñaciones de los espectadores, mientras que el documental se apoya en una explicación racional sobre el mundo histórico imitando “los cánones del argumento expositivo” (Nichols 2011: 32). A través de la banda sonora de *El portón de los sueños* se vehiculan, pues, las palabras y los pensamientos de Roa Bastos los cuales motivan la secuencia de imágenes de la película. En este sentido, cada “montaje o corte es un paso hacia adelante en una argumentación” (Nichols 2011: 60). La voz que explica las imágenes en movimiento es un antiguo recurso que se remonta a los orígenes del cinematógrafo y a las sesiones de linterna mágica. Hasta que no fueron creadas las convenciones narrativas capaces de vehicular una historia más compleja a lo largo de varios planos, a las proyecciones del cinematógrafo les acompañaban conferencistas que complementaban las imágenes con la palabra oral a fin de orientar a los espectadores. Este antiguo rasgo sobrevive especialmente en el campo de las películas documentales tradicionales, por ejemplo, cuando predomina una “voz do saber” (Ramos 2008: 24) o una “voz de autoridad” (Nichols 2011: 70) la cual ostenta la capacidad de explicar (racionalmente) el mundo.

Más actualmente, Fernão Ramos observa en el cine documental contemporáneo una fuerte tendencia hacia

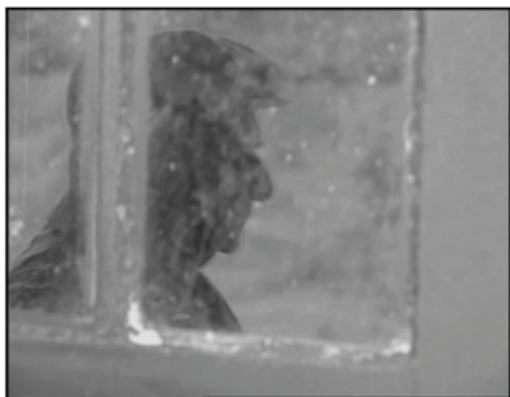
la enunciación en primera persona: “É geralmente o *eu* que fala, estabelecendo asserções sobre sua própria vida” (Ramos 2008: 23). En estos casos, ya no se trata de una poderosa fuente de sabiduría que nos explica el mundo, sino que aparece la conciencia de una persona que explica *su* mundo. Desde este punto de vista, *El portón de los sueños* reflexiona sobre la cultura paraguaya percibida a través del pensamiento y la obra literaria de Roa Bastos: “somos los paraguayos seres de una isla rodeada de tierra; tenemos una mentalidad isleña, como cerrada sobre sí misma” reflexiona, por ejemplo, la voz del escritor (*El portón*, min. 05:20). La representación del mundo histórico –aspecto central del cine documental– se produce a través de la subjetividad del escritor que reflexiona sobre el trasfondo de su creación literaria. La voz *over* fuera de campo de Roa Bastos asocia a lo largo del filme elementos de varias de sus obras con la realidad paraguaya.

Esta voz de la argumentación del filme se desdobra en un invisible sujeto narrador, por una parte, el cual desde un punto espaciotemporal desconocido evoca a un sujeto narrado, por otra. En la literatura, y particularmente en la novela *Contravida*, el relato homodiegético también presenta este desdoblamiento entre un sujeto narrador (recordador) y un sujeto narrado (recordado). Pero ambas dimensiones se articulan exclusivamente por medio de la palabra. En *El portón de los sueños*, en cambio, se produce una sugestiva confluencia entre palabra e imagen puesto que la “voz de autoridad” (Nichols 2011: 70) del sujeto

narrador se expresa por medio del sonido (la palabra), mientras que el sujeto evocado o recordado aparece a través de la imagen. Esto se percibe a lo largo de la película y especialmente cuando al inicio aparece una serie de fotografías en blanco y negro del escritor cuando niño y adolescente (secuencia I c). Entonces se oye la voz del escritor maduro interpretando algunos sucesos claves de su biografía, como por ejemplo el exilio sobre el cual reflexiona con estas palabras: “un largo peregrinaje que comenzaba en ese momento, esa partida que de pronto uno siente como un desgarramiento, en que uno deja atrás tantas cosas queridas, y tantas cosas también soñadas y deseadas” (*El portón*, min. 04:40).

El desdoblamiento del sujeto anteriormente aludido afecta también a la naturaleza del protagonista de la película, el cual aparece escindido en una persona histórica –un escritor concentrado en explorar su propio cosmos literario–, por una parte, y en un personaje cinematográfico, por otra. La voz *over* testimonial sin dudas puede ser atribuida al escritor Roa Bastos en tanto conciencia que reflexiona sobre su mundo histórico-literario. Pero las imágenes del autor y particularmente la puesta en escena lo aproximan a la ficción, como por ejemplo cuando se enfrenta –y hasta dialoga– con algunos de los personajes de sus cuentos y novelas. Cuando el reflejo del rostro de Roa Bastos se proyecta en el cristal de una ventana en la antigua estación de tren (secuencia II a), por ejemplo, la fotografía de la película también sugiere este desdoblamiento.

Asimismo, los planos que muestran el detalle de la sombra del cuerpo del escritor que se proyecta en el suelo de la estación interpretan visualmente la bipartición del sujeto iluminado por el sol.



min. 08:36

El motivo del desdoblamiento se refuerza cuando el escritor dialoga con uno de sus personajes de ficción (Félix, de la novela *El fiscal*). Pero lo hace a través de un monólogo dialogado que se produce en los confines de la imaginación del escritor-personaje puesto que ambas voces se plasman en la banda sonora con la misma voz de Roa Bastos (*El portón*, min. 22:24). Cuando en la tercera secuencia del filme la imagen del escritor aparece duplicada en un mismo plano, se sugiere más explícitamente este desdoblamiento cinematográfico del escritor-personaje que examina las entrañas de su obra a fin reconquistar la cultura de su país natal tras el prolongado exilio involuntario.



min. 01:09:22

La estructura visual y el montaje de *El portón de los sueños* están subordinados en gran medida a la argumentación verbal que se desarrolla en la banda sonora del filme. La fuerza de la palabra desambigua el misterio de las imágenes. Sin el acompañamiento verbal (racional) de la banda sonora, sin la “voz de autoridad” (Nichols 2011: 70), las imágenes y el montaje de la película hubieran narrado otra historia más ambigua y abierta a variadas interpretaciones.

Pero en algunas ocasiones se invierte la predominancia de la voz del filme cuando es un detalle visual el que despierta inesperadamente un recuerdo de la vida de Roa Bastos. Cuando una pasajera del ferrocarril lleva a la boca un grueso cigarro, por ejemplo, este detalle dispara el recuerdo de Doña Rufina con su cigarro encendido en la boca contando en penumbras los cuentos de *Las mil y una noches* (*El portón*, min. 24:20). Esta persona allegada a la familia Roa Bastos aparece también en *Contravida*, en la Tercera Parte, en donde el narrador revela sin embargo que era analfabeta y que lo “que doña Rufina sabía contar eran los cuentos de *Las mil y una noches*, en guaraní. Decía Chezenarda, en lugar de Sheherezada” (*Contravida*, p. 66). En la película, Roa Bastos se remonta a su infancia para compartir con el espectador sus primeras aproximaciones a la literatura y habla sobre sus lecturas de la Biblia y de traducciones de William Shakespeare:

creo que fueron las [obras] que, de alguna manera, me aproximaron primero y después me llevaron al ejercicio de la literatura de ficción. Es decir, tratar de expresar en imágenes, en lenguaje simbólico de lo narrativo, del imaginario individual y colectivo también, estos hechos mágicos, reales, en donde aparecía mezclada la naturaleza, la vida de los hombres y también un halo medio fantástico que flotaba sobre esos cuentos (*El portón*, min. 25:30).

Paralelamente a estas y otras cavilaciones metaliterarias sumamente significativas respecto a la función que le atribuye Roa Bastos a la literatura, las imágenes y el montaje de la película también realizan una reflexión audiovisual metacinematográfica propia. Algunas imágenes se congelan unos instantes y paralizan, pues, el mundo histórico y llaman la atención sobre sí mismas, sobre su encuadre y composición. También ocurren frecuentes transiciones del color al blanco y negro, y viceversa, algunos detalles se desenfocan deliberadamente, etc. Estos procedimientos resaltan el proceso de la narración fílmica y dirigen la atención del espectador hacia la influencia que ejerce el aparato cinematográfico sobre su contenido. Mientras que las películas convencionales de ficción tienden en su gran mayoría a ocultar los procedimientos de su narración, los filmes autorreferenciales hacen hincapié “en la intervención deformadora del aparato

cinematográfico en el proceso de representación” (Nichols 2011: 97). Las nutridas reflexiones del escritor acerca de la literatura en tanto sistema de símbolos que traduce la realidad en sus variados niveles, se proyecta a las imágenes las cuales abordan una cuestión equivalente en el terreno cinematográfico. Más aún, la película experimenta en su propia estructura audiovisual lo reflexionado por el protagonista en el campo de la literatura. Desde el punto de vista del cine documental, es posible afirmar que estos procedimientos autorreferenciales cuestionan las convenciones empleadas por el cine para representar el mundo. Por su parte, el narrador de la novela *Contravida* también pone de manifiesto el proceso por el cual está narrando y constantemente reflexiona sobre el fenómeno de la escritura.

Esta confluencia de reflexiones autorreferenciales audiovisuales y literarias recuerda indirectamente, puesto que no se alude a ello en la película, la enorme experiencia cinematográfica teórica y práctica de Roa Bastos. Figura entre los escritores más importantes que impulsan con los cineastas de la llamada *Generación del 60* una nueva ola en la historia del cine argentino la cual impacta en las décadas de 1950 y 1960. A lo largo de una década y media Roa Bastos trabaja como guionista y también ejerce la docencia de guión en la Escuela de Cine de la Universidad de La Plata. El propio realizador de *El portón de los sueños* edita un valioso volumen en 1993 en el cual Roa Bastos publica sus reflexiones teóricas sobre el guión de cine y comenta

también la película *Hijo de hombre* (*La sed*, 1961) de Lucas Demare. Más recientemente, Hugo Gamarra reafirma en una entrevista que Roa Bastos le “señalaba la importancia que tuvo el cine en el desarrollo de la imaginación visual, que consideraba de gravitante importancia en la creación artística” (Gamarra, en: “Hacia el Portón de los Sueños”, *Diario ABC Color*, 29/04/2011).

Considero importante resaltar, finalmente, la flexibilización del género documental que se efectúa en la película. Mientras que el título “*El portón de los sueños*” remite a lo ficcional, el subtítulo menos abstracto reza “*Vida y obra de Augusto Roa Bastos*”, y no deja dudas respecto al género documental de corte clásico. Estas informaciones predisponen antes del visionado un determinado modo de recepción que consiste en relacionar directamente el texto fílmico con el mundo histórico, siguiendo así uno de los rasgos típicos del documental: “Em geral, a narrativa documentária chega já classificada ao espectador” (Ramos 2008: 27). La presencia física y la voz de Roa Bastos confirman estas expectativas documentales y representan los elementos de mayor potencia documental de la película. La voz del escritor que desarrolla la argumentación de la película mantiene un vínculo estable con lo documental, puesto que a través de la banda sonora se vehiculan los enunciados sobre su mundo histórico-literario.

“Un pequeño portón que no pertenece ni a la realidad ni a la fantasía” son las primeras palabras de Roa Bastos en la película y con ellas hace alusión a una

frontera simbólica que dividía dos mundos durante su infancia en Iturbe. A un lado del portón se encontraba la casa paterna, que representaba la dimensión racional del mundo, y al otro lado aguardaba una dimensión lúdica e irracional a orillas del río Tebicuary a lo largo del cual el escritor compartía en horas de la siesta sus travesuras con otros niños del lugar. Precisamente entre estas dos dimensiones racionales e irracionales oscila la narración de la película. Aquellas palabras iniciales rechazan también la añeja dicotomía realidad/fantasía la cual habitualmente se aplica para ensayar una distinción jerárquica entre dos dimensiones ontológicas las cuales, en la película, se comunican subterráneamente. *El portón de los sueños* desborda los límites tradicionales del género documental poniendo en entredicho la dicotomía ficción/no-ficción. Constantemente se producen grietas en la representación del mundo histórico para abrir el paso a la audiovisualización del universo ficcional de Roa Bastos, pero con los mismos códigos cinematográficos que se emplean para la representación de “lo real”. Además, las imágenes “fccionales” de la película reclaman constantemente su estatuto de “documento histórico” cuando de la representación en colores se convierten en blanco y negro, una representación privilegiada del cine documental.

La narración renuncia a la rigidez del código documental para visualizar elementos ficticios que no pertenecen estrictamente al mundo histórico, sino que

tienen su origen en la literatura de Roa Bastos. A lo largo de la película desfilan, por ejemplo, personajes de varias de sus obras. En el cine adquieren una fisonomía propia y se entrelazan con las meditaciones del escritor respecto a la cultura paraguaya. Pero también los obreros del ingenio azucarero o los habitantes de Iturbe que aparecen en las calles pueden ser interpretados como potenciales personajes (colectivos) de la obra roabastiana. Algunos personajes aparecen en la película como una evocación fugaz del protagonista, como por ejemplo en la secuencia del viaje en tren a Iturbe (secuencia II b). Roa Bastos hace referencia explícita a la naturaleza ficticia de “los *personajes* que luego poblarían las *páginas* de [sus] *libros*” (*El portón*, min. 09:50) y la narración de la película remarca la naturaleza ficticia de estos seres mediante un efecto de fotografía que muestra sus rostros borrosos. Estos efectos sugieren que se trata de personajes imaginados por el viajero y los coloca en un plano narrativo (ontológico) diferente de aquél. Pero esta frontera que divide al viajero y su mundo imaginado se desdibuja cuando otros personajes, como por ejemplo Gretchen (del cuento “Carpincheros”, de *El trueno entre las hojas*), comparten con el protagonista Roa Bastos el mismo espacio narrativo. En *El portón de los sueños* lo imaginado se funde con lo histórico.

Mientras que la argumentación verbal del protagonista a nivel de la banda sonora mantiene el tono testimonial autobiográfico, varias escenas se construyen según las convenciones visuales del cine de ficción,

como por ejemplo la escena de la espera del tren en una antigua estación abandonada (secuencia II a). En esta ocasión, la cámara es capaz de anticipar los movimientos de lo ocurrido delante del objetivo y el montaje construye continuidades espaciotemporales. Las tomas del pueblo de Iturbe, las del mercado y las impactantes imágenes de los obreros del ingenio azucarero que aparecen en la tercera parte del filme, en cambio, dan la impresión de haber sido captadas al azar por el ojo de una cámara documental que registra fotográficamente el mundo histórico. Estas imágenes ofrecen al espectador “una oportunidad de echar un vistazo y oír casi por casualidad un retazo de la experiencia vivida de otras personas, de encontrar sentido a los ritmos característicos de la vida cotidiana” (Nichols 2011: 76). Además, estos momentos de contemplación del mundo adquieren mayor fuerza poética cuando les acompaña el silencio de la argumentación verbal (racional) de la banda sonora.

Un muy sugestivo cruce de convenciones narrativas documentales y ficcionales se produce por ejemplo cuando el protagonista recorre meditativo el corredor de una vieja casona en ruinas que interpreta como la “imagen perfecta del Paraguay” (*El portón*, min. 01:03:16). Una cámara subjetiva recrea el punto de vista del protagonista que ingresa a la casa destruida y más tarde se enfrenta con el dictador José Gaspar Rodríguez de Francia. Acompañan estas imágenes la voz del escritor que medita sobre la Guerra de la Triple Alianza la cual azota la población

paraguaya en la segunda mitad del siglo XIX. Las imágenes de la casona devastada adquieren visos metafóricos en la medida en que enriquecen las palabras del escritor respecto a las nefastas consecuencias sociales de la Guerra Grande. Pero esta escena admite varios niveles de interpretación. Desde el punto de vista de una posible lectura ficcional de la película, por ejemplo, la aparición del dictador meciéndose en un sillón se puede considerar como fruto de la imaginación del protagonista quien constantemente evoca sus personajes literarios. En este sentido, el propio viaje en tren de la segunda secuencia de la película también puede atribuírsele a su imaginación puesto que es evidente que hace mucho tiempo no para ningún tren en la inhóspita estación donde lo aguarda, pero el viaje se produce aun así.

El problema de la caracterización del cine documental a partir de un particular vínculo con el mundo histórico se hace más patente en aquellos documentales que abordan "la vida y la obra" de escritores de literatura. Precisamente los límites ontológicos que separan la "vida" (mundo histórico) y la "obra" (mundo ficcional) tienden a desdibujarse, como por ejemplo ocurre en la película *Cortázar* (1994), de Tristán Bauer. Cada vez con mayor nitidez el género documental se apropia de las convenciones narrativas históricamente forjadas en el terreno de la ficción cinematográfica. Por su parte, el cine de ficción también ha adoptado varias estrategias del cine documental. Este intercambio de convenciones narrativas dificulta la clara diferenciación estructural entre estos géneros. Por ello se argumenta desde el punto de vista pragmático que los textos

fílmicos documentales y ficcionales se diferencian menos por sus propiedades estructurales, antes bien, por el modo de visionado de la película por parte de los espectadores (*cf.* Hohenberger 2006: 20ss.).

Entre los factores que impulsan nuevas formas de percepción y creación de obras audiovisuales en la década de 1990, período en que se realiza *El portón de los sueños*, es importante recordar la multiplicación de canales de televisión por cable, y como consecuencia a ello, el uso y abuso del control remoto mediante el *zapping*. Bastan segundos para que los telespectadores identifiquen si el fragmento que aparece en su pantalla de televisión corresponde a un documental, a un noticiero o a una película de ficción. El cotidiano ritual del *zapping* crea secuencias heterogéneas compuestas por retazos de formatos audiovisuales ficcionales, documentales, híbridos, etc. Se produce, pues, un continuo cruce de convenciones audiovisuales ficcionales y documentales. Esta diaria actividad capacita enormemente la mirada del espectador, y es natural que el cine aproveche esta competencia mediática que se produce ante la pantalla chica donde conviven y se entrecruzan, diariamente, la ficción y la no ficción. Por lo que respecta al filme *El portón de los sueños*, la percepción del espectador oscila entre el procesamiento de la ficción, la meta-ficción literaria y el género documental autorreferencial.

Las convenciones narrativas del cine de ficción y las del género documental convergen en una especie

de ensayo cinematográfico. Más allá de los posibles o imposibles referentes históricos a los cuales remite la película, *El portón de los sueños* evoca la cosmovisión y la realidad literaria de Roa Bastos ajustando las convenciones narrativas de un género cinematográfico de longeva tradición histórica en cuya configuración estética actúan, cada vez con mayor fuerza, las convenciones de la ficción. Acaso esta fórmula narrativa es capaz de extraer el mayor potencial de significación posible de la literatura de Roa Bastos a fin de proyectar sus pensamientos en el séptimo arte, incluido por supuesto el *opus magnum* de 1974.

Bibliografía

Películas:

Hijo de hombre (*La sed*, 1961), de Lucas Demare.

Kafka (1991), de Steven Soderbergh.

Cortázar (1994), de Tristán Bauer.

El portón de los sueños (1998), de Hugo Gamarra.

Obras literarias:

Roa Bastos, Augusto (1953): *El trueno entre las hojas*. Asunción: El Lector, 1991.

Roa Bastos, Augusto (1974): *Yo el Supremo*. Madrid: Cátedra, 1983.

Roa Bastos, Augusto (1993): *El fiscal*. Madrid: Santillana, 1993.

Roa Bastos, Augusto (1994): *Contravida*. Asunción: El Lector, 1994.

Estudios:

Diario ABC Color: "Hacia el Portón de los Sueños", Asunción, 29/04/2011.

Hohenberger, Eva (2006): "Dokumentarfilmtheorie: Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme", en: Hohenberger, E. (ed.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin: Vorwerk 8, p. 9-33.

Metz, Christian (2001): *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós.

Nichols, Bill (2011): *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.

Pecci, Antonio (2007): *Roa Bastos: Vida, obra y pensamiento*. Asunción: Servilibro.

Ramos, Fernão Pessoa (2008): *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac.

Roa Bastos, Augusto (1993): *Mis reflexiones sobre el guión cinematográfico y el guión de Hijo de hombre*. Edición al cuidado de Hugo Gamarra. Asunción: RP Ediciones.

Las Entrelíneas de un borrador

Raquel Cardoso de Faria e Custódio (PGL/UFSC)
razeviche@gmail.com

“No hay mirada sobre el Paraguay, en efecto, que no ofrezca esta extraña sensación de irrealidad. Entre nuestras colectividades americanas sometidas a dominación, a pesar de su pregonada condición de repúblicas, ninguna como ésta depara en sus vicisitudes los rasgos de una fábula aciaga cuyas imágenes más increíbles son, precisamente, los hechos de su propia realidad que ‘delira como un moribundo y nos arroja al rostro ráfagas de su enorme historia’.” Augusto Roa Bastos

Al escribir el prólogo de *El Dolor Paraguayo* (2010) de Rafael Barrett, Roa Bastos lo llama "descubridor de la realidad paraguaya", sin embargo, esta resulta ser una irrealidad, como la sensación de una fábula desdichada

que en sus desgracias, que no eran pocas, crean imágenes inconcebibles de hechos reales, o como Barrett compara al "delirio de un moribundo." Esto a su vez proyecta una fuerte ráfaga de su historia llena de contradicciones y desventuras.

Roa Bastos asume en su gesto de compilador, el compromiso de crear las imágenes de esta fábula "aciaga" en una escritura que maneja los delirios formadores de la realidad, y esta se presenta como un laberinto, pero en cada corredor hay una nueva ráfaga que constituye un nuevo micro relato que demuestra la complejidad de las estructuras contaminadas del poder, dividido en dos esferas: el proyecto de un informe y los hechos, si no sórdidos, no comunicables. La formación de un verdadero enfrentamiento entre el mantenimiento de dos posiciones antagónicas en un mismo individuo, en pleno desacuerdo. Sin embargo, en una unidad que genera perplejidad porque el lector se pierde entre lo real y lo irreal, representado por un narrador / personaje que es el guardián de la figura extrema de la orden, sujeto moral, encargado de velar por la ley hacia un hombre, inseguro, astuto y pérfido al relatar circunstancias no menos contradictorias e inmorales, donde participan los tres poderes (la policía, religión, política) para someter una población ya saqueada de todos sus derechos.

Así que en las entrelineas, lancemos una mirada diferente, como el autor del informe se divide en una expresión del poder corrupto e inmoral, y un segundo

análisis para ver cómo este interventor se convierte en una herramienta para confirmar la formación de los ciudadanos en América Latina bajo la mano de instituciones del poder, y como el autor a través de su escritura demuestra esta realidad.

La creación del otro en las entrelineas

La narrativa en su unicidad nos deja las entrelineas para ir a través de los laberintos y formar un panorama de estas fuerzas opuestas que surgen en cada uno de los cincuenta y siete párrafos, sin excepción. Además de la construcción detallada del personaje principal en un texto minucioso y convincente que demuestra no sólo el carácter, así como un ambiente contaminado por la corrupción llegando al punto de preparar un informe paralelo, por lo tanto, Hugo Alcalá asegura:

“a parte, resulta del carácter sui generis que este exhibe, con el desdoblamiento del narrador en dos personajes: 1) el funcionario mendaz; 2) el individuo cínicamente veraz, cada uno con una versión diferente de los hechos. Y, debe agregarse, con un lenguaje y tono diversos: el lenguaje «burocrático» del primero y el lenguaje cínico del segundo. La unicidad del relato reside, pues, en lo que podríamos llamar la elección de un

género especial y en la técnica narrativa con el protagonista narrador dualmente presentado. Con lo múltiple, con lo complejo y con lo no claro -en enfoque, estilo y argumento-, Roa ha logrado una obra de unidad artística y ha pintado uno de los cuadros más impresionantes de toda su ficción".(ALCALÁ,2009,p.41)

Al pensar en estos dos casos, " funcionario mendaz " y " individuo cínicamente veraz ", nos encontramos con una sola persona en una superposición de dos discursos: el establecido y el real que ni siempre lo es, y sólo puede ser legitimado en la entrelineas. Cuando Alcalá dice que es una de las más impresionantes obras de ficción robastiana, no deja de tener razón. En las entrelineas, es decir, en este laberinto Roa Bastos, pone en boca de su protagonista, y nos muestra, uno de los nudos de la modernidad en América Latina aún no descifrado, especialmente en Paraguay: la construcción del ciudadano por el poder nacional. Por intermedio del personaje principal esta realidad es muy bien esbozada, pues hay un proyecto delineado ,con leyes que tienen estés objetivos, Castro-Gómez dice que es un aparato "de poder que construyó el "otro" por una lógica ... que suprimió las *diferencias*¹ "(Castro-Gómez, 2005, p.1)),y estas diferencias son, precisamente, la base para la

¹ Grifo meu.

construcción de lo que Walter Mignolo llama "paradigma otro" (Mignolo, 2005, p.20), que sería el espacio adecuado de aquellos que viven en "carne" propia las acciones contra lo que es suyo por derecho o herencia. Un ejemplo es el intento de aniquilación de la lengua, en nuestro caso, el guaraní, mientras el español, lengua del colonizador, es impuesta junto a la cultura de forma agresiva en nombre de una llamada civilización y modernidad. Justamente esto, además de otros temas, encontramos en las entrelineas de "Borrador de un informe".

Así Roa en su escritura fragmentada y gestada en las primigenias fuentes de la oralidad, intenta reconstruir el espejo roto de su cultura, y el informe escrito es un medio para documentar en detalles los acontecimientos que envuelven el poder, expuesto de una manera que permite la clara definición de estos dispositivos que encajan el "ciudadano" en esta lógica, que en esencia desvanece la verdadera ciudadanía en las sociedades modernas. Con esto, no podemos escapar a la afirmación de que la escritura es un arma de doble filo, que sirve a un proyecto de poder al mismo tiempo desvela el proyecto mismo.

No queremos determinar aquí, o incluso incluir la obra en un tiempo o espacio, porque ella libera sus tentáculos a muchas direcciones, y pueden ser discutidas de la teoría literaria hasta la psicoanálisis, sin embargo no se puede escapar de la postura robastiana, y cuando pensamos en las teorías pós-coloniales al afirmar que "cualquier relato de la modernidad que no tiene en cuenta

el impacto de la experiencia colonial en la formación de las relaciones propiamente modernas de poder no sólo es incompleta sino también ideológico" (Castro-Gómez, 2005, p.4), y lejos de trabajar sólo en términos de ideas e ideales, Roa Bastos va a través de su gesto escritural exponiendo un tiempo marcado por guerras fraternales y un presente de dictaduras. Debido a esto, perfectamente Bareiro Saguier lo describe como parte de "una corriente marcada por el signo de la desgarradura. Escritores de las tripas comunicantes, me permitiría llamarlos, por la forma en que se desgarran las entrañas a través de las palabras" (SAGUIER, 1980, p. 9).

Sin duda, "desgarrar las entrañas" rompe el más profundo del ser, o incluso de un pueblo, a través de palabras, esta escritura sólo se da a alguien con una cierta postura, por lo que Carmen Luna dice categóricamente: " para Roa Bastos era inconcebible toda actividad literaria que no contase con la articulación de su obligación moral; ética y estética eran para él indisolubles." (Selles, 2010, p.1) En "Borrador de un informe ", encontramos las articulaciones, y la construcción de dispositivos narrativos para crear el otro están expuestos escandalosamente en las entrelineas. Puede parecer contradictorio, pero no debemos olvidar, tratamos de delinear esta "fábula desdichada, moribunda y delirante."

Después de una larga descripción despectiva el interventor nos asegura: "No es que le neguemos sus derechos" (BASTOS, 2008, p.294), pero sus derechos, no los

míos, mucho menos nuestros derechos, porque el origen de esta mirada unilateral, sedimentada en un informe escrito demuestran lo que las instituciones quieren decir sobre el "otro", pone de relieve la distancia entre lo que está a cargo del informe y de los que están siendo observados o juzgados, por no mencionar que estos son siempre nombrado como un grupo, los peregrinos, las colas enormes, las hormigas, como una grande masa homogénea, lo cual demuestra lo que Walter Mignolo denomina "colonialidad del poder", cuando dice:

“El imaginario del mundo moderno/colonial surgió de la compleja articulación de fuerzas, de voces oídas o apagadas, de memorias compactas o fracturadas, de historias contadas desde un solo lado que suprimieron otras memorias y de historias que se contaron y cuentan desde la doble conciencia que genera la diferencia colonial” (MIGÑOLO, 2005, p 63)

Podríamos detenernos en la "doble conciencia" o "mala conciencia", según Roa Bastos, presentado por el interventor, pero no por el momento, ya que el objetivo ahora es dar voz a aquellos que permanecieron en silencio, o cómo al menos se da el silenciamiento y tratar de mostrar el proceso de fractura de los recuerdos y cómo estas fuerzas se solidifican y fracturaron al ciudadano con sus raíces, conceptos, a saber, una persona y no simplemente una masa de maniobra.

Nace de esta manera la necesidad de escribir un nuevo paradigma, no según lo dictado por la experiencia de los demás y en la mano del poder, pero sí su experiencia de "ninguneado", lo que Mignolo llama "paradigma otro", que se basa en la diversidad de las experiencias resultantes del período colonial, que por cierto no terminó simplemente sino ha dejado profundas cicatrices, venas abiertas, de acuerdo con Eduardo Galeano en el prefacio, de la nueva versión en portugués de 2010, de su libro *Las Venas Abiertas de América Latina*, se lamenta de que su texto de más de cuarenta años no ha perdido su actualidad, es decir, las condiciones extremas de dominio persisten, y Roa Bastos en "Borrador de un informe" plantea estas cuestiones llamadas por Mignolo como el grito del sujeto, las miserias que se han impuesto durante años por el colonialismo, por lo que la idea de un "paradigma otro" es el pensamiento y está a favor de la vida de estos oprimidos y por lo tanto la necesidad de "... .. imaginar no ya "nuevos paradigmas" inscritos en el proyecto de la modernidad (tanto colonizadores como liberadores), del cual el proyecto del neoliberalismo es parte y consecuencias, sino "paradigmas otros", permitiendo que el grito del sujeto sea oído, como Mignolo señala que este "paradigma otro" no tiene un autor o una línea, pero un único conector son los que comparten el mismo dolor, la falta de respeto, la incapacidad para tener un futuro.

Así, el "paradigma otro" sería un pensamiento crítico y utópico a los lugares que se les han negado el derecho a

razón y el libre pensamiento, y creo que a través de una escritura múltiple, como a robastiana, es posible liberar la voz de los oprimidos de los que no tienen las posibilidades de alcanzar el conocimiento permitido solamente a ciertos rangos; por lo tanto, retomando a Mignolo, la urgente necesidad de una traducción de este lugar del pensamiento, y no simplemente un mote o investigación en la academia, tenemos un ejemplo en las entrelineas de este relato, pues aparece un sujeto fruto del poder establecido y al mismo tiempo un "ninguneado". (Mignolo, 2002, p.21, 22)

Así, el informe escrito por el interventor silencia y censura las voces, borra las historias, haciendo el trabajo de silenciamiento y demostrar en detalles como estas "hormigas" están lejos de alcanzar el estatus de ciudadanos ,por su fragilidad, pueden ser destruidas en cualquier momento, pero esta "compleja articulación de fuerzas" esta al servicio de la creación del "otro" participando así en las bases de esta realidad que delira.

A través de tres dispositivos básicos, Beatriz González Stephan citada por Castro-Gómez (GÓMEZ, 2005, p.3), describe cómo se modelaba el ciudadano latinoamericano, ya que si necesitan de tutores para la construcción de una nueva ciudadanía, y esto se da a través a) de las constituciones, b) los manuales de urbanidad y c) la gramática de la lengua. A medida que estos dispositivos se basan en la escritura, encuentran su legitimidad, por el cual la "palabra escrita construye leyes e identidades nacionales, diseña programas modernizadores, organiza

la comprensión del mundo en términos de inclusiones y exclusiones", y en este informe, es evidente los grandes proyectos modernos, como las carreteras hechas por los norteamericanos, y los ninguneados son vistos desde la parte superior de la "corte", donde se aplican las sentencias acerca de cuestiones de honor y moralidad, por otra parte, la "ley" es escrita convirtiéndose en un instrumento disciplinar, de esta manera nos dice el interventor

“Desde la ventana del juzgado los he visto bajar el cerro por la ruta que están construyendo los norteamericanos. Filas interminables, cabalmente de hormigas, con sus bártulos auestas que a lo lejos se antojaron los bultos visibles de su fe, las jorobas de sus necesidades. No es que le neguemos sus derechos, como este de esperar en la gracia de Dios.”(BASTOS, 2008, p.294)

Cínicamente habla en "derechos" como si fueran suficiente para éstos el simple "derecho a la esperanza en Dios," que no estaban viviendo en una teocracia, pero bajo un gobierno que se propaga con bases en el progreso, y de nuevo en su arrogancia, lanza a los pocos que se rebelaron, la culpa de todos los problemas, como es posible observar

“Menos mal que no llegaron estos agitadores y bandidos políticos que han formado montoneras y andan escondidos por los

montes , nada más que para hacer la contra al gobierno y perturbar el país ahora que por fin ha alcanzado una época de bonanza, de paz y de progreso.”(BASTOS, 2008, p.296)

En flagrante contradicción el interventor habla de progreso y prosperidad, silenciando a estas personas, como observamos en la descripción de la situación de hombres y mujeres con " las ollas, los atados, las bolsas de bastimentos hamacándose sobre las cabezas de las mujeres, y bajo sus brazos los melones y sandías robados en las chacras al pasar"" , y concluye:" el polvo, el calor, el hambre, sed, nada los acobarda " y siguen en silencio bajo la propagada manipuladora de la modernidad, más bien de la modernidad colonial.

Sin lugar a dudas, este es un texto distinto en comparación con textos actuales, que traspasan las barreras del tiempo, cuyos límites no son fijos, y mucho menos identificables, dadas las numerosas maneras en que nos encontramos a través de los caminos que nos proporcionan las entrelineas. Una nueva manera de narrar, dos formas de lenguaje, un personaje dual, o mejor un personaje múltiplo, pues crea faces de varios sujetos.

Este texto roabastiano fue construido en una aparente dualidad, pero siempre permitiendo una tercera, cuarta salida. Uno de los ejemplos es el asesino de la penitente ciega. Fue el interventor. Pero, el camino que recorrimos hasta descubrir son los más distintos, se obtiene lo

múltiple, lo complejo , tenemos más o menos una idea de lo que realmente ocurrió. Pero queda la seguridad de lo no dicho, de lo que esta en las entrelineas.

El informe crea una atmósfera que echa la culpa a más de una persona “la mujer amaneció muerta en su toldo, dos días después , mordida por la yarará...el ladrón y el turco se echan mutuamente la culpa” (BASTOS, 2010, p.310) con esto la dificultad es mayor impidiendo de esta manera encontrar al verdadero asesino. ¿Donde se encuentra esta maniobra, si no en la escritura? Evidentemente, ella no esta al alcance del pueblo y con esto son acusadas o engañadas, con el poder de la escritura, principalmente en la lengua ajena, produciendo las fracturas en la memoria de la gente pues lo vivido no es lo mismo que se registra, y así las injusticias son cada vez más solidificados por intermedio de las líneas escritas. Por otro lado el interventor que es un instrumento en manos del poder cumple con su papel

“Espero que este deshilvanado informe le dé una idea más o menos aproximada de los hechos que han sucedido, y aprovecho para repetirme su seguro servidor y amigo.”(BASTOS,2010,p.312)

Coclusión

El presente trabajo, así como la "poética de las variaciones", pretendió; por caminos aparentemente inconexas o poco comunes, la construcción y reconstrucción de posibilidades. Puesto que nos ocupamos de una acción que se deriva de un texto ausente (oral), lo que pasa a través de las entrañas de un pueblo, desplegadas en el más profundo, sentimientos transformados en palabras, el diario vivir lleno de dificultades e injusticias aún lleno de esperanzas. Con una nación a merced de un gobierno que aplasta y domina, todavía sus raíces brotan en todos los lados y la escritura "diseñada" palabra por palabra, se mueve entre lo real y lo irreal, llevando al transfinito, por qué todas estas aparentes incongruencias han sido plasmadas por todo el continente, sobre todo en la isla rodeada de tierra.

Por esta razón y muchas otras "Borrador de un informe", considerado por muchos como un exponente dentro de la obra robastiana, en sus entrelineas, revela un universo para muchos todavía velado.

Bibliografia

ACOSTA, Delfina. Rubén Bareiro Saguier y Augusto Roa Bastos, juntos. Disponível <http://archivo.abc.com.py/2006-07-16/articulos/266083/ruben-bareiro-saguier-y-augusto-roa-bastos-juntos>. Acesso 24/07/2011

ALCALÁ, Hugo Rodrigues. Verdad oficial y verdad verdadera: «Borrador de uninforme», de Augusto Roa Bastos. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01316153188460948311680/index.htm>. Acesso em 20/01/02009

ARENA, Carmen Vidaurri. Augusto Roa Bastos. In: Sincronia. Universidade de Gualadajara, México. Disponível em: <http://sincronia.cucsh.udg.mx/spring00.htm>. Acesso em: 15 mai. 2006.

BARRET, Rafael. El dolor paraguayo. Prólogo Augusto Roa Bastos. Servilibros.Asunción.2010.

BARTHES, Roland. O rumor da Língua. Trad. Antonio Gonçalves. Lisboa, Portugal: Edições 70.

BASTOS, Augusto Roa. Contos que cantam. Organização Alai Garcia Diniz. Servilibro. Paraguay. 2010.

_____. Cuentos Completos. Debolsillo. Barcelona. 2008.

BURGOS, Fernando. "Borrador de um informe": duplicidades de la escritura. *Anthropos*, n. 115, 1990, pp.51-54

CASTRO-GÓMEZ, S. Ciências sociais, violência epistêmica e o problema da "invenção do outro". En libro: *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Edgardo Lander (org). Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. setembro 2005. pp.169-186. Disponível en la World Wide Web: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/pt/CastroGomez.rtf>

COURTHÈS, Eric. Augusto Roa Bastos: hijo de la dualidad y maestro de la delegación de la escritura. Disponível em: <<http://www.adilq.com.ar/Courthes02.html>>. Acesso em: 14/ set.2006.

_____. Lo transtextual en Roa Bastos. Asunción, Paraguai: Imprenta Salesiana, 2006.

CUSTÓDIO, Raquel Cardoso de Faria. Outras faces do silêncio. Disponível em <http://www.nelool.ufsc.br/palestras/raquelcardoso.pdf>. Acesso em 24/09/2011

DINIZ, Alai Garcia. Experimentalismo y mediación cultural en la obra de Augusto Roa Bastos. Disponível em: <<http://www.nelool.ufsc.br/>>. Acesso em: 20 set. 2007.

_____.Mba'e rendy NE ñe'e: entre a transculturação e a oralidade. In: Revista Travessia.Florianópolis, UFSC, 2001

GALEANO,Eduardo. As veias abertas da América Latina. Tradução Sérgio Faraco. L&PM, Porto Alegre,2011

Gran Diccionario de la Lengua Española Larousse, Babylon 8 Translation Software, 2011

IRWIN, A.L. El texto ausente y la experiencia del desarraigo en "El fiscal" de Augusto Roa Bastos. Hispania, v.86, n.1, 2003, pp. 26-31

LUNA SELLÉS, Carmen. La Narrativa breve de Augusto Roa Bastos. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert Such Serra, 1993.

_____. "Los sonidos de la voz se acantonan en las costuras del alma": lirismo y compromiso en Augusto Roa Bastos. <http://www.nelool.ufsc.br/palestras/carmenluna.pdf>. Acesso 20/09/2010.

MIGNOLO, Walter. A colonialidade de cabo a rabo: o hemisfério ocidental no horizonte conceitual da

modernidade. En libro: A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Edgardo Lander (org). Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. setembro 2005. pp.19-20. Disponible en la World Wide Web: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/pt/Apresentacao.rtf>

_____. Prefacio a la edición castellana: “ Un paradigma otro: colonialidad global, pensamiento fronterizo y cosmopolitismo crítico.” Historias locales/diseños globales Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo. Akal, 2002.

SAGUIER, R. B. (1980) “Prólogo” a Augusto Roa Bastos, Antología personal, México, Nueva Imagen.

SOSNOWSKI, Saul (Org). Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1986

TOBÍO, Luis Martul . La función del narrador en la obra de Roa Bastos. Anales de literatura hispanoamericana, ISSN 0210-4547, N°6, 1977, pags. 151-174. Disponível em <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/extaut?codigo=157281>>. Acesso em 15 set. 2008.



|



ISBN 978-85-99554-78-4



9 788599 554784