

**“Los sonidos de la voz se acantonan en las costuras del alma”: lirismo y
compromiso en Augusto Roa Bastos**

LUNA SELLÉS, Carmen
UNIVERSIDAD DE VIGO

Agradezco enormemente a la organización de este Simposio y en particular a la profesora Alai García su invitación y su gran amabilidad para hacerme sentir cómoda en este maravilloso lugar.

Hablar a los asistentes al III Simposio Roa Bastos de Literatura Latinoamericana es para mí un honor y un desafío. Los que en España nos dedicamos apasionadamente por la Literatura Latinoamericana somos unos seres extraños para nuestros colegas de Literatura Española –hasta el punto que tenemos que defender nuestra convicción casi con codazos y, por otra parte, nos sentimos unos intrusos aquí, como invadiendo una zona que difícilmente podemos comprender sin ser americanos. Si a esto añadimos la propia opinión de Roa Bastos que en más de una ocasión ha manifestado, con su habitual autocrítica y modestia, que el escritor es un embaucador; “un seleccionador de lo ya dicho y escrito, sólo que de otra manera”(ROA, 1990, p. 13); que “la palabra escrita es siempre robada” –como reflexiona el narrador-protagonista de su novela *Contravida*- imagínense como me siento yo que voy a hablar de ese “embaucador” que es Augusto Roa Bastos cuando él mismo ha reflexionado y hablado sobre su obra mejor de lo que yo puedo hacer: ¡Una embaucadora elevada al cuadrado! Porque Roa es el primer crítico riguroso de su obra e incluso esa crítica está muy presente en las propias reflexiones de sus personajes de ficción. Así que van a ser muchas las ocasiones en las que abusando de su paciencia voy a ceder la palabra a Roa.

La producción de este escritor está signada por el compromiso; por la urgencia de dar respuesta a la situación a la que había llegado Paraguay en el momento en el que inicia su tarea de escritor. Es, pues, un escritor comprometido, hasta el punto que no dudamos suscribiría los versos de Gabriel Celaya “Maldigo la poesía de quién no toma partido. Partido hasta mancharse”, porque, efectivamente, 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. Ya Rubén Bareiro Saguier, uno de los mejores conocedores de su obra, situaba a este autor al lado de Juan Rulfo, de José María Arguedas, en “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” (BAREIRO, 1980, p. 9) Y son múltiples las ocasiones como decíamos, a través de colaboraciones periodísticas, trabajos, conferencias, en las que Roa Bastos nos dejó reflexiones sobre su noción de literatura, de escritor, sobre su noción de Latinoamérica, de la aportación del pueblo indígena guaraní a la sociedad paraguaya. Roa defiende desde su campo de acción, que es la literatura¹, la necesidad de “colonizar” el castellano a partir de las estructuras lingüísticas y mentales del guaraní y 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, p. 77). Y mantiene esa necesidad porque considera que el olvido de la cultura indígena atenta a la identidad misma paraguaya. Con la opresión de las comunidades guaraníes y de las clases populares paraguayas lo que se agrede; lo que está en juego es la eliminación de la identidad del país en su conjunto. 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 su mitos y formas simbólicas, la lengua guaraní y el gran peso cualitativo de la literatura oral. Pero al tratar de hacerlo se le plantea un problema crucial: en qué medida y forma un escritor que escribe en español puede dar cuenta de esa otra realidad que modela, como decíamos, la realidad nacional y cuyo medio natural es el lenguaje oral en guaraní; y más concretamente se plantea 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 sobre un aspecto: que es la lengua. Y ese trabajo en el plano estilístico sobre la lengua va a repercutir significativamente sobre el plano del contenido.

La literatura denominada indigenista, sobre todo aquella literatura indigenista que se desarrolla en sociedades diglósicas, se plantea la cuestión de la autonomía de una literatura que se apoya sobre una lengua que no es la propia. Y ante este dilema se han ofrecido en la práctica diversas soluciones para dar entrada, en el seno de una obra escrita en español, a elementos idiomáticos autóctonos. Unas avocadas al fracaso, como los intentos de varios escritores de incorporar al texto en español

¹“ El ser del hombre es su acción. Es lo único que lo saca de su enlabyrinthamiento” (*El sonámbulo*, 40) Roa siempre defendió la acción, los hechos, como los definidores del hombre y lo que lo dota de inmortalidad, por ello, el sentimiento de desgarramiento y culpabilidad que en múltiples ocasiones muestra en tanto que escritor. Evidentemente, su reflexión comprometida le salva, pese a su “mala conciencia”.

voces, expresiones y frases en el idioma autóctono que la mayoría de las veces se traducen o se glosan en el interior de la narración o se explican en un vocabulario que se incorpora al final del libro, pues en estos casos la lengua autónoma sigue siendo un cuerpo extranjero dentro del texto y parece un ornamento o un elemento de color local. Junta a esta postura cabe llamar la atención de tres puestas en práctica similares muy interesantes y que han servido de referencia a escritores posteriores. Una es la adoptada por José María Arguedas, el cual asume una solución a la escisión lingüística de su país entre quechua y castellano, creando en sus ficciones un lenguaje puente entre las dos culturas; un lenguaje que siendo castellano está penetrado de las estructuras de la lengua quechua. Esta transposición la logra moldeando la sintaxis castellana a partir de la lengua quechua. El resultado no es auténtico, sino verosímil, pero no traiciona el universo indígena ni cultural ni lingüísticamente. Otro ejemplo logrado es el llevado a cabo por Manuel Scorza que es consciente de las consecuencias que acarrea una “autenticidad discursiva” en los diálogos literarios. Por ello, aunque sus personajes son principalmente indígenas de la sierra peruana, les confiere un lenguaje estándar, repleto de metáforas y expresiones humorísticas, pero también serio y racional cuando es necesario: “Mis personajes eran moralmente impecables. Por eso no quise atribuirle un castellano macarrónico”. En la línea de estos autores debemos situar la puesta en práctica llevada a cabo por Roa Bastos, la cual surge ya desde sus primeras producciones y que adquirirá una frecuencia cada vez más preeminente con el tiempo, en menoscabo de los vocablos “exotizantes” que también están presentes en su primera narrativa². Roa Bastos, al igual que Argüedas con el quechua, 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 concreto³, Roa crea un castellano poético, expresivo, a

² Aunque en estos casos Roa procura que el desnivel diglósico entre personajes y narradores no adquiera la distancia que en otros autores adquirió, por ejemplo en *Huasipungo* de Jorge Icaza.

³ Un estudio ya clásico para la comprensión de las características más significativas del guaraní y del bilingüismo en Paraguay es el de Josefina Plá “Español y guaraní en la intimidad de la cultura paraguaya” (1970)

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 aborígen 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 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, p. 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 arraiga 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 desdoblan 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**⁴ 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, 1990b, p.6)

En la novela corta *El sonámbulo*⁵, de la que hemos extraído el título de esta ponencia, este pensamiento queda registrado con una enorme fuerza plástica en el siguiente fragmento:

Sin memoria y sin lengua, sólo puedo escribir; poner lo más mío, lo más oculto de mí, en lo que hay de más ajeno a uno: la palabra escrita. Lo bueno de lo escrito, sin embargo, es que uno lo deja de lado y desaparece. Con sólo desviar la atención y la mirada de lo escrito, eso se borra, se extingue. En cambio, lo hablado perdura. **Los sonidos de la voz se acantonan en las costuras del alma** (p.33)

Roa considera que la realización de una obra escrita parte de una previa audición de un discurso al que se puede recordar 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, p. 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

⁴ La negrita es nuestra al igual que en el resto de citas.

⁵ Esta novela corta está incluida en la obra titulada *Cándido López. Imágenes de la guerra del Paraguay, con un texto de Augusto Roa Bastos*, la cual consta, además del relato de Roa, de una introducción crítica de Marta Dujovne. La edición que nosotros manejamos es la editada en español en 1984 por Franco María Ricci. Previa a esta edición existe la edición en italiano en 1976 (Milano) y en portugués en 1977 (Rio de Janeiro).

Como informa Sandro Ricardo Rosa (http://www.nelool.ufsc.br/simposio/Sandro_Rosa.rtf) el texto de Roa ya había sido publicado parcialmente con anterioridad a estas ediciones "interplanetarias" en dos ocasiones: en tres pequeños relatos bajo el título *Cerro-Corá. 1870* en el suplemento dominical del diario *ABD Color* de Asunción, en diciembre de 1975 y en el mismo año en la revista *Crisis* de Buenos Aires (1975, vol. 32, pp. 34-36) donde los anteriores fragmentos aparecen juntos y ya bajo el título de *El sonámbulo*.

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 inexpresado. 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**” (*Entretiens*, p. 213)

Por eso Roa siente que al escoger el castellano -la lengua de poder y ajena-, 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. En este sentido trata de subsanar un vacío histórico por parte de los intelectuales que se acercaban a la comprensión de Hispanoamérica desde una perspectiva eurocéntrica. Éstos cerraban los ojos para no ver que el pueblo había echado las raíces a una cultura autóctona, herida, moribunda en casos específicos, pero todavía sobreviviente. Esta cultura más atada a lo genuino, llevará desde entonces, una existencia subterránea, marginal y considerada, por lo tanto, una subcultura, producto de la barbarie, lícito para una clase que usa el “imaginario popular” para expresarse. Se trata, por consiguiente de una cultura con determinadas formas y códigos que responden a la visión del mundo que tiene la comunidad que le da origen. Los mitos, las leyendas, los cuentos, las fábulas, las coplas, las canciones constituyen una intromisión de la subcultura, que a través de su lengua siempre se está manifestando. Con esto lo que deseamos destacar es que el “imaginario popular”, como bien señala Roa, es sonoro, se nutre, por lo tanto de la lengua hablada, de la oralidad como de las peripecias de cada cultura. Con el tiempo se va creando una trama comprensible sólo para los que pueden ver a través de ella. Los “ciegos” no comprenderán nada, signarán subcultura a la originaria, a la cultura del pueblo. Mientras que la cultura será la oficial o institucionalizada, producto de la civilización. Por eso Roa dice:

Existe en el Paraguay una literatura visible: la que ha prosperado raquímicamente en los moldes de la lengua hispánica. Algo

sí como el tronco escuálido de un árbol cuyas raíces se hunden en el limo oscuro y vital del idioma autóctono. Pero las raíces de esa literatura nacional **no están a la vista de los rastreadores extraños a ella**. Sólo las siente, las oye en sí mismo el pueblo ligado a la realidad de su historia y de su ambiente por el cordón umbilical del habla vernácula. Y el escritor o el poeta paraguayo que escribe en castellano no hace más que traducir, en el mejor de los casos interpretar, esa otra porción de las vivencias colectivas, la porción más rica y viviente, el grito más hondo y melodioso de tierra y de su gente, que queda así obturado y como en sordina en el momento mismo de nacer⁶

En este marco es en el que Roa ensaya distintas soluciones estéticas para captar esa “respiración sonora del lenguaje”. 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 lo 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 “exotizates”, 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. En Roa no hay

⁶ Palabras recogidas por Rodríguez Alcalá, H., “Augusto Roa Bastos y el bilingüismo paraguayo”, *Cuadernos Americanos*, vol. 202, núm. 1, 1976 (198-207) p. 198

una distinción entre el lenguaje de los campesinos (del pueblo) y el del narrador. Nuestro autor elige como lengua el castellano, pero al activar esos mecanismos de captación de la cultura guaraní-paraguaya, el idioma indígena no sólo aparece como puntos léxicos que salpican el castellano estándar, como sucedía en otros autores. Obligado a dar a sus personajes indígenas una forma de expresión que rápidamente los distinga de los personajes no indígenas, Roa no incorpora variaciones fonológicas que indiquen una pronunciación incorrecta del español y cuyo carácter oral contrasta con el lenguaje del narrador que se halla dentro de la norma culta, sino que hace que el narrador llame la atención hacia la existencia de ese otro código no castellano mediante indicadores metalingüísticos⁷ y así poder trabajar este idioma estilísticamente. Con ello logra que aunque exista diferencia entre narración y diálogo en el nivel lingüístico, en parte se anula la tradicional separación entre expresión cuidada del narrador y expresión coloquial de los personajes. En relación con esto podemos señalar como uno de los recursos más significativos de nuestro autor, el empleo, en momentos clave, del comentario metalingüístico que trata de transmitir conceptos “no traducibles”, intransferibles, que pertenecen exclusivamente al guaraní, a su imaginario. El castellano no posee un término exacto, no puede asumir la realidad popular, le es extraño, por eso en ese momento se convierte en una lengua subsidiaria. Por ejemplo, citemos estos fragmentos de *Hijo de hombre*:

Él decía *yuaga-ratú*, con lo que la intraducible expresión *fuego-de-cielo* designaba al cometa y aludía a las fuerzas cosmogónicas que lo habían desencadenado, a la idea de la destrucción del mundo, según el Génesis de los guaraníes (p.18)

El sueño será largo... –no había tristeza en su voz, ningún énfasis, ninguna amargura. Sus palabras eran festivas. No hay tristezas en el guaraní; las palabras salen recién inventadas, sin tiempo de envejecer. Para decir *el sueño será largo...*, dijo: *Jho'ata che'ari keraná pukú...* sugiriendo un sueño a pata suelta, lleno de infinita molicie, de imágenes alegres... (p. 247)

Comentarios metalingüísticos que nos remiten a una cosmovisión diferente; inasible, que precisa de un lenguaje perifrástico para poder explicarse en castellano.

⁷ Por ejemplo en *Hijo de hombre*: “Macario hablaba siempre en guaraní”; “(Macario) volvió a ensayar la pregunta, esta vez en castellano”

En ese trabajo con la lengua; en ese intento de dar con las equivalencias entre los dos idiomas, resalta también, empleando como única lengua textual el español, el uso de un lenguaje poético; de un código poético inserto en la narración que nos proporciona la cosmovisión guaraní. Metáforas, símiles, símbolos, prosopopeyas, rica adjetivación, el empleo de imágenes concretas, llenas de gran plasticidad, para explicar conceptos abstractos, son recursos estilísticos que el autor emplea para “dar voz al guaraní”, para hacerlo visible, si se me permite esta expresión. Y en la gran mayoría de las ocasiones el vocabulario que emplea en la elaboración de estos recursos, procede de la naturaleza: indicativo de la comunión hombre indígena-mundo natural, y de que la naturaleza es para éste un objeto de pensamiento. Como ejemplo podemos citar la abundante adjetivación perifrástica construida con la preposición “de” seguida de sustantivo que encontramos en *El trueno entre las hojas*, en este caso en el relato “Carpincheros”

- seres de cobre o de barro cocido
- los tres seres de harina
- un arco iris de pluma
- su estómago de viento
- pómulos de piedra verde
- la cuerda de agua
- arcadas de trueno

Como se puede comprobar todas las perífrasis adjetivas aluden a materias o elementos de la naturaleza, algunos de ellos fundamentales en la mitología guaraní, como el fuego, el viento, el agua y el trueno. Bajo este indicador estilístico se entrevé una concepción panteísta del mundo. El narrador para transmitir la realidad que rodea a los carpincheros se sitúa en la óptica de la cosmovisión guaraní, donde todos y cada uno de los elementos de la naturaleza están interrelacionados y mantienen una comunión armónica. Esa misma intención la podemos observar en el uso de otro indicador estilístico que, como ya hemos señalado anteriormente, destaca por su copiosidad: la comparación o símil, que se caracteriza por ser una figura poética netamente simbólica y lógica, en la que se establece una relación de semejanza entre un término real y otro imaginario, con ella el narrador “interpreta” el mundo desde la cosmovisión indígena proporcionando un expresivo valor connotativo al texto, que reclama la participación activa del lector:

-“Durante un buen trecho, el río brillaba como una serpiente de fuego caída de la noche mitológica” (“El trueno...”, p.13)

-“Su mano se tiende hacia la gran mano oscura y queda asida a ella como una diminuta mariposa blanca posada en una piedra del río” (“El trueno...”, p. 23)

-“Oirían la música como si en realidad brotara de la tierra salvaje y oscura donde fermentaban las inagotables transformaciones” (*Hijo de hombre*, p. 25)

En líneas generales podemos decir que Roa, dentro del espacio social escindido de Paraguay, para definir los personajes que son los portadores de la cultura paraguaya-guaraní, recurre a características propias y positivas de elementos de naturaleza (de la tierra, de animales) indicándonos con ello hasta qué punto armonizan con ella: Gaspar Mora “olía a madera, de tanto haber trabajado con ella”; Macario posee unas manos terrosas. Y Juana Rosa sólo puede ser definida a través de la comparación con la naturaleza o a través de la sonoridad del idioma:

Mis informantes recurrían para dibujarla a nombres de plantas, de animales malignos o hermosos y el guaraní les prestaba refranes, apodos guturales trocitos de la realidad luminosa o malvada para describírmela, para evocar esa imagen que se les escapaba de los ojos, de la manos, de la memoria. p. 263

En otras ocasiones los personajes-protagonistas logran tal armonía con la naturaleza que a veces sus figuras se diluyen en ella, se difuminan a los ojos del espectador:

-“Tembleque y terroso se perdía entre los reverberos, a la sombra de los paraísos y las ovenias que bordean la acera” (Macario de *Hijo de hombre*, p. 10)

-“Un puñado de polvo lanzado por la mano de un chico podía borrarlo” (Macario, p. 37)

-“M^a Rosa permaneció en la lluvia, desleída toda ella en una silueta turbia, irreal” (*Hijo de hombre*, p. 29)

O como el viejo del capítulo “Éxodo” de *Hijo de hombre* que recoge a Natí y Casiano Jara a la salida del yerbal, el cual no parecía poseer una voz humana “sino un gorgoteo de viento o de agua en una grieta de la serranía” (p. 116)

Y la cosmovisión panteísta del mundo también se hace sentir a través del empleo de la prosopopeya, mediante la cual la naturaleza cobra vida, se sitúa al mismo nivel vital del hombre:

-“A ciertas horas, cuando el promontorio se hincha y deshincha en las refracciones, se alcanza a ver el rancho del Cristo en los alto” (*Hijo de hombre*, p. 11)

-“Los primeros relámpagos se encendían hacia el poniente, por detrás de la selva. Eran como fugaces párpados de piel amarilla que subían y bajaban súbitamente sobre el ojo inmenso de la tiniebla” (“El trueno...”, p. 189)

Roa como hemos ido viendo (aunque sólo de forma muy parcial, pues su obra es inmensa y abarcable desde muchas perspectivas) hace surgir en el texto y tiene en cuenta toda la riqueza leyendaria y mítica como resultado primero del contacto del indígena con su contexto natural; remitifica la antropología, al mostrarnos lo que tiene el acervo popular leyendario de conflictividad, de dinamicidad, de alternativa posible.

El uso de un código poético inserto en la narración cobra en Roa otras implicaciones en relación con la historia, con la ideología, puesto que al apoyarse en componentes míticos y simbólicos cuestiona la historia oficial, el discurso del poder y plantea (otro de los temas obsesivos de Roa) la escurridiza naturaleza de la verdad. De tal forma que los enunciados del discurso histórico tradicional en el arte como cauce de denuncia social son cuestionados y relativizados por los enunciados de un lenguaje lírico, tradicionalmente reservado a la esfera de lo íntimo. La enunciación lírica adquiere de esta forma un carácter trasgresor convirtiéndose en el lenguaje de la marginalidad que sitúa las obras de Roa en un nuevo modo de concebir la narrativa de denuncia que abandona el discurso logocéntrico y racionalista. En la obra de Roa denuncia y lirismo se entretajan en la estructura. Por otra parte el lirismo en muchas ocasiones sirve para suavizar la crudeza y para la reconstrucción de una nueva sociedad y un nuevo modelo de hombre, poniendo en evidencia la creencia de Roa en un proyecto histórico (sobre todo en su primera etapa). Así pues, el lirismo en este autor sirve de soporte tanto para mitificar la antropología como para remitificar los datos históricos. En ambos casos se estilizan significativamente realidades colectivas diferenciales. Al ofrecernos mediante el lenguaje poético vivencias colectivas que no pueden ser reducidas a una interpretación racional, el lector que se mueve dentro de un pacto de lectura realista, las valora como maravillosas. Por ejemplo, el hecho de que después de muerto se siga escuchando tocar el acordeón de Solano Rojas en “El trueno entre las hojas”, o que en *Contravida* el maestro Cristaldo se convierta en caballo de circo delante de sus alumnos (pp.197-198)⁸, o que en esa misma novela aceptemos a

⁸ La fantasicidad se produce en la confusión entre retórica y diégesis. Esta forma de fantasicidad es señalada por Antonio Risco en su libro *Literatura fantástica de lengua española* (1987). Este teórico señala que en esta práctica una imagen abandona el plano del discurso para convertirse perturbadoramente en anécdota, en acontecimiento. De modo que el código narrativo tradicional y el código poético confunden sus fronteras y se mezclan en síntesis inusitadas que perturban los contratos

Iturbe y Manorá como un sólo y único pueblo, pero no el mismo (p. 200-204). De la misma manera se reinventa la historia para impugnar sus interpretaciones oficiales, por ejemplo, y confrontar el lector con posibilidades interpretativas diferentes. Se destruye a la historia, o mejor dicho sus lecturas, y se reconstruye de otra manera, empleando, por ejemplo, la multiplicación de símbolos (esto está presente en *Yo El Supremo*, *Vigilia del Almirante*, en las anotaciones al margen en obras como *Yo El Supremo* o *El sonámbulo*) Estos dos mecanismos, evidentemente, entroncan a este autor con lo que buena parte de la crítica latinoamericana llama, desde Alejo Carpentier, “lo real maravilloso”, que es la respuesta en última instancia de gran parte de la intelectualidad latinoamericana por distanciarse de la civilización europea y defender, consecuentemente, su especificidad cultural. En este sentido es interesante observar como un autor tan distante geográfica y culturalmente de Roa como el mozambiqueño Mia Couto (el primer africano en la Academia brasileña) utiliza similares recursos para soslayar el mismo dilema con el que se enfrenta Roa pero esta vez entre las lenguas nativas africanas y su cosmovisión, aprendidas en su niñez, y la lengua portuguesa. Tanto en Mia Couto (que en más de una ocasión ha manifestado su deuda con los autores brasileños, pues ellos vivieron como él un mundo de mestizaje) como en Roa existe ese deseo de distanciamiento de la civilización europea –española y portuguesa- y defensa de la especificidad cultural, y en ambos se logra a través de los mismos recursos:

-Lirismo como cauce para incorporar una cosmogonía y una interpretación del mundo y de la historia diferencial, que se aprecia como maravillosa desde los parámetros occidentales.

-Resemantización de la lengua portuguesa introduciendo términos de la cultura africana, al mismo tiempo que utiliza el portugués para crear nuevas palabras.

Para ilustrar cómo existe una reflexión semejante en ambos autores que viven una similar experiencia de mestizaje, de choque de culturas y de sentimiento de periferia, voy a extraer fragmentos de una entrevista a Mia Couto hecha en un periódico de España (*La Voz de Galicia*, pp. 4-5). En ella, por ejemplo, al hablar de su formación científica señala que él cree que es un mal científico, porque no está convencido de que la ciencia sea una respuesta única, pues “la ciencia se ha transformado en algo poco científico, en el sentido de que se cerró en una visión que, muchas veces, es muy

tradicionales de la comunicación y ya no se sabe bien como leerlas. El lector está obligado a manejar simultáneamente muy distintos, y hasta contrarios, mecanismos de descodificación con los que se origina notables perturbaciones que le impulsan a pensar en las paradojas de los realismos mágicos.

restrictiva del mundo. No incorpora componentes del mundo mágico o de la visión poética del mundo. Para mí esa visión, que podemos llamar intuitiva o poética, tiene respuestas más exactas, más científicas que las del propio discurso científico es capaz de hacer. Lo que yo hago es una simbiosis entre estas dos maneras de concebir el mundo, y muchas veces recorro más a la poesía que a la ciencia para interpretar cierto tipo de fenómenos”.

Más adelante expresa que quería contar historias que veía a partir de la realidad rural de Mozambique y no sabía cómo lograrlo. Porque el portugués oficial que se enseña en las escuelas no funciona para ese tipo de historias, había muchas cosas que se perdían: “Todo ese colorido, ambiente y sensibilidad que reina en las zonas rurales, debía despojarse del portugués modelo”, enfatiza Mia Couto. Entonces, ¿cómo lo logró?: “De no haber sido por una aproximación poética, yo no hubiera sido capaz de reiventarse una forma de decir y de escribir que permitiese emerger el alma del interior de Mozambique”. Y al hablar de la manipulación que se observa sobre el portugués en su obra comenta: “El viajero que anda por la ciudad de Maputo, por las zonas urbanas de Mozambique, reconoce como la lengua portuguesa está siendo retrabajada, redimensionada y recibiendo las nuevas contribuciones resultantes de su cruce con las hablas nativas, que en Mozambique siempre son utilizadas como primeras lenguas”, palabras que nos recuerdan esa resemantización del guaraní en el interior del castellano de la que nos hablaba Roa.

Para ambos autores “los sonidos de la voz se acantonan en las costuras del alma” y tratan a través de una escritura poética, simbólica, dialogística, de hacerlos visibles, aún a sabiendas que eso atenta, artificializa las “modulaciones del genio colectivo”, porque –como señala Roa- “la literatura escrita en lengua “cultura” 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 “cultura” –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. (“Introducción” a *Las culturas condenadas*, p. 14)

BIBLIOGRAFÍA

- Bareiro Saguier, Rubén (1980) “Prólogo” a Augusto Roa Bastos, *Antología personal*, México, Nueva Imagen.
- 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
- Pla, Josefina (1970) “Español y guaraní en la intimidad de la cultura paraguaya”, *Caravelle*, núm. 40, pp. 7-21.
- Risco, Antonio, *Literatura fantástica de lengua española*, Madrid, Taurus, 1987.
- Roa Bastos, Augusto (1961), *El trueno entre las hojas*, Buenos Aires, Losada.
- _____ (1984), *Hijo de hombre*, Barcelona, Seix Barral.
- _____ (1971), “Entretiens. Augusto Roa Bastos”, *Caravelle*, núm. 17, pp. 207-218.
- _____ (1983), “Una literatura sin pasado”, *Quimera*, Barcelona, 28 de febrero
- _____ (1984), “El sonámbulo” en *Cándido López. Imágenes de la guerra del Paraguay, con un texto de Augusto Roa Bastos*; introducción crítica de Marta Dujovne, Milano [etc.], Franco María Ricci.
- _____ (1986), *Semana de Autor*, “Augusto Roa Bastos”, ICI, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid.
- _____ (1990a), “Aventuras y desventuras del autor como compilador”, *Anthropos*, núm. 115, p. 13
- _____ (1990b) *El texto cautivo*, Fundación Colegio del Rey, Alcalá de Henares.
- Rosa, Sandro Ricardo (2006), “Traição e dilaceramento em *El Sonámbulo*”. Disponible en: <http://www.nelool.ufsc.br>
- Toribio, Isaac G., (1998) “Mia Couto, el primer africano en la Academia brasileña”, *La Voz de Galicia*, Sección “Culturas”, 15 de diciembre, pp. 4-5.
- _____ (1995), *Contravida*, Madrid, Santillana.