

TRAVESÍA POR LAS NOVELAS DE AUGUSTO ROA BASTOS¹

La publicación de *Contravida* (1995) y *Madama Sui* (1995) ha enriquecido el espacio recientemente abierto por *El Fiscal* (1993) y *Vigilia del Almirante* (1992).² Una de las mayores virtudes de estos textos ha sido romper la clausura en que había caído el corpus novelístico de A. Roa Bastos por dieciocho años. Ellos son la mejor prueba de que se ha puesto en marcha con renovado impulso esa máquina de narrar que indefectiblemente incluye en zonas problemáticas de *entre medio* —entre el discurso literario y el discurso histórico, entre códigos lingüístico-culturales, la escritura y la oralidad, lo hegemónico y lo subalterno—; así como son un nuevo reto para cualquier lectura crítica que guiada por un impulso de conocimiento, antes de cualquier explicación reconocca este objeto de estudio en su singularidad y en ese poder que tiene de resistir, comprometiendo.

Seguramente para Roa ha vuelto a tratarse de un esfuerzo doble, aunque quizás por razones diferentes de las que jugaban en su decisión de escritura cuando recién se lanzaba con los cuentos; por un lado, la necesidad de despojamiento de ciertas connotaciones que su narrativa conlleva en el contexto literario continental, ser marca fundante, instancia de consolidación y universalización de una expresión nacional condicionada por circunstancias de atraso, marginalidad, un proceso histórico signado por la violencia y una naturaleza bilingüe que ha operado más como obstáculo que como aliciente en la mayor parte de los escritores de ese país.³ Por otra parte, el esfuerzo por alejarse de la estela desmesurada que trazara en su horizonte de producción y en el de la literatura latinoamericana del siglo XX *Yo el Supremo*,⁴ el “inclasificable libro”, la “suerte de monstruo o animal mitológico” a que se refiriera Ángel Rama cuando en la década del 70 definía la narrativa de Roa como un “sistema planetario” donde esta novela funcionaba como un “sol”.⁵ Dicha imagen resulta

¹ Una versión inicial de este artículo fue dictada como conferencia en el Seminario Internacional “Teoría, Literatura y Cultura Latinoamericana” —Maestría en Literatura Iberoamericana— Univ. de Los Andes, Mérida, Venezuela. Noviembre de 1995.

² Manejo las siguientes ediciones: Colombia: Grupo Editorial Norma, 1995; Argentina: Seix Barral, 1995; Argentina: Sudamericana, 1993 y Argentina: Sudamericana, 1992. En citas abrevio C, MS, EF y VA.

³ Augusto Roa Bastos, “La narrativa paraguaya en el contexto de la narrativa hispanoamericana”, en Saúl Sosnowski (comp.), *Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana*, Bs. As., Ed. de la Flor, 1986.

⁴ Manejo la edición de México, Siglo XXI, 1982. En citas abrevio YES.

⁵ Ángel Rama, “El dictador letrado de la revolución latinoamericana” en Ángel Rama, *Los dictadores latinoamericanos*, México, F.C.E, 1976.

aún hoy muy ilustrativa por varias razones: sugiere un conjunto interrelacionado donde ámbitos de búsqueda, más periféricos, se alínean tras las novelas o centros de gran consolidación; textos que proponiéndose cada uno como acabado en sí mismo, por momentos se refieren, dialogan o resuenan armónicamente desde cruces o repeticiones. Además porque instala de lleno una noción de espacialidad —ya inscripta desde ciertas imágenes en este desarrollo— que siendo inherente a toda escritura como producto, en este caso aparece como marca de un proyecto estético lanzado a configurar cierto lugar de enunciación, ese *ser de un lugar* que no deviene entonces y necesariamente de un estar en dicho lugar.

Desde *Contravida* hacia atrás.

Poner en enunciado *Contravida* por ser una de las últimas novelas de dicho corpus para volverla primera con el interés de des-andar algunos aspectos del mismo *trayendo a y desde* un presente el pasado, supone actualizar de lleno el modo de construcción textual emprendido por Roa en cada caso que no es de ningún modo arbitrario, como tampoco lo sería emplear la palabra “variaciones” para referirse a estos textos, pues él mismo suele utilizarla con una connotación musical, privilegiando así la idea de partitura y de un proceso de recuperación y reelaboración continuo. Pienso que estas elecciones pueden operar como umbral conducente a un principio de comprensión de un gesto, de una opción de escritura.

Contravida es el texto del sistema que mejor permite pensar desde sí mismo en el sentido de inversión que el prefijo des- (de des-andar) arrastra, porque el título mismo se plantea como un posicionamiento en sentido inverso respecto de un transcurrir. Dicho sentido pone en letra un ejercicio recurrente: reiteradas experiencias deconstructivas de órdenes diversos que no deben entenderse en estas novelas como cancelatorias, sino como rehabilitadoras de lo sumergido, reprimido o silenciado. Esta estrategia justamente está ligada con el pensamiento utópico, con el anhelo por delinear la “propia topía”⁶ en la escritura desde su condición de portador de un sistema bi-cultural, así como con la problematización de categorizaciones canónicas y con una reformulación de la inclusión del discurso literario continental en el contexto cultural de Occidente a través de lo que es su especificidad. Es decir, con una apuesta a la eficacia del gesto narrativo como forma posible de inserción en el orden social y de reivindicación del carácter ético-político de la actividad estética, cuyo producto, a veces genial, es una escritura lanzada a la búsqueda de un lenguaje propio que además orienta hacia la captura de aspectos, esquemas interpretativos y codificadores de un imaginario social, ese sistema de referencia que

⁶ Loepoldo Zea, *Discurso desde la marginación y la barbarie*, Barcelona, Anthropos, 1988.

abriendo y controlando las ficciones también intenta ser sesgado desde propuestas, si no alternativas, por lo menos competitivas.⁷

Anticipada desde hace años y terminada en muy poco tiempo —entre marzo y julio de 1994— *Contravida* ubica en un tiempo histórico de dictadura y represión en Paraguay, centrándose en la huida de un preso político quien decide volver a morir a su pueblo de origen identificado desde la dedicatoria como Iturbe, lugar donde Roa pasó parte de su infancia. Esta *vuelta* no es solamente regreso a un espacio, sino, a través del recuerdo, a un tiempo, la niñez. Aun cuando se recuperan procesos y ambientes paraguayos en una línea de composición descomprimida y ágil similar a las de Hijo de hombre, *El Fiscal* —que noveliza un intento de asesinato de Stroessner— y *Madama Sui* —la historia de una amante del Dictador— con un lenguaje aparentemente sencillo, de una relativa neutralidad, *Contravida* impacta por una disposición regularmente fragmentada, una organización casi monocorde, altamente cortante y contundente, que obliga a un ejercicio de demora de la mirada y así de reconocimiento de la escritura que se tiene delante en su pura espacialidad. Esto conduce a reformular el propio acto de lectura, a jerarquizarlo como actividad visual que suscita sonido y silencios⁸ y entonces a llevarlo adelante desde un ritmo diferente que tiende a volverse detenido, no ya por una necesidad de elucidación de una proliferación o bifurcaciones infinitas, como es el caso del Supremo, sino justamente de una condensación y un repliegue excesivos.

Roa vuelve a explotar con mucha habilidad la posibilidad distintiva de la narración, el tratamiento inteligente y cuidado de la entropía⁹ en el intento de canalizar cualquier dispersión, por un lado a través del trabajo sobre la limpidez de la prosa, la eliminación de aquellos detalles o marcas superfluos que pudieran ocasionar un debilitamiento de la virtud estética y también sobre las pausas que operan aquí más que nunca como espacios significantes. Por otra parte, desde la reconsideración de aquellos *problemas* que ha tratado obsesivamente a veces de manera explícita o velada tras la historia: su teoría sobre la escritura y la significación, la noción de palabra escrita como palabra robada, la identificación del habla como vertiente vital, dinámica de la lengua y núcleo genésico de su escritura, entre otros.

El título prepara, además, para un contacto con claves autobiográficas que son recurrentes: los padres del protagonista/ escritor son caracterizados con rasgos y ocupaciones análogos a los del propio Roa, se describen experiencias de la niñez, relaciones y vivencias con amigos conocidas por reportajes o ensayos. Sin embargo, esto no se agota en lo anecdótico: la novela es asimismo una peregrinación detenida de retorno por textos escritos, a la manera de *Yo el*

⁷ Bronislaw Baczko, *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Bs. As., Nueva Visión, 1991.

⁸ Walter Ong, *Oralidad y escritura*, México, FCE, 1987.

⁹ Sergio Chejfec, "Fluir del desorden", en *Dominios* Nro. 9, Enero 1994; p. 142-144.

Supremo y Vigilia del Almirante —la novela centrada en la cuestión colombiana— aunque sin esa compulsión totalizante en campos diversos del pensamiento y del arte que gobierna la composición de estas últimas. Impulsada también por un afán genealogista que no llega tan lejos como en *Vigilia...* donde se descubren zonas primeras de la historia de nuestra escritura,¹⁰ *Contravida* se concentra en el camino trazado por la impronta de la propia producción. Su foco o principio es el de la primera decisión de escritura en la infancia, cuando se instala un deseo que dura toda la vida porque es y será siempre una “tentativa”¹¹ ante la inutilidad que supone la pretensión de clausura de cualquier significación a través de dicha práctica:

La borras azules de sus cadáveres no servían ya para escribir. Todo lo más, para pensar qué lejos está uno de su deseo. Del deseo que es deseo mientras no se cumple. Hay deseos que duran toda la vida. ¿Quién puede esperar que esos deseos se cumplan? (C 71)

Dicha peregrinación propicia, a su vez, la reunión de las tendencias narrativas que han sido abordadas a lo largo de cada etapa —procedimiento percibido ya en *Vigilia del Almirante*—, aunque lo más interesante es que se vuelve, además, trabajo de expansión, reelaboración y aun negación de relatos anteriores del corpus. Cualquier lector, aun el menos adiestrado, aquel que no haya reconocido otras claves, vuelve a traer indefectiblemente a su memoria zonas discursivas anteriores que así no quedan fijadas en un pasado, revitalizándose por la nueva inclusión. Se canaliza así lo que Roa ha señalado como la gran posibilidad de cualquier escritor: volver a ser lector, variar y enriquecer indefinidamente sus relatos, jerarquizándose también el carácter des-realizador¹² que conlleva el acto de escritura al modificar la naturaleza de cualquier texto por su mera inclusión en un nuevo espacio.¹³

En *Contravida* se trata de un regodeo en la idea de descubrimiento de la pre-historia de unos textos, los propios, los iniciales: se revelan los núcleos que fueron cimiento en algunos casos, se confiesan modelos, fuentes y esbozos previos, se cuenta el final de la vida de ciertos personajes que hayan quedado suspendidos. Se muestra así el proceso que el escritor pone en marcha y también el que nosotros mismos, lectores-críticos, desarrollamos sistemáticamente, trabajos de-constructivos —constructivos en el sentido de la realización de

¹⁰ He desarrollado esta cuestión en “*Vigilia del Almirante*: una variante en la narración de la historia”, en Scarano, Marinone, Tineo, *La re-invenición de la memoria. Gestos-imágenes-textos de la cultura latinoamericana*, Argentina, Beatriz Viterbo Editora, 1996.

¹¹ Noé Jitrik, “La escritura, los signos y los huecos”, s/d.

¹² Maurice Blanchot, *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1949.

¹³ En nota introductoria a la segunda versión (corregida) de *Hijo de hombre* y justamente a propósito de sus correcciones, Roa se encarga de explicitarlo. Carlos Pacheco se detiene en esta cuestión en *La Comarca Oral*, Caracas, La Casa de Bello, 1992.

una serie de operaciones analíticas llevadas adelante a través de lecturas¹⁴ y de la acopiación, apropiación y selección de aquello que sostiene unas descripciones orientadas hacia ciertos fines que se concreta generalmente en objetos escritos.

A través de este montaje, la novela plantea en filigrana no sólo un puro cuestionamiento de nociones letradas como la originalidad, la autoría o la precisión, sino que actualiza las obsesiones y angustias de Miguel Vera en *Hijo de hombre* y del mismo Supremo¹⁵ por una ambición vana, cualquier intención de agotabilidad de la significación desde el ejercicio de escritura. Y dibuja, además de los gestos de una investigación realizada y una productividad que está dándose —procedimiento trabajado hasta el hartazgo especialmente en *Yo el Supremo* y en *Vigilia del Almirante*— los de la insatisfacción que acompaña —debiera acompañar— a cualquier lector que reconozca —debiera reconocer— que también en su caso la significación indefectiblemente desafía pretensiones de clausura, aún cuando la propia escritura sea lo que está en juego y que la mayor felicidad que propone es poder recomenzar cada vez.¹⁶

De este modo, las fronteras del objeto impreso se borran: el texto es trama convocante que apela a nuestra inclusión en sus redes, resultando por alguna o todas estas razones, conocido. Esta disposición, que compromete una vasta red de conexiones, se asocia a constantes fracturas en el orden de la línea temporal de la historia narrada —el viaje del preso político— plagada a su vez de marchas y contramarchas, de juegos que desordenan o subvierten nociones como presente, pasado o futuro y contribuye a reforzar un estallido de la inevitable organización sucesiva, homogénea, unidireccional de la escritura, estrategia recurrente en los otros relatos. En cada detención de la mirada se percibe un espacio discursivo espeso, estratificado: a partir de una carga reducida de información se intenta replegar una producción múltiple de significación que involucra y homologa planos diversos relativizando jerarquías o categorizaciones estrictas.

Una imagen que se repite

La imagen de un objeto que cruza de manera diversa la mayor parte del corpus robastiano opera como marca orientadora del complejo proceso de escritura de estas novelas y como clave de la presente lectura. Me refiero al calidoscopio¹⁷ de Félix Moral, el profesor de literatura del *Fiscal*, quien vive exiliado en Francia, obsesionado con la idea de regresar a Paraguay y dar

¹⁴ Noé Jitrik, *Historia e imaginación literaria*, Bs. As., Biblos, 1995.

¹⁵ Cfr Carlos Pacheco, *op. cit.*

¹⁶ Noé Jitrik, "La escritura, los signos y los huecos", s/d.

¹⁷ He planteado brevemente esta recurrencia en "Desde *El Fiscal* hacia los centros del proyecto robastiano", *Revista del CELEHIS* Nros. 6-7-8, (vol. 3), 1996.

muerte al dictador. Félix *se entretiene* con este objeto peculiar proyectando imágenes móviles en la pared a partir de un juego de espejos y luces; esto le permite, en ocasiones, traer el pasado a su presente. Un artefacto similar tiene el Signore Vittorio de *Vigilia del Almirante*; este maestro de Colón en la escuelita en Nervi compromete a sus alumnos con su calidoscopio en una experimentación de retroceso del tiempo, a través de ciertas proyecciones que diversos focos entrecruzados emiten sobre las paredes de un cuarto a oscuras. En ambos casos se producen efectos análogos en los personajes, una especie de enajenación, una fascinación por la que las percepciones habituales se anulan; los límites, fronteras e identidades rígidas estallan confundiendo lo “real” y lo “irreal” (VA, 19). Del mismo modo, a través del ensayo de giro y rotación por la visualización vertiginosa de imágenes entrecruzadas y simultáneas que el juego de espejos y luces produce, se tiene una sensación de avance que en realidad es un retroceso. Se describen percepciones auditivas complementando estas experiencias visuales generadas con los calidoscopios: en el primer caso, la música de Mozart instala momentos de tensión en las proyecciones; en el otro, la voz del maestro resuena como desde lejos en una continuidad sólo interrumpida por el grito agudísimo de algún niño.

La imagen del calidoscopio resignifica por sus características, efectos y calidad configurativa una imagen-objeto de *Yo el Supremo* que es la más ilustrativa: la pluma-recuerdo o pluma-memoria del Dictador, de forma cilíndrica, en cuyo hueco está el lente-recuerdo, con “un dispositivo interior, ...una combinación de espejos” a partir del cual se proyecta un “chorro” de imágenes móviles. Este extraño objeto tiene dos funciones coordinadas: “escribir al mismo tiempo que visualizar las formas de otro lenguaje compuesto exclusivamente de imágenes, por decirlo así, de metáforas ópticas” (YES 214). Si bien la tercera función del porta-pluma —“reproducir el espacio fónico de la escritura, el texto sonoro de las imágenes visuales”— se ha anulado con el tiempo y entonces una “escritura perfecta” ya es imposible de alcanzar, el objeto aún seguiría siendo útil, por lo que aún vehiculiza y por lo que propone como utópico —ucrónico (lo que existió antes y se desea).

Es evidente en qué sentido *Yo el Supremo* muestra no sólo su propia productividad, sino que encadena y revela aspectos fundantes del sistema novelístico de Roa: sería posible pensar una escritura como espacialización donde coexisten dos formas de inscripción diferentes potenciándose, como una zona *entre medio* que fracturaría cualquier preferencia sobre una modalidad de percepción exclusivamente. Se proyectaría entonces como la construcción de una experiencia particular, el posicionamiento en esa zona abierta por una imagen recurrente en *Vigilia del Almirante*, la bifrontalidad o virtud jánica, una facultad doble que bien puede remitir aquí a dos modalidades de percepción —visual-acústica— determinadas por la posesión de dos lenguas, de dos códigos diferentes, es decir, de dos culturas. La representación de este lugar de enunciación en la escritura, de este ser de un lugar —que no deviene necesariamente

de un estar en ese lugar— se proyectaría entre otras cosas como un intento de búsqueda y una necesidad, al jerarquizar las nociones escritura/oralidad como manifestaciones culturales que no están investidas de ninguna superioridad o inferioridad intrínsecas,¹⁸ sino que remiten a sistemas globales de comunicación donde operan esquemas interpretativos diferentes, en este caso inter-actuales.

El razonamiento se ilumina con los planteos teóricos de la Escuela de Tartu sobre la noción de cultura, ese gran generador de estructuralidad en cuyo interior existe el lenguaje natural, el sistema más poderoso de comunicación, pero además de modelización primario sobre el que se superponen sistemas secundarios como las prácticas artísticas¹⁹ —esta clasificación no es valorativa, sino que, como se sabe, obedece a la descripción del mecanismo semiótico de la cultura. Por esto mismo, por ejemplo, uno de los supuestos de que se parte en la representación de este lugar de enunciación, pueda parecer quizás extraño a portadores de sistemas monolingües grafocéntricos, sujetos como el castellano, a la “tiranía del alfabeto”,²⁰ es decir, marcados por el prejuicio letrado inherente a la cultura europea. Pienso en la noción de palabra que, como se ha señalado acertadamente, para una mente letrada es difícil de imaginar sin una representación como impresión visual.²¹ En estos textos se parte de una concepción diferente de la noción misma de palabra que sustenta cada una de las marcas modelizadoras de esa opción de escritura motivada en la *pertenencia a* y en la *posesión de* cierto lugar de enunciación; esto es, a su valoración como un puro acontecer en el tiempo, como un flujo continuo de sonidos significantes que eventualmente puede fijarse en el espacio y entonces volverse signo: “Siempre pensé que para escribir relatos en Paraguay es necesario ... oír un texto no escrito; escuchar y oír antes de escribir los sonidos del discurso oral, informalizado pero presente siempre en los armónicos de la memoria”.²²

Particularidades de una escritura

En esta instancia es preciso recuperar ciertas marcas dispersadas en el desarrollo y plantear otras que contribuyen a esa denominación de “literatura alternativa”²³ o escritura oralizante con que se designa estas novelas, unos espacios discursivos donde armonizan dinámicas de la escritura-oralidad en un

¹⁸ Cfr. Carlos Pacheco, *op. cit.*

¹⁹ Y. Lotman et al., *Semiótica de la cultura*. Madrid, Cátedra, 1979.

²⁰ Sobre esta particularidad, ver Roy Harris, *The Origins of Writing*, Illinois, Open Court, 1986; también Martín Lienhard, *La voz y su huella*, La Habana, Casa de las Américas, 1990 y Walter Mignolo, “Literariedad y colonización: un caso de semiosis colonial”, *SyC- 2*, 1991, p. 91-118.

²¹ Cfr. Carlos Pacheco, *op. cit.*

²² A.Roa Bastos, *op. cit.*

²³ Martín Lienhard, *op. cit.*

juego que me lleva a hablar de la complementariedad e interacción entre las modalidades de percepción visual-acústica.²⁴ La polifonía quiebra la linealidad homogénea y organizada que la escritura instala al constituirse en el espacio visual volviéndolo resonante, generando redundancias y repeticiones: lo que ha sido contado por una voz a veces se reitera desde otra —que niega, amplía o confirma—, entonces se representa un flujo, cruce y centros múltiples de información y significación, un presente irresuelto y nunca definitivo. La intertextualidad —o ese ejercicio que se ha denominado de auto-intertextualidad—²⁵ y el gesto paródico —recurrente en casi todos los textos— crispan la resonancia a que me refiero, refuerzan una orientación descentrada del discurso, un carácter dinámico y dan también espesor al propiciar la fractura de cualquier clausura, pues apelan a revisiones y relecturas de discursos y textos propios y ajenos que entran en diálogo y se asedian.

Se reelaboran rasgos inherentes a sistemas de base oral:²⁶ la configuración de la escritura es fragmentaria, siempre hay alguien que cuenta algo a otro/s, es decir, se construye discursivamente un interlocutor —lector-oyente— cuya función, es cimentar y estimular una situación de comunicación por la que obviamente trata de atenuarse el carácter solipsista de la práctica escrita. Siempre se trata de un recordar-contar y lo recordado-contado tiene un anclaje en lo memorable vinculado con el pasado, presente y hasta futuro de la colectividad, aun cuando se trate de experiencias individuales. Son relatos rítmicos y esto se logra, por ejemplo, con la disposición de la escritura como espacialidad que se constituye y constituye cierto espectáculo cuyo montaje mismo es significativo y donde por momentos el orden convencional se invierte —los quiebres físicos no acuerdan con fracturas del sentido— pues se parte de la necesidad de privilegiar no sólo las palabras escritas, sino las pausas y los silencios entre dichas palabras, esto es, el carácter sonoro de la escritura: “No era cadáver aún, pero llevaba la muerte en el pecho. Un enorme y ácido tumor. Me llenaba todo el cuerpo. Ocupaba mi lugar. Ese tumor era lúgubre porque era todavía existencia” (C, 14).

Pero también son rítmicos por el trabajo con repeticiones que se entraman en oraciones, párrafos o partes enteras y con modelos binarios de analogía y contraposición que generalmente filtran la cosmogonía guaraní —individuo-colectividad, yo-el, femenino-masculino, vida-muerte, luz-oscuridad, agua-tierra.

Las repeticiones comprometen el corpus completo encadenando los textos entre sí: pienso en los fragmentos u oraciones breves que parodizan el tono de

²⁴ Carlos Pacheco se ha encargado de puntualizar trabajos de críticos que como él han estudiado en los primeros textos de Roa y desde ángulos diferentes, la oralidad-escritura como vertientes culturales. Vale la pena recordar entre otros a R. Bareiro Saguier, William Rowe y Ch. Singler.

²⁵ Carlos Pacheco, *op. cit.*

²⁶ Walter Ong, *op. cit.*

sentencias, proverbios o fórmulas —constitutivos de la ley en las culturas orales— donde justamente se reflexiona sobre los grandes temas —la verdad, la justicia, la función de la memoria, la cuestión del poder—, y donde se lanzan las propias teorizaciones sobre esos problemas que obsesionan a Roa. Al ser sistemáticamente intercalados en cada entramado terminan siendo sostenidos por la memoria del lector-oyente y vienen a la mente con facilidad en cada lectura o en la lectura de cada nuevo texto. Imágenes de gran fuerza visual, de objetos-signos y metáforas de alta carga valorativa también se repiten de acuerdo con esta dinámica. El calidoscopio, por ejemplo, es una de éstas; la hoja de papel manuscrito, el cuaderno de apuntes o las notas propiciando el carácter autorreferencial de los relatos, revelando el proceso de escritura y el acto mismo de lectura; la crucifixión —la cruz sintetiza el cruce de códigos tensados, la marca de su sistema y es uno de los símbolos de la cosmogonía guaraní asimilado por el cristianismo; la imagen del tren —detenido o en movimiento—; la imagen del revés comprometiendo planos diversos —el espacio se percibe a contrapelo, el tiempo gira a contratiempo, se miran las cosas del revés, se retrocede para avanzar y relacionada con esto, la representación de órdenes contrapuestos simultáneos: “Avanzo y retrocedo al mismo tiempo ... Eso se hará, eso estoy haciendo...” (VA 267) ; “...la dirección de la marcha hacia adelante, hacia atrás, hacia el pasado, hacia el futuro ... Sólo así ... logra escabullirse ... en el no-tiempo, en el no-lugar” (C 233).

A veces funcionan como matrices resonantes que condensan la significación, lo que contribuye a la fractura de la linealidad impuesta por la escritura íntimamente relacionada con una percepción del tiempo como secuencial; al operar como focos recuperadores de una significación totalizante orientan a percibir el tiempo como simultáneo. Las metáforas, muy apropiadas para ganar o persuadir al lector-oyente,²⁷ son aquí esencialmente artefactos configurativos por los que pasado, presente y futuro se comprimen; logran superarse de este modo las fronteras del lenguaje secuencial y articulado desde el orden occidental y entonces lo recordado-contado se repite desde una lógica diversa, no sólo en una sucesividad lineal, sino por enlace, yuxtaposición y síntesis de matrices nucleantes.

A través de estos procedimientos es cuando la textura del discurso literario también se espesa; se actualiza un carácter sensorial, una riqueza semántica y musical propios de la lengua guaraní y entonces se define la originalidad del lenguaje de Roa, sus procesos de resemantización de la oralidad en las formas discursivas del castellano. De este modo, estalla cualquier hegemonía: dos órdenes copresentes interactúan, interfiriéndose una modalidad de percepción jerarquizante con los esquemas de otra totalizante. Se ha estudiado esta posibilidad originada en el biculturalismo y se la ha denominado como la de estar

²⁷ Michel Le Guern, *Metáfora y metonimia*, Madrid, Cátedra, 1980.

“entre”: entre la estructura del espacio visual, un artefacto dominante en la mentalidad occidental creado por el alfabetismo fonético cuyas marcas son lo lineal, continuo, uniforme, diferenciador, con límites fijos y la estructura del espacio auditivo u oído de la mente, dominante en tradiciones orales, resonante, de centros múltiples, totalizante, sin límites fijos, dinámica.²⁸ La imagen del calidoscopio significaría en la escritura o manifestación inherente a un código cultural, una posibilidad subyacente relativa a otro, la de percibir de manera global, en cruce y flujo constante, esto es, la “mentalidad de la multitud”, con centros en todas partes, de lo discontinuo, simultáneo, multidimensional donde la fluidez del tiempo deja de ser aristotélica.²⁹

Lo significativo, sin embargo, es que en ese intento de subversión del fenómeno de *diglosia* vigente en su sistema —entendida en lo que respecta a lo lingüístico y a todos los procesos de interacción cultural—³⁰ no se lleva adelante una negación o disolución de las categorías esenciales que constituyen el proyecto racionalizador impuesto por los europeos al llegar a este continente. Más bien a través de esas categorías se trata de un intento de des-cubrimiento de lo negado o silenciado, de un despojamiento de la distorsión asociada a dicho proyecto, el afán colonizador por el cual el gesto de apropiación y ocupación por parte de la letra, el gesto de encubrimiento de un mundo de sonidos tras una grafía que éstos llevaron adelante, se vuelve paradigmático. La escritura, esa práctica fetichizada de una lengua —como uno de los sistemas modelizadores— se constituye para Roa en una “eu topía” en el sentido del “mejor lugar”³¹ en tanto se vuelve el *locus* donde también tiene cabida la lengua otra —como sistema de modelización que provee sus propios esquemas interpretativos.

Su proyecto de des-colonización se ha articulado y se sigue articulando entonces, más allá de la ficcionalización de acontecimientos históricos recuperadores de las matrices donde se fraguaron situaciones de dependencia y marginación —el caso de *Vigilia del Almirante*, por ejemplo. El proyecto de des-colonización en este corpus se lleva adelante desde la revisión de una topología del poder donde nociones como hegemonía-subalternidad o centro-periferia indefectiblemente se ven cuestionadas a través de lo epistemológico y lo lingüístico, al representarse una liberación de la comunicación intercultural como base indispensable de una nueva racionalidad.³² Por la interacción de un ver-oír, esto es, por la activación a través de la escritura de los ojos-oídos desde signos-

²⁸ Mc Luhan-Powers, *La aldea global*, Barcelona, Gedisa, 1993.

²⁹ Mc Luhan-Powers, *ibid.*

³⁰ Martin Lienhard, *op. cit.*

³¹ B. Bacsko, *op. cit.*

³² Aníbal Quijano, “Colonialidad y Modernidad-Racionalidad”, en H. Bonilla (comp.), *Los conquistados*, Colombia, Tercer Mundo Edit., 1992.

sonidos se vuelve posible para los portadores de un sistema monolingüe imaginar una zona entre ese "punto de fricción donde acaba un idioma y comienza otro".³³

La insistencia en mirar las cosas del revés (VA 15) socavando categorías estables y esquemas dominantes en el pensamiento occidental, la posibilidad de representar, a la manera de Cervantes, un calidoscopio colectivo que asienta la posibilidad de percibir las diferencias, donde espejos de la memoria y de la premonición comunican sus imágenes en una nueva "Imago del mundo", lanzarse a contar de nuevo historias a través de una escritura oralizante que atenúa el "ojo malo" del que habla el Supremo (el de ver-de vista) para hacer tender el "ojo bueno" (el de ver de las orejas) (YES 35-36), es también una forma de poder. Una forma distinta pues, guiada por lo racional, se elabora en base a y por el saber al cual apela y no necesita sostenerse en la destrucción, degradación o ahogo de lo que vuelve al otro diferente. Una forma de poder que sin embargo es capaz de trastornar lo establecido poniendo al descubierta la complejidad de las contradicciones de la naturaleza humana y en este caso, especialmente, permitiendo la vivencia del lugar propio, aun a la distancia, como diría Roa, la recuperación del "universo entero que puede reducirse a la tierra natal que se lleva apretada entre los brazos".³⁴

Monica Marinone

Universidad Nacional de Mar del Plata

³³ Antonio Cornejo Polar, "Las figuraciones transculturales en la obra de A. Roa Bastos", *Hispanamérica* 59, Año XX, 1991.

³⁴ Augusto Roa Bastos, "Perder la lengua en el extranjero". *La Nación*, Sección 4ta. -28-VII-1991.