

Lectura inaugural: Rodríguez Monegal lee a Roa Bastos

Carla Daniela Benisz

(UBA, CONICET – UADER)

Emir y Roa

Si hacemos un repaso rápido, muy rápido, de los escritores “fetiches” a los que Emir Rodríguez Monegal les dedicó sus trabajos, seguramente surjan nombres como los de Borges y Quiroga; en otro repaso, Onetti, Rodó, Cabrera Infante, por ejemplo, o su inmersión en la literatura brasileña: Guimarães Rosa, Haroldo de Campos. Pero difícilmente alguien podría pensar en Augusto Roa Bastos. No era un escritor recurrido por el crítico. Él mismo se lamentó, en un par de ocasiones, por la falta de tiempo o espacio para dedicarle un análisis más pormenorizado. En *Narradores de esta América*, promete, sin mucha certeza, una posible nueva edición para saldar esa falta¹. También, cierra las entregas de sus “Notas sobre (hacia) el boom”, con la postulación de que “Habría que...” hablar de Roa Bastos, Norberto Fuentes, Salvador Elizondo, entre otros escritores que le quedaron en el tintero². Aunque de Roa Bastos, en esas mismas entregas que salieron originalmente en *Plural* de México y luego fueron compiladas en el libro *El boom de la novela latinoamericana*, Monegal sí había dicho algo. Concretamente, Roa le sirve a Monegal como ejemplo de dos eventos: 1) una proto-emergencia del *boom*, a través de escritores que ya muestran cambios significativos en la narrativa latinoamericana antes de ese “estallido”; y 2) la influencia de la narrativa de Borges en los escritores de ese tal *boom*. Todo esto antes de que Roa

¹ Rodríguez Monegal, Emir. *Narradores de esta América I*, Montevideo, Alfa, 1969, 355.

² Rodríguez Monegal, Emir. *El boom de la novela latinoamericana*, Caracas, Tiempo Nuevo, 1972, 104.

Bastos publicara *Yo el Supremo* (1974). De hecho, Monegal observa ambos aspectos, fundamentalmente, desde la novela anterior del narrador paraguayo, *Hijo de Hombre* (1960).

Respecto del evento (1), Monegal destaca una suerte de precuela a baja escala de lo que luego sería la nueva novela latinoamericana, en un concurso de relato que organiza la revista *Life* en español, en el que "Ceremonia secreta" de Marco Denevi resulta ganador, pero en el que también se habían presentado y resultaron con menciones un fragmento de la novela de Roa y relatos de Onetti y Carlos Martínez Moreno³. La conjunción de estos tres autores en este evento es, para Monegal, sintomático de un cambio de estética en la narrativa; y el concurso, a su vez, le sirve para mostrar cierta dinámica del campo literario de entonces. Por un lado, se premia --según las apreciaciones de Monegal-- al autor más conservador, más legible, más acorde al gusto sugerido del momento; pero por otro, no se puede elidir la apreciación de cierta narrativa más disruptiva (las menciones a Roa, Onetti y Martínez Moreno), para la que, sin embargo, todavía no se cuenta con herramientas de lectura e interpretación. La inercia de los premios muestra justamente ese movimiento ralentizado, en la dinámica institucionalizada, para procesar las estéticas que --de todos modos, inevitablemente-- surgen y terminan por instalarse. La aparición en conjunto de esos tres autores muestra la inminencia de una escritura distinta.

Respecto de (2), cuando Monegal marca algunos antecedentes fundamentales del boom en las vanguardias de los años 20 y 30, resalta la influencia de Borges en narradores como Onetti, Cabrera Infante y también en Roa Bastos⁴. La mención a Roa es transitoria porque, en tanto era un exiliado ya asentado en el Río de la

³ Rodríguez Monegal, Emir. *El boom de la novela latinoamericana*, 32.

⁴ Rodríguez Monegal, Emir. *El boom de la novela latinoamericana*, 69.

Plata, no podría funcionar como argumento para mostrar la influencia de Borges a nivel latinoamericano, que es el objetivo de Monegal en esas páginas. Así y todo, él advierte esa influencia en los cuentos de *El trueno entre las hojas* (volveré a esto) y es una advertencia anticipada a lo que será mucho más observable en otros escritos posteriores de Roa, concretamente *Yo el Supremo* y *El sonámbulo*⁵.

Por otro lado, la relación entre ambos y cierta afinidad recíproca se hace evidente con el problemático primer número de *Mundo Nuevo*. En él sale un cuento de Roa, "El y el otro"⁶ con título de resonancias borgeanas, con cierta alegoría también afín, pero con un tipo de escritura muy experimental, sin puntuación, una especie de monólogo de largo aliento. Si el motivo del cuento es afín a las figuras borgeanas, la escritura es, por su parte, afín a la estética que celebraba Monegal en los narradores de esa generación. De modo que el relato cuenta con varios pasaportes habilitantes para su entrada a ese *Mundo nuevo*, que, como se sabe, fue elemento de una polémica parteaguas incluso desde antes de su primer número, a causa de la denuncia desde el poder cultural cubano de que la revista era financiada por la CIA⁷. En consecuencia, esta publicación luego va a generarle a Roa algunas desavenencias con los intelectuales orgánicos de Cuba, ante quienes tenía posiciones encontradas y era considerado un sujeto ambiguo⁸.

Si bien, en Buenos Aires, Roa frecuentaba las amistades y los circuitos de la intelectualidad vinculada al Partido Comunista Paraguayo, no era orgánico y se negaba a viajar a Cuba cada vez que era invitado por las autoridades de la isla. En ese contexto, su colaboración para *Mundo nuevo* y cierta defensa o tolerancia hacia Pablo Neruda en el momento en que es cuestionado por participar de un

⁵ Sobre esa influencia posterior, Bouvet, Nora. *Archivos de la Guerra*, Asunción, Servilibro, 2022.

⁶ Roa Bastos, Augusto. "El y el otro", *Mundo Nuevo*, N°1, París, julio de 1966, 31-38.

⁷ No ahondaré en un tema que, tal vez, muchos lectores ya conozcan, pero, en caso de que no, pueden ver Mudrovic, María Eugenia. *Mundo Nuevo. Cultura y Guerra Fría en la década del 60*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1997; Fontana, Hugo, "Emir Rodríguez Monegal y la CIA", *Emir. Revista de la Biblioteca Nacional de Uruguay*, Época 3, Año 13, N° 18, 2022; entre la vasta bibliografía al respecto.

⁸ Benisz, Carla. *La "literatura ausente". Augusto Roa Bastos y las polémicas del Paraguay post-stronista*, Buenos Aires, Sb, 2018, 195.

congreso del P.E.N. Club, sitúan a Roa en el espacio de los tibios e incomodados por la polarización del campo.

Reseña inaugural

Sin embargo, antes de eso, mucho antes de eso, Roa había sido objeto de una reseña inaugural de Monegal, y es lo que me gustaría tratar aquí: una de las primeras lecturas sobre el primer libro del exilio de Roa (y el que inaugura su narrativa consagratoria), *El trueno entre las hojas*. Este es el primer volumen que publica Roa en Buenos Aires, después de algunos años de exilio, y el primero en cimentar su carrera de escritor. Previamente, en Paraguay había iniciado una carrera en las letras pero de la mano del periodismo, el teatro y la poesía, trayectoria que interrumpiría en 1947 con su abrupta salida de ese país, en un contexto de represión e inestabilidad política. De modo que el volumen de cuentos, editado por Losada en 1953, en Buenos Aires, funciona como una carta de presentación regional del narrador paraguayo que, para entonces no sólo residía en Buenos Aires, sino que ya escribía y participaba del espacio literario de la capital porteña.

Como dije, *El trueno entre las hojas* es un libro de cuentos, algunos de los cuales son actualmente antológicos, como "Carpincheros", "El viejo señor obispo" o el que le da el nombre al libro y que trata sobre un conflicto obrero en el que los trabajadores toman el control de un obraje. La popularidad del volumen se cimentó sobre la película homónima, que el productor argentino, Armando Bó, realizó en base a ese libro y a un guion del mismo Roa Bastos. La película en realidad tomó, de modo muy liberal, algunos personajes de los cuentos y el escenario del Alto Paraná; y sacó provecho de la historia la joven libidinosa del cuento "Esos rostros oscuros" para lanzar al estrellato a Isabel Sarli con el primer desnudo del cine argentino. La película inició el exitoso ciclo de cine erótico que forjaron Sarli y Bó y contribuyó a la ambigüedad política de Roa Bastos, ya que a

su condición de exiliado, cercano (aunque no militante) a los circuitos del Partido Comunista, se le sumó su asociación con un pornógrafo resistido tanto por la derecha conservadora como por la izquierda revolucionaria⁹.

Me gustaría resaltar dos elementos de estos cuentos que van a direccionar las lecturas posteriores (la de Monegal, entre ellas). Por un lado, muchas de las historias de los cuentos son truculentas y efectistas, con el objetivo evidente de generar una fuerte impresión en el lector. Esto habilitó reinterpretaciones como la de la película de Bó, que aprovechó una anécdota morbosa del mencionado cuento de Roa, la tensión sexual que la muchacha protagonista generaba sobre unos peones. Por otro lado, se trata de un momento “nacional-populista” en la trayectoria intelectual de Roa Bastos¹⁰; algo que el volumen expresa por el protagonismo heroico que le otorga a sujetos de las clases populares, a los que muestra de modo crístico, purificados por el sufrimiento. Ello implica ciertas elecciones en torno a la lengua, pues los sectores populares en Paraguay hablan guaraní, una lengua con mucha vitalidad en la oralidad pero poca trayectoria literaria y que, en consecuencia, resulta ajena en la letra. Hacer hablar a esos personajes atendiendo al verosímil pero también a las necesidades narrativas y en el contexto del exilio rioplatense es un tema que acompañó y acomplejó la escritura de Roa Bastos durante décadas. Algo de eso problematiza Monegal.

La reseña de Monegal es un texto breve, lacónicamente titulado “Un narrador paraguayo” y aparecido en *Marcha*, en 1954, un año después de la publicación del volumen¹¹. Desde ya hay algo muy complejo del género reseña inaugural; sobre todo en aquellas que abordan algún escritor poco conocido en ese momento, pero que luego deviene clásico. Este tipo de escritos inaugurales suelen quedar para los ajustes de los diarios de los lunes, es decir, se arriesgan a

⁹ Zagrandi, Marcos. “Una mujer desnuda en la selva. Bó, Roa Bastos y *El trueno entre las hojas*”, *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, N° 14, 2016.

¹⁰ Benisz, Carla. *La “literatura ausente”. Augusto Roa Bastos y las polémicas del Paraguay post-stronista*, 189-192.

¹¹ Rodríguez Monegal, Emir. “Un narrador paraguayo”, *Marcha*, N° 727, 9 de julio de 1954, p. 14.

caer en el cálculo –siempre a posteriori– en columnas del debe-haber respecto de qué es lo que crítico vio, qué no vio, qué pudo predecir del posible futuro éxito o qué le impidió ver la miopía crítica. Pienso en un caso ejemplar como la nota de *Contorno* sobre *Los adioses* de Onetti, “Un novelista que se despide”, como caso de reseña poco predictiva, a pesar de su intención fuertemente asertiva e irónica¹².

En el caso de la reseña de Monegal, en cambio, no habría tanto una intención predictiva, pero sí analítica y, en ese análisis, el reseñista señala algunas críticas que serían luego cuestionamientos del mismo autor hacia su propia obra. Podría decirse que tiene cierto valor predictivo, pero eso no resulta de la misma reseña, ni del cotejo superficial de obras, sino de una mirada que recorta ciertos problemas subyacentes de la obra roabastiana.

Por empezar, hay un recorte sobre un vacío. Algo común cuando se trata de literatura paraguaya –incluso al día de hoy– es partir de la “incógnita” (en palabras de Luis Alberto Sánchez¹³) o desconocimiento. Desde ese lugar, puede entenderse el título de “un narrador paraguayo”, no “uno más” o “el más actual / interesante / joven / último” o cualquier otro atributo que justifique su mención y reseña, sino uno y único. Monegal conoce y menciona algunos otros nombres (como Gabriel Casaccia, quien había editado *La babosa* un año antes también por Losada) pero aclara que: “Sobre un fondo de casi total ignorancia hay que proyectar la figura de este narrador”¹⁴ (la de Roa). Con ese “vacío” asumido, Monegal lee a Roa desde los parámetros que él maneja; concretamente, la literatura rioplatense, más concretamente, Quiroga y Borges y, en otra dimensión, Rafael Barrett. Eran nombres que la misma difusión editorial de esa primera edición había citado como punto de comparación para ese escritor apenas

¹² Viñas, David. “Onetti: un novelista que se despide”, *Contorno*, N°3, septiembre de 1954, 13. [Edición facsimilar: *Contorno*, Buenos Aires, Ediciones Biblioteca Nacional, 2007, 37]

¹³ Benisz, Carla. *La “literatura ausente”. Augusto Roa Bastos y las polémicas del Paraguay post-stronista*, 15-21.

¹⁴ Rodríguez Monegal, Emir. “Un narrador paraguayo”.

conocido. Pero a partir de las comparaciones con Quiroga y Borges, escritores del *corpus* crítico de Monegal, él proyecta su método crítico, que se centra en el análisis de los materiales de la obra, como la lengua, y de la técnica narrativa.

Se puede dividir estas apreciaciones en dos aspectos. Por un lado, las de índole más formalista, es decir las que evalúan la estructura narrativa de los cuentos de Roa. Por otro, la cuestión de la mezcla lingüística y del uso del guaraní, en la que Monegal encuentra los mayores desaciertos del volumen. En sus palabras:

En todos los registros muestra Roa Bastos una indudable habilidad narrativa. Sus cuentos están bien armados y revelan un buen aprovechamiento de las enseñanzas técnicas de otros narradores hispanoamericanos. No sólo Quiroga está presente (en el punto de vista, en el manejo del horror, en la coincidencia inevitable de algunos temas). También lo está Borges, a cuyo vocabulario, a cuyas peculiaridades sintácticas, a cuyo enfoque metafísico (el juego del Tiempo y de los tiempos verbales), toma Roa Bastos elementos. Pero esas influencias perceptibles no disimulan una condición auténtica de este escritor y no heredada de nadie: su gusto por las crudezas más obvias, su orientación hacia lo que de más externo tiene el arte de la narración: los efectos de intriga, de estilo, de mensaje.¹⁵

Como puede verse, en la reseña, hay un reconocimiento a la estructura y la técnica narrativas. En ellas, Monegal observa elementos de Quiroga, reconocido, en general y en especial por Monegal, en su manejo del esquema del cuento. En cuanto a Borges, hay una combinación de sintaxis y metafísica que Roa extrae de aquél, según la lectura de Monegal. Pero, por otro lado, el crítico también afirma que: "Roa Bastos no supera el plano de la superficie. Una superficie, es cierto, trabajada con mucho esmero y no sin malicia, pero superficie"¹⁶. En esa superficie, en el trabajo con las imágenes se observa la orfebrería del poeta previo. Pero Monegal parece destacar que lo bello no se corresponde, aquí, con lo bueno y verdadero, es decir, con cierta profundidad en el contenido, y, así, la metafísica se limita a la construcción de los tiempos en la frase.

¹⁵ Rodríguez Monegal, Emir. "Un narrador paraguayo".

¹⁶ Rodríguez Monegal, Emir. "Un narrador paraguayo".

De todos modos, la crítica de Monegal se agudiza en el segundo aspecto de su reseña: la lengua. Puntualmente, se refiere al “uso y abuso de las voces guaraníes”. “Hay cuentos enteros –prosigue– que no se pueden leer sin el glosario a la vista y que, aún con él, son intransitables. Ya Quiroga había advertido al escritor contra el uso de lo que él llamaba jerga”¹⁷. En este aspecto es donde Quiroga entra en la reseña como voz de plena autoridad. Monegal cita una de sus múltiples reflexiones sobre la escritura, la del artículo dedicado a Hudson; allí Quiroga expone la necesidad de evitar el abuso de la “jerga” local, porque puede connotar un exceso de localismo artificial; por el contrario, con sólo unas pinceladas del habla local, el escritor “de ambiente” puede matizar la “lengua normal”¹⁸. Recordemos que el exceso es una gran falta para alguien que privilegia la economía en la escritura y que polémicamente postuló que “el cuento es una novela depurada de ripios”¹⁹. Sin embargo,

Roa Bastos no atendió este consejo (si alguna vez llegó hasta él). El uso de la jerga invade todo: no sólo el diálogo de los personajes (lo que hasta cierto punto es tolerable, como lo demuestra el propio Quiroga en su magnífico relato **Los precursores**), sino que usurpa el texto mismo del narrador. ¿Qué ventaja hay en calificar como **El viejo señor obispo** a una mesa de pucú si la palabra sólo significa larga y nada agrega a la expresión? ¿A qué hablar de un trueno avevó (hueco) o de o de unas manos corochas (ásperas)? Lo único que se consigue es entorpecer la asimilación adecuada del cuento, cortar la comunicación con el lector, encerrarse en un lenguaje para iniciados. Ninguna de esas palabras indígenas —legítimas en sí misma, necesarias en un texto guaraní— agrega nada al castellano literario que con tanta ambición maneja Roa Bastos²⁰.

“Entorpecer la asimilación”, “cortar la comunicación”, “lenguaje para iniciados” que “nada agrega a la expresión”, etc.: las expresiones de Monegal tienden a ponderar un uso motivado de los tropos, justificados exclusivamente por las necesidades de la narración, así como la descripción lacónica y precisa. En una

¹⁷ Rodríguez Monegal, Emir. “Un narrador paraguayo”.

¹⁸ Citado por Rodríguez Monegal, Emir. “Un narrador paraguayo”.

¹⁹ Quiroga, Horacio. “La retórica del cuento”, *Todos los cuentos*, Madrid, Archivos-FCE, 1993, 1194.

²⁰ Rodríguez Monegal, Emir. “Un narrador paraguayo”.

línea similar, en el texto de Quiroga, que citó Monegal, también se pondera este control en el lenguaje:

En manos muy expertas, bajo la vigilancia de un hondo conocimiento regional y un impecable buen gusto, el artista logra a veces acentuar el colorido de su cuadro con el uso muy sobrio de la lengua nativa. La jerga sostenida desde el principio al fin del relato, lejos de evocar un ambiente, lo desvanece en su pesada monotonía²¹.

Habría que ver, con la lente de los estudios literarios y lingüísticos actuales y la revalorización de la mezcla y la hibridez, cuán excesiva era la lengua del Roa de entonces, cuán ideológica es la cuestión del “buen gusto” y cuán problemática es la postulación de una “lengua normal” y del guaraní como jerga.

La diferenciación tajante entre la lengua del narrador y la de los personajes es una característica que, desde hace varias décadas, con seguridad después de la renovación literaria de los años sesenta, se juzga como negativa, porque implica una reposición de jerarquías entre las lenguas legitimadas para la literatura y las que sólo podrían aparecer objetivadas en el habla de un otro. Esto resultaba ciertamente conflictivo en el horizonte lingüístico de Roa Bastos, pues esa jerarquía entre lenguas relegaba el guaraní a un espacio subordinado que, en la narrativa, se materializa en la línea de diálogo de los personajes populares, pero no en las de los “letrados”; además son lenguas que quedan integradas en un discurso que las contiene y rige, el del narrador. Si éste usa un “castellano literario” y los personajes, de origen campesino o popular, guaraní o *jopara*, la literatura vuelve a instalar, así, la jerarquía diglósica al interior del texto.

Pero volvamos a los años cincuenta, momento en que Monegal escribe su reseña. El interés por la técnica y el estilo que había demostrado Quiroga en varios de sus ensayos de reflexión literaria es algo que llamó especialmente la atención a

²¹ Quiroga, Horacio. “Sobre El ombú, de Hudson”, *La honestidad artística: para una poética del cuento*, Rosario, Serapis, 2017, 178.

Monegal²². Esta problemática se muestra como programa explícito en tres textos emblemáticos de Quiroga: "Manual del perfecto cuentista", "Los trucs del perfecto cuentista" y el "Decálogo del perfecto cuentista"²³; a los que también puede sumarse "La retórica del cuento". En ellos, puede leerse una voluntad de un *nomos*, es decir, de legislar los modos de una lengua literaria, y no sólo la suya propia, sino que se ofrece como programa que pretende ser seguido. Con tono deóntico, Quiroga señala normas, indicaciones, consejos para cuentistas, que implican tanto recomendaciones de escritura como concepciones literarias que deben guiar el trabajo.

Muchas de estas reflexiones quiroguianas refieren a técnicas elusivas de localismo, contra la nota al pie, la explicación excesiva o a favor del control de la adjetivación, por ejemplo. A través de ellas puede medirse el anacronismo relativo en la obra de Roa. Pues Roa incurre en algunas de las faltas sancionadas por Quiroga tres décadas antes. Y esto influyó en la crítica de Monegal. Por ejemplo, *El trueno entre las hojas* recurre al mentado glosario para traducir los guaranismos; elementos que –como vimos– para Monegal, cortan la narración y "entorpecen" la relación con el lector.

Sin embargo, podría darse el siguiente giro en la crítica y pensar que no es tanto el uso del guaraní o del *jopara* lo que perjudica la escritura (y lectura) de los cuentos de *El trueno entre las hojas*, sino los recursos conservadores y tradicionales con los que Roa integra esa lengua oral en el contexto de una narrativa que empezaba a transitar una fuerte renovación, justamente, en cuanto a la técnica. Pues en las obras posteriores de Roa, como *Hijo de hombre* o *Yo el Supremo*, Roa siguió usando la "jerga" pero con otros mecanismos. Claro que esto no se dio automáticamente, sino que fue un largo proceso, en el que *El trueno entre las hojas* cumplió un rol exploratorio.

²² Por ejemplo, Rodríguez Monegal, Emir. "Objetividad de Horacio Quiroga", *Número*, N° 6-7-8, enero-junio de 1950, 223-226.

²³ Quiroga, Horacio. *Todos los cuentos*, 1186-1194.

La diferenciación entre la lengua del narrador con la de los personajes justamente tiene que ver con esos recursos conservadores o tradicionales. Cuando los personajes son de origen popular, esa diferenciación asume la jerarquía de la diglosia, que, en el caso de Paraguay, implica una relación colonial. Por ejemplo, uno de los cuentos sobre los que se basó la película de Bó, "Esos rostros oscuros", muestra –casi sin usar el guaraní, pero cubriéndolo con modos orales del habla popular– la segmentación social del lenguaje. El diálogo entre dos caciques políticos, uno de la ciudad y otro del campo, sobre la lasciva protagonista, esquematiza y repone el fenómeno diglósico:

–Va a rendir el quinto grado –le había dicho– Y no anda muy bien de la cabeza. Tiene unas cosas muy raras. Los médicos dicen que son trastornos del crecimiento. Pero yo creo que es solamente cansancio mental, por el estudio, ¿sabe? La chica lee mucho. Quieren que salga al campo, a descansar.

–Pero cómo no, Dotor –le había respondido Alderete, untuoso, servicial–. En casa va a pasar muy bien la niña. Hay una linda laguna. El aire e’sano. La alimentaremos muy bien. Le daremos mucha leche, caldo de pata, remedio ñaná. Se pondrá en seguida como hierro, Dotor.

24

Alderete, subordinado al "dotor", porta el habla exótica, así como sus peones, que sí usan el guaraní, se diferencian por ello de él²⁵. En este sistema, es el narrador el legitimado por su lengua y el que observa distanciado, en la perspectiva y en la lengua, el universo de sus personajes de origen popular.

La cuestión de la lengua y el uso del guaraní en la escritura fueron problemas que tensionaron la obra roabastiana, y sus resoluciones esquivas también fueron objeto de autocrítica por parte del mismo Roa. Pocos años después de publicar *El trueno entre las hojas* y cuando estaba preparando su novela *Hijo de hombre* publica en la revista paraguaya *Alcor* el ensayo "Problemas de nuestra

²⁴ Roa Bastos, Augusto. "Esos rostros oscuros", *El trueno entre las hojas*, Buenos Aires, Losada, 170.

²⁵ Por otro lado, algo que guarda cierta relación con la exotización de los usos de la lengua, los peones que hablan guaraní resultan también animalizados en el cuento; ya que la chica "trastornada" genera en ellos el incremento del apetito sexual, lo que termina con un desenlace brutal.

novelística". En realidad, el texto sale en dos partes en los números 7 y 9 de *Alcor*: la primera en 1957 y la segunda recién en 1960. El paréntesis del medio tiene que ver con los problemas de continuidad de la misma revista; sólo hubo un número en el medio (el 8) dedicado a Brasil.

Los problemas de la novelística que observa Roa no se limitan a la novela porque se refieren a los problemas de su libro de cuentos; toma para ello como punto de partida una crítica bastante dura de Hugo Rodríguez Alcalá sobre *El trueno entre las hojas*. Roa no defiende su libro; al contrario, asume sus déficits, aunque sí los explica en el contexto de la literatura paraguaya en su conjunto, que ofrece pocos modelos previos para que el escritor elabore una lengua literaria a partir o en contra de ellos. Podría decirse que Roa realiza una especie de autocrítica situada, en la que analiza las irresoluciones de su volumen como una consecuencia esperable del bilingüismo paraguayo:

Me reconozco culpable de haber introducido, por primera vez en la narrativa paraguaya, al menos en forma sistemática, la parla mestiza de nuestra gente, hibridación que existe en la realidad –en mayor medida en la ciudad que en el campo–, y que constituye una de las características, cada vez más acentuada, de nuestro bilingüismo. Como cuentista traté de captar y reflejar este aspecto idiomático de nuestra realidad ambiental. No me propuse, fundamentalmente, reformar nuestra lengua: aunque la repelencia antiestética provocada por este recurso de verismo naturalista podría ser mi contribución indirecta para ello.²⁶

Jerga ("parla", dice Roa), mimetismo anti-estético y mal gusto: la autocrítica transita los mismos canales que le había observado Rodríguez Monegal. Pero además sitúa la pesadez de la mezcla en la cultura urbana, más dinámica y susceptible a la hibridez, mientras que el campo –por oposición– sería todavía acervo de cierta pureza.

²⁶ Roa Bastos, Augusto. "Problemas de nuestra novelística", *Alcor*, N°7, año 2, Asunción, marzo de 1957, 8. [Edición facsimilar: *Cuenco- Alcor*, Publicación de Cultura].

Según Roa, en la literatura paraguaya, quien sí logró una elaboración de la lengua literaria que sea al mismo tiempo un vaso comunicante con lo popular pero sin caer en el naturalismo excesivo fue el del dramaturgo Julio Correa. Sin embargo, su ejemplo no se puede llevar a la narrativa –considera entonces Roa. El género dramático y su vínculo más directo con el público posibilitan el uso del guaraní sin que éste obture (por el contrario, lo estimula) el desarrollo del drama. El problema de la novelística o la narrativa es justamente cómo construir esa lengua sin caer en el exotismo o la hipérbole.

De modo que lo que resulta de la autocrítica de Roa es una crítica general a la literatura paraguaya escrita en castellano. Un par de décadas después, en un ensayo famoso “Los exilios del escritor en el Paraguay”, sigue desarrollando esta línea.

En el momento de escribir en castellano [el escritor paraguayo] siente que está realizando una parcial traducción del escindido contexto lingüístico, en el cual se escinde él mismo por el hecho de esta opción. Siente que le quedará siempre algo sin expresar. Pero, además, hay una desconfianza instintiva en los guaraní-hablantes contra los textos escritos, una falta de costumbre, mejor dicho una imposibilidad real de leer, en la inmemorial tradición de hablar y escuchar, de la tradición oral. Esto lleva inevitablemente al escritor paraguayo a la necesidad de hacer una literatura que no quede en literatura; de hablar contra la palabra, de escribir contra la escritura: una literatura que exprese en suma, un amplio despliegue de posibilidades de lenguaje y de escritura basados en la conjunción semántica de los módulos lingüísticos del castellano y del guaraní: una lengua que exprese y signifique el mundo de la identidad personal de sus autores en consonancia con la identidad del contexto real a que pertenecen²⁷.

Puede verse que aquí la crítica asume el tono de un programa aún no realizado, la apuesta contradictoria, aporética, de hacer una literatura contra o que exceda la literatura²⁸. Destaco esto para mostrar que el problema de la lengua en el que se adentra la crítica de Rodríguez Monegal es un tema complejo para todos los escritores paraguayos. El otro escritor que Monegal había mencionado en su

²⁷ Roa Bastos, Augusto. “Los exilios del escritor en el Paraguay”, *Nueva Sociedad*, N°35, 1978, 35.

²⁸ Benisz, Carla. *La “literatura ausente”*. *Augusto Roa Bastos y las polémicas del Paraguay post-stronista*.

reseña, Gabriel Casaccia y su novela *La babosa*, no había mostrado este tipo de problemas porque su opción castellanizante era una elección casi obligada para un miembro de una minoría urbana castellano-hablante como era Casaccia. De modo que era Roa quien resultaba el representante, en esos años, de esa complejidad. Una complejidad no del todo resulta incluso por algunos narradores paraguayos contemporáneos, que aún recurren a la nota al pie o al glosario con la intención de hacer legible el habla popular para un lector al que se prejuzga desconocedor de ella²⁹. De modo que la problemática que hizo emerger Roa hace 70 años, todavía es actual.

Ahora bien, Roa no renunció a esa búsqueda de mostrar el conflicto lingüístico en la literatura, aun cuando esto, en ocasiones, lo haya frustrado y le haya generado otras futuras autocríticas³⁰, lo que demuestra cómo ese núcleo problemático lo obsesionó. De hecho, en *Hijo de hombre* y en cuentos posteriores, como el incluido en el número 1 de *Mundo nuevo*, redobra la apuesta. En esos casos, no usa la lengua y la cosmovisión guaraníes para lograr “verismo naturalista”, sino como recurso formal para la construcción de una lengua literaria que luzca su artificio. Para ello, y como detalla Bareiro Saguier, Roa realiza traducciones internas que no rompen con el ritmo del relato, usa la estructura sintáctica o morfológica de la lengua guaraní, pero en el castellano, para generar nuevas palabras y aprovecha la variedad del castellano paraguayo. Es así como en estas narraciones que, si bien están en castellano, el guaraní se presenta de forma más sutil, al mismo tiempo que esos recursos facilitados por la fuente oral le permiten a Roa la postulación de formas rupturistas de la lengua y, a través de ellas y no del mimetismo, asumir el gesto diferenciador del habla mestiza. Es más: según Bareiro Saguier, el ritmo del guaraní, intercalado en la escritura, permite romper con la lógica del pensamiento occidental, ya que desconoce la necesidad de la

²⁹ Benisz, Carla. “La lengua de la madre, el chicote del padre. Escritura y migración en la literatura paraguaya contemporánea”, *Traslaciones. Revista Latinoamericana de Lectura y Escritura*, Vol. 12, N° 22, julio - diciembre de 2024.

³⁰ Maldavsky, David. “Autocrítica. Reportaje a Augusto Roa Bastos”, *Los Libros*, N° 12, 1970, 11-12.

conexión causal o consecutiva y maneja “movimientos de impulso, como golpes o zancadas, mediante retomas de una palabra o de una idea, a veces de manera explícita, otras a través de implícitos de orden emocional y no racional”³¹.

Para darle espesor analítico a la autocrítica roabastina, habría que tener en cuenta que su caracterización negativa del lenguaje que usó en *El trueno entre las hojas*, tiene como base una consideración también negativa de las mezclas lingüísticas que generaba (genera, en realidad) la diglosia en Paraguay, en la que actúan fenómenos sociales como la migración forzada del campo a la ciudad y la consecuente pérdida del horizonte comunal y rural que daba sustento al guaraní. Esta caracterización negativa tiene una expresión muy clara, algunas décadas después, en las opiniones, sumamente negativas, que vierte el narrador de *El Fiscal* contra el *jopara*³². Esta parece ser una opinión sostenida y ratificada en el tiempo por parte de Roa. De hecho, para él, habría un núcleo de guaraní auténtico que se pierde al calor de las transformaciones sociales. Esto constituye una situación de decadencia de ambas lenguas, a raíz de lo cual el hablante paraguayo, según Roa, se ha “deslenguado” “a lo largo de cuatro siglos de colonización y sometimiento”; Roa considera la hispanización del guaraní y la guaranización del castellano como una “interpenetración erosiva, deformante”³³. Es este desequilibrio histórico y cultural el que continuaría reproduciéndose en el marco del “verismo naturalista” de *El trueno entre las hojas*. Porque esa estética realista se hace cargo de la posición del escritor dentro de la lengua dominante, una fatalidad con la que cualquier escritor paraguayo debe lidiar, pero que aquí divide las posibles tensiones en espacios bien diferenciados –la línea de diálogo de los personajes, la nota al pie, el glosario o el entrecomillado–

³¹ Bareiro Saguier, Rubén. “Estratos de la lengua guaraní en la escritura de Augusto Roa Bastos”, A. Sicard (coord.), *Valoración múltiple. Augusto Roa Bastos*, La Habana-Asunción, Fondo Editorial Casa de las Américas-Fondec, 28.

³² Roa Bastos, Augusto. *El Fiscal*, Buenos Aires, Alfaguara, 1993, 233.

³³ Roa Bastos, Augusto. “Una cultura oral”, *Anthropos. Antología narrativa y poética. Documentación y estudios*, Barcelona, Anthropos, 1991, 104-105.

así como la diglosia divide (y estratifica) los contextos de cada lengua en la cultura paraguaya.

Lo problemático de la postura de Roa es que parece añorar un núcleo intocado de mezcla, algo que, en el contexto de avance de una modernización dependiente, queda en el pasado o en márgenes cada vez más asediados. Concretamente, los modelos de realización de una lengua literaria popular, para Roa, fueron casos pretéritos como el ya mencionado de Julio Correa, o también –como mencionó en múltiples ocasiones– el de Emiliano R. Fernández, el poeta soldado de la Guerra del Chaco (1932-1935), o los cantos de las culturas indígenas “heridas de muerte”³⁴, a las que considera al borde de su extinción y que, a pesar o en función de ello, logran explotar la oscuridad del signo poético como el cisne su canto.

A partir de esto puede verse que, si bien la autocrítica de Roa y la crítica de Monegal ponen el foco en las mismas irresoluciones con la lengua, ambos parten de distintos preconceptos. Roa lo hace desde determinada posición glotopolítica en torno a la mezcla lingüística y el bilingüismo y lo que eso implica en cuanto al trasfondo colonial, mientras que Monegal lo hace interesado especialmente por la técnica narrativa y para ello, le resulta central la figura de Quiroga.

Si bien Monegal lee a Roa entre Borges y Quiroga, es a través de este último que construye el núcleo problemático de la narrativa de Roa, que puede asociarse al de la literatura paraguaya en su conjunto, en la que aún esos recursos criticados en Roa emergen como síntoma de la diglosia. Lo particular de Roa es que hizo explícito un problema implícito. Para ello, Monegal usa el vademécum (una forma de *nomos*) quiroguiano. De esa aplicación resulta que el problema de la lengua es un problema técnico. O más precisamente, la lengua en literatura es una materia sometida a una destreza (o negligencia) técnica. La diglosia condiciona especialmente las herramientas para dominarla.

³⁴ Roa Bastos, Augusto. “Introducción”, *Las culturas condenadas*, Asunción, Fundación Augusto Roa Bastos, 2011, 21-30.

