



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

Ana Inés Larre Borges

Departamento de Investigaciones
Biblioteca Nacional



63

Entre la escritura y el viaje hay una antigua reciprocidad; se viaja por los lugares y se viaja por la biblioteca. Como en el río de Heráclito, el viajero sabe que nunca regresará al mismo sitio; también lo aprende el lector. En 1868, en Buenos Aires, Sarmiento supo dar una inspirada formulación a esta idea en la dedicatoria que estampó en un ejemplar del *Facundo* destinado al cónsul inglés en Brasil, el capitán sir Richard Francis Burton. El ejemplar estaba en francés y también la dedicatoria fue escrita en esa lengua extranjera para ambos y en la que seguramente departieron: “*Au Capitaine Burton, voyageur en route, Domingo F. Sarmiento, voyageur en repos*” (Burton, 1998: 238).

En 1868 Burton estaba en Buenos Aires en tránsito, camino al Paraguay en guerra. Iba a retribuir el gesto de Sarmiento dedicándole –esta vez en letras de molde– sus *Letters from the Battlefields of Paraguay*, publicado a su regreso a Inglaterra en 1872, un libro algo olvidado dentro de su vasta bibliografía. Es posible que en la vida de Burton el intervalo sudamericano haya sido un breve accidente. En las biografías anglosajonas es una etapa desatendida, desdibujada, y, en general, plagada de desconocimiento y errores. La literatura que tomó a Burton como personaje también olvidó su periplo sudamericano y reparó en su perfil de arabista, su experiencia joven en India, sus aventuras en África.¹ Si



Sir Richard Burton, en su madurez. El retrato de lord Frederick Leighton no oculta la cicatriz de sus tiempos de aventura. Este fue el reposado cónsul que vino a Sudamérica.

1. En estudios anteriores mencionamos entre ficciones inspiradas en su figura al inaugural *Kim*, de Rudyard Kipling, y más contemporáneamente a la saga de *El mundo del río* (1971) en la que Philip José Farmer lo hizo entrar en los territorios de la ciencia ficción, además de la película *Las montañas de la luna* sobre su búsqueda de las fuentes del Nilo, que realizó Bob Rafelson en 1989. Más

este borramiento es explicable, más rara resulta la recíproca indiferencia que se ha tenido de este lado del Atlántico por el pasaje y las versiones del personaje y la demorada incorporación de Burton al corpus de la literatura de viajeros. En prólogo a la tardía edición de las *Cartas desde los campos de batalla del Paraguay*, traducida por primera vez al español recién en 1998, y en la edición anotada de las cartas que dedicó a Uruguay, hago referencia a este mutuo desentendimiento, y ensayo un rescate de la historia de su recepción en el Río de la Plata (Larre Borges, 1986: 22-31 y 1998 a).

Borges dedica a Burton un estudio en “Los traductores de *Las mil y una noches*” y lo incluye en el final de “El Aleph”, pero tanto en el ensayo de 1936 como en el cuento de 1949, aunque en éste consigna su desempeño como cónsul en Brasil, su Burton es primordialmente el orientalista de los biógrafos anglosajones, en tanto el Burton que dedica su libro a Sarmiento, pasea por Buenos Aires y Montevideo, visita a Urquiza en Entre Ríos y menta la culpa jesuítica como origen de la tragedia paraguaya, permanece invisible al horizonte borgiano.² En la literatura hispanoamericana hubo un solo escritor que reflejó en su obra el tránsito del viajero inglés, pero esa soledad se compensa con la audacia de la apropiación que expresó de un modo sinuoso, reiterado y obsesivo, Augusto Roa Bastos.



La excepción paraguaya

Roa ha hecho un uso complejo de Burton en su literatura, particularmente en el último ciclo de su narrativa. Convoca al capitán en textos laterales, fragmentarios o periféricos que son reelaborados y trasladados de una ficción a otra. Roa escribe un Burton doblemente sudamericano: porque reinstala su presencia en la historia del continente y porque recupera las instancias de recepción, es decir su presencia simbólica. El tránsito incluye un cifrado diálogo con Borges que densifica su literatura.

Hay un texto clave en este proceso, “El ojo de la luna”, una pieza breve de 1991, que opera como el laboratorio donde Roa ensaya formas de narrar la experiencia de la guerra. Es allí donde Richard Burton ingresa

recientemente, Ilya Trojanow se inspiró en Burton para escribir *El coleccionista de mundos* (2006), donde recrea sus estancias en India, Arabia y África oriental.

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

por primera vez a su literatura y donde comparte un espacio simbólico con el pintor Cándido López, con quien está destinado a compartir un mismo estatuto ficcional. Motivo y protagonistas regresan en las páginas más logradas de la novela *El fiscal*, en 1993, y más acabadamente en la *nouvelle* que integró el proyecto de *Los conjurados del quilombo del Gran Chaco*, en 2001, que recicla parte de la anterior novela.

En “El sonámbulo”, un texto de 1977, el narrador había expresado su deseo de que Cándido López hubiese pintado la muerte de Solano López en Cerro Corá. Llama al pintor “el hacedor-de-figuras” y escribe su deseo de “que hubiese inmovilizado con inmutable pero viviente fijeza ese momento único en la historia de América” (78). En “El ojo de la luna” Roa va a cumplir ese deseo al narrar la crucifixión de Solano López. El arte puede corregir la historia, como hará decir irónica y cínicamente al general Mitre, personaje de Frente al frente argentino, la *nouvelle* adonde convergen estos acercamientos y ensayos textuales.

Dilemas de la representación

Roa dedica “El ojo de la luna” “a mi hijo Augusto, pintor”. Así, el tema de la representación preside este mágico texto que recoge las preocupaciones que despuntaron en “El sonámbulo”, sobre la posibilidad de representar los desastres de una guerra que coloca en el origen de ese “dolor paraguayo”, según frase acuñada por Rafael Barrett que Roa Bastos hace suya. “El ojo de la luna” funciona como un microcosmos de la estética roabastiana complejamente entrecruzada de intertextualidad. Al mismo tiempo que hace ambiguas las fronteras de lo real, instaura un diálogo con vecindades simbólicas. Relata hechos desmesurados y delirantes, y sin embargo históricos, como la presencia de niños que pelean camuflados tras barbas falsas hechas con crines de caballo, y convoca versos ajenos y referidos a otras guerras, como los escritos por Idea Vilaríño en un poema dedicado a Vietnam. La fecha de publicación coincide con la del año del Tratado de Asunción que crea el MERCOSUR, unión de los países que formaron parte de la contienda, y en ese contexto puede verse que Roa ensaya un intento de superación de esa discordia. A ese texto y en ese contexto llega Richard Burton a la literatura de Roa Bastos:

Además del oscuro cronista pictórico, hubo un segundo testigo y narrador en prosa de aquella contienda homérica. Un hombre famosísimo en todo el mundo y sin embargo pocas veces mencionado y ya también completamente olvidado como cronista de la guerra de Paraguay. Ese hombre fue Richard Francis Burton, uno de los más célebres traductores de El libro de las mil y una noches. Sir Richard, a la sazón cónsul general del imperio británico ante la corte del emperador de Brasil, obtuvo autorización para visitar el



país en guerra y escribir artículos para los principales periódicos de Europa. El espíritu aventurero del cónsul disfrutó plenamente de este descenso a los infiernos en el corazón de la selva tropical ["El ojo de la luna": II].

El primer y solitario dato que da de la frondosa biografía burtoniana es el del traductor de *Las mil y una noches*, "uno de los más célebres traductores", dice convocando así la mediación borgiana. La fórmula denuncia el lugar que hasta entonces ha tenido Burton en América del Sur, en el instante mismo en que se prepara para restituirle su olvidado protagonismo como cronista de la guerra de Paraguay. El Burton de Roa comparte algunos atributos con el histórico y se distancia en otros, pero la mayor diferencia no es ideológica sino fáctica. El cónsul Burton no presencié la guerra, como avisa honestamente el título de su libro, sino que estuvo apenas en "los campos de batalla del Paraguay", escenarios vacíos a los que llegaba con rezago para ser testigo de la tierra arrasada y los cadáveres. No conoció a Solano López y no vio ni de lejos la roja cabellera de madama Lynch; en las *Cartas...* dice que, aunque se lo prometieron, no consiguió obtener un retrato de la dama (137). El Burton de Roa, en cambio, discute con el mariscal López sobre la guerra y se enamora de su esposa inglesa. Roa aplica a Burton la misma solución que encontró para Cándido López. Si éste puede pintar en la novela lo que no pintó en su vida, el cónsul puede contar lo que no contó en las desabridas cartas que dedicó al conflicto. En "El ojo..." Roa descubre las posibilidades narrativas del personaje que luego desarrollará. El Burton de Roa surge del cruce de las *Cartas...* con *El libro de las mil y una noches*. Roa recupera el pasado árabe y exótico de Burton y, apoyándose en eso, empuja su testimonio sudamericano hacia los territorios de lo irreal. En su versión, Burton considera que "la experiencia vivida en el Paraguay se había parecido a una pesadilla", y para nombrarla le sirve advertir "entre una atrocidad y otra, el aire mágico e irreal de *El libro de las noches*". El Richard Burton que visitó el Río de la Plata está lejos del joven aventurero que recibió una cicatriz de bandoleros somalíes o entró disfrazado a La Meca, es un caballero maduro que usa sus prerrogativas diplomáticas y evalúa las comodidades de los hoteles donde se aloja. Roa recurre a todas esas imágenes posibles, juega en varios niveles de discurso y hasta se permite combinarlas en un guiño lúdico al decir que "la prosa de Richard Francis Burton olvidaba, a veces, el tono descriptivo y jovial de los viajeros ingleses y se inflamaba en un arrebatado patético de segunda mano" (III). Las *Cartas...* verdaderas insisten en descripciones típicas de la retórica colonialista destinada a "inventariar" lo que el viajero ve, y donde el toque personal se recluye en la distanciada ironía. En cambio, las *Cartas...* que imagina Roa Bastos no solo serán capaces de incurrir en el patetismo sino que, ajenas al asertivo optimismo decimonónico, se revelan conscientes de los límites y dificultades del

narrar. La cita apócrifa que presenta como tomada de la introducción burtoniana a las *Cartas...* sintetiza y proclama una teoría de la ficción propia de la modernidad del siglo xx: “La expresión de la realidad es siempre increíble y absurda”.

La idea de la dificultad de contar la guerra domina el ciclo narrativo del último Roa, y es posiblemente la causa de la fragmentación y dispersión bibliográfica a la que aludí más arriba. La presencia de Cándido López y Richard F. Burton también parece vinculada a los dilemas de la representación. Daniel Balderston afirma –en referencia a Cándido López en “El sonámbulo”– que a Roa “le interesa la figura del pintor más que su obra”, y agrega con lucidez: “mejor aun, le interesa la función del pintor” (Balderston, 3). Quiero postular en simetría que, de Richard F. Burton, lo que le interesa a Roa es, sobre todo, el traductor de *Las mil y una noches*, o mejor aun, lo que le interesa es la función del traductor. En “El ojo de la luna” Roa no solo postula la existencia de una edición de las *Cartas...* que lleva como carátula la pintura de la crucifixión de Solano López hecha por Cándido López, sino que en audaz correspondencia arriesga que el testimonio de Burton pudo ser una “traducción” de los cuadros de López :

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

En *El fiscal* (1993) este texto reaparece con leves pero interesantes modificaciones en las que acota que las palabras de sir Richard son “necesariamente más pobres que las imágenes” y consigna pícaramente que Burton dedica una de sus cartas, que precisa como la decimotercera, al soldado pintor, lo que no solo ha llevado a muchos críticos a una búsqueda inútil sino que planta el problema de las posibilidades de representación y dispara el sentido de su historia en dos direcciones simultáneas: hacia lo simbólico y hacia lo histórico. En un mismo gesto Roa revierte el estatuto de lo nombrado, al mentar a un pintor que existió históricamente como el protagonista irreal de un relato escrito antes por él, y referir un libro verdadero a través de una cita apócrifa.



Frente al frente de batalla

En una coda agregada a su clásico *Ojos imperiales*, Mary Louise Pratt advierte del imprevisto destino que tienen los relatos de viajeros cuando son retomados por los escritores de los lugares de llegada, que convierten esos relatos en “parte de la materia prima” de sus ficciones (Pratt, 2010: 409). Ese otro viaje de la escritura fue un hecho deliberado para los autores de *Los conjurados del quilombo del Gran Chaco* (2001),³ un libro colectivo en el que cuatro autores, uno por cada uno de los cuatro países que participaron en la Guerra de la Triple Alianza, escriben un relato inspirado en un breve pasaje de la Carta XXIII donde Burton refiere la existencia de un “quilombo” que es refugio de desertores de los cuatro países:

“Pasados” [desertores] de toda clase andan vagando en las inmediaciones y se dice que del lado opuesto, el del Gran Chaco, existe un amplio quilombo o establecimiento de fugitivos, donde brasileños y argentinos, orientales y paraguayos viven juntos en mutua amistad y en enemistad con el resto del mundo [Burton, 1998: 528].

3. Aparte del texto de Roa aquí tratado, Alejandro Maciel, por Argentina, también prologuista, escribe una ficción histórica sobre el “quilombo” nombrado por Burton; Omar Prego Gadea, por Uruguay, hace un texto mayormente intertextual con referencias al asesinato del presidente Flores, y Eric Nepomuceno, por Brasil, se distancia más del tópico histórico para crear una historia urbana y contemporánea en la que el contacto está en la especialidad de su protagonista.



El efecto revisionista de *Los conjurados...* se refuerza en el motivo elegido, que inspira una nueva conjura hecha por los cuatro escritores que se unen editorialmente en un contexto dominado por la idea de la integración latinoamericana. El libro es deudor de la aparición, a mediados de 1998, de la primera edición de las *Letters...* en español, en cuyo prólogo está explícita también la cita a ese pasaje mínimo (un par de líneas en 600 páginas) y a la mención de ese “quilombo” fraterno en medio del mar de calamidades y los miles de cadáveres de la guerra, casi las únicas palabras esperanzadas de entendimiento entre contendientes que hay en el libro.⁴ Jorge Carlos Guerrero estudia *Frente al frente argentino, Frente al frente paraguayo*, el relato de Roa Bastos, desde esa perspectiva, y lo considera “un legado para la integración latinoamericana”. La ficción del paraguayo sobresale porque no es arrebatada por la historia de los hechos, sino que desafía y pone en cuestión los límites del arte para contar la guerra. Roa refina y urde una compleja trama de intertextualidades, y hace de su texto una interpelación a los modos de representar la realidad y, más especialmente, de nombrar el horror.

En su ensayo, Pratt toma como ejemplo de reescritura a “Los deserrados”, de Horacio Quiroga, y refiere al libro como “un lugar de



Batalla de Curupaytí (detalle) por Cándido López, el soldado-pintor que perdió ese día su mano derecha y ganó el apodo de “el manco de Curupaytí”.

4. Aun a riesgo de la autorreferencia debo citar de mi prólogo a esa edición de las *Cartas...*: “la breve alusión [que hace Burton] a un hecho apto para la mitología”: “una suerte de falansterio pacifista o corazón de las tinieblas en el Gran Chaco, un ‘quilombo’, un refugio de fugitivos y desertores de los cuatro ejércitos...” (Burton, 1998, Prólogo: 38). A continuación rescataba las mismas líneas de la Carta XXIII aquí citadas y reproducidas en *Los conjurados...*

exilio donde ex hombres excéntricos van a dar y quedan varados después de haber sido expulsados del relato principal de la modernidad” (Pratt, 2010: 409). Su mirada nos alienta a poner en contigüidad a esos antihéroes extranjeros de Quiroga con estos desertores. Dice Roa en *Los conjurados...* que “las profecías se hacen mirando el pasado” (2001: 27), desde esa perspectiva deliberadamente anacrónica, los conjurados del quilombo del Gran Chaco son herederos literarios de la tradición quiroguiana. En el reparto de tareas de los discursos, la literatura es la que puede ir a buscar a los expulsados de la historia, a los caídos del relato principal, para restituirles el protagonismo antes negado. Es una arrogación del arte que reescribe la historia en la ficción. La operación que señala Pratt se inscribe sin dudas en el marco más amplio de la novela histórica en América Latina y tal vez explica su recurrencia en un continente donde, como decía Ricardo Piglia, la escritura es forma privada de la utopía. Roa Bastos coincide con eso en la frase redentora que elige para cerrar su relato: “Desde el principio de los tiempos siempre hubo hogueras de violencia destructiva. Y también siempre hubo el fuego del espíritu para purificar el daño, conjurándolo a través del arte, que es más fuerte que la muerte” (2001: 102).

Roa escribe su ficción en dos partes: *Frente al frente argentino* es un diálogo entre Bartolomé Mitre y el pintor Cándido López; mientras que *Frente al frente paraguayo* reproduce en su primera parte, casi sin variaciones, las páginas finales de *El fiscal* y da protagonismo a Richard Burton en su ficticio trato con Solano López y madama Lynch; se agregan dos breves codas, ausentes en la novela, tituladas “El guerrero y su doble” y “Oficios bárbaros” (2001: 96-102), donde vuelve a la figura del soldado pintor y reflexiona sobre el arte y la guerra.

Si la función pintor y la función traductor fueron dos paradigmas de representación, que novelísticamente encarnó en Cándido López y el capitán Burton, Roa encontró otras posibilidades para multiplicar esas funciones. Es relevante el caso que le ofrece Bartolomé Mitre. Como presidente argentino y comandante de los aliados de la Triple Alianza, Mitre estuvo relacionado con sus dos testigos, como jefe y providencial mecenas del soldado pintor y como hospitalario interlocutor del cónsul británico que iba a dejar escrito su retrato –con dosis equilibradas de admiración y reprobación moral– en el libro que escribió sobre el conflicto (Carta V: 239-243). Mitre, autor de una versión en verso de La divina comedia, ofrecía como traductor otra arista fermental a los propósitos de Roa. Pero el novelista multiplica las posibilidades que cada protagonista le ofrece. Así Cándido López deviene un traductor alternativo al corregir a Mitre que opina a su vez sobre los cuadros de su asistente. Richard Burton, que encarna la función de traductor, comulga además en la función pintor, inicialmente adscripta solo a López. Ya citamos la

referencia a la portada de una edición de las *Cartas...* con una ilustración de la crucifixión de Solano López; más adelante, en *Frente al frente paraguayo*, habla de una edición príncipe donde el propio Burton habría dibujado a los protagonistas de la guerra contra Paraguay y donde uno de sus dibujos “muestra la imagen ecuestre de Elisa Lynch [...] posando para él” (67). Estas hibridaciones sobre la hibridación primera del mito y la historia proliferan en la narración y evitan, por la complejidad de estas estrategias discursivas, las dicotomías fáciles o previsibles que han sido el riesgo de la llamada “contrahistoria”.

Burton y la función traductor

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

Richard Burton reúne de modo excepcional al viajero y al traductor virtuoso, y no es improbable que su capacidad para reconocer la otredad que lo distingue en el panorama de los viajeros decimonónicos sea deudora de su condición de políglota y de sus afanes como traductor. O lo que viene a ser lo mismo, que su interés por el otro fue la razón tanto de sus exploraciones como de su vocación traductora. Burton es revisitado en el contexto de las nociones de extraterritorialidad, según formulación de George Steiner, y de la jerarquización de la traducción y el desborde del sentido asignado al concepto mismo de traducir que ocupó al propio Steiner en *Después de Babel* y justificó el dictamen de que habitamos “La era de la traducción”, título de un libro del filósofo y traductor Antoine Berman, teórico ineludible de la relación entre las lenguas.⁵ No parece azaroso que Steiner ubique a Jorge Luis Borges junto a Conrad y Nabokov entre los autores de la extraterritorialidad, y Berman nombre a Augusto Roa Bastos junto a Proust, Valéry y Pasternak cuando habla de escritores que entienden la creación literaria como una forma de traducción.⁶ Borges y Roa son la conexión latinoamericana con Burton, en



5. Antoine Berman (1942-1991) fue director de una serie de seminarios sobre traducción en el Collège International de Philosophie. *L'âge de la traduction* (2008) incluye un seminario dedicado al estudio de “La tarea del traductor” de Walter Benjamin y, en un breve texto de 1991 que sirve de introducción, argumenta la importancia de la traducción y nombra a Roa Bastos entre los escritores que la integran a su obra.

6. “*Pour la littérature (et, corrélativement, pour la ‘critique littéraire’), la question de la traduction n’est pas moins essentielle, et cella d’autant plus que le Romantisme allemand jusqu’à Proust, Valéry,*

una unión que además los imbrica a ambos. Roa ha sido un atento lector del argentino, aunque trabajó en una dirección distinta. En su literatura están las marcas de las mediaciones borgianas en su construcción de Burton y en sus ideas acerca de la traducción y la literatura.

Ambos comparten una postura iconoclasta con respecto a la traducción, que se vincula con su condición de escritores sudamericanos. Disienten del dogma de la fidelidad o literalidad que Borges nombra con ingenio provocador como “la superstición de la inferioridad de las traducciones –amonedada en el consabido adagio italiano–” (1974: 239). La cita pertenece a “Las versiones homéricas”, que se inicia con una frase simple y lúcida que ha hecho fortuna en los estudios sobre la traducción: “Ningún problema tan consustancial con las letras y con su modesto misterio como el que propone una traducción” (239).⁷ Ese texto datado en 1932 muestra un Borges precocísimo en la inauguración de una nueva forma de entender la traducción, despreocupada de la fidelidad a un original que no es en última instancia más que un borrador al que el cansancio o la religión dieron el discutible estatuto de texto definitivo. Borges coincide con las ideas expuestas en “La tarea del traductor” por Walter Benjamin. Desde sus primeros escritos, las ideas de Borges se oponen a lo que luego Berman llamaría el “etnocentrismo” implícito en las traducciones. Esa actitud abarca, como es sabido, toda su visión de la literatura, y va a encontrar su expresión en un texto clave y muy citado “El escritor argentino y la tradición” (1951). Borges absuelve de culpas y libera a los escritores de los deberes del patriotismo en la lengua y en la literatura, y los alienta, en cambio, a la apropiación irreverente.⁸

Roa Bastos es un iconoclasta de modo más político y pragmático. Él mismo es un viajero, un exiliado en quien la expulsión de su patria va acompañada de un cambio de código en su literatura. En su exilio argentino, Roa muta la poesía por la prosa, más eficaz para crear una narrativa “contrahistórica”.

En esa tradición de desplazamientos que hace a su destino y a su obra se inscribe, acaso como una culminación, su texto de *Los conjurados...* donde Roa toma la figura de un adversario, Bartolomé Mitre, general que comandó la guerra del exterminio paraguayo y traductor cuyo

Pasternak, Roa Bastos, etc., elle s'est explicitement posée comme un acte de traduction” (Berman, 2008: 11).

7. Idea Vilaríño refirió la misma idea de Borges en versión de Alfonso Reyes en un breve texto dedicado a “De la traducción”: “Decía bien Alfonso Reyes que con las confesiones de los traductores podría poco a poco levantarse un inventario de problemas de grande utilidad estilística” (112).

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

destino se tejió con la violencia política. El Mitre histórico, representante de una posición desacreditada, no recibe en las lecturas actuales mayor atención. Es interesante, previo al análisis del personaje creado, reparar en su perfil histórico como traductor de un proyecto excepcionalmente ambicioso que cumplió en consecuente esfuerzo de cuarenta años de tratos con el poema dantesco. En la segunda edición incluyó, incluso, una “Teoría del traductor”, en la que expresa:

Cuando se trata de transportar a otra lengua uno de esos textos que el mundo sabe de memoria, es necesario hacerlo con pulso, moviendo la pluma al compás de la música que lo inspiró. El traductor no es sino el ejecutante, que interpreta en su instrumento limitado las creaciones armónicas de los grandes maestros. Puede poner algo de lo suyo en la pauta que dirige su mano y al pensamiento que gobierna su inteligencia.

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

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

La mano visible y la música invisible. Roa juega sus cartas de modo que la primera cualidad recuerda la mano ausente de Cándido López y la entidad plástica de su representación, y la segunda parece ir al encuentro de un lenguaje puro anterior y oculto en la obra de acuerdo a una concepción benjaminiana y mística de la traducción.⁹ Se traduce lo que hay en las entrelíneas. Roa también puede desconcertar desde que entrevera los argumentos suyos con los de quien es en su relato un enemigo ideológico. Mitre defiende la tesis antropofágica de apropiación de lo extranjero, pero su formulación está impregnada del carácter patriótico y patricio, es decir infectada por la autoridad del *pater*. Mitre aparece como ejemplar del letrado iluminado que funda la patria a través de la palabra y, creyéndose poseedor de una verdad inaugural, niega al otro y se impone por la fuerza; “*arma et togae*”, según cita de Cicerón que en el libro señala la alianza del militar con el letrado (46). Para Antoine Berman es mala la traducción que “opera una negación sistemática de

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

la extranjería de la obra extranjera”.¹⁰ Roa hace evidente en su texto el oxímoron de esa rapiña civilizatoria a través de la acusación de Cándido López: “Fíjese, usted con palabras escribió una guerra” (2001: 17).

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

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

Desde una óptica imparcial, la guerra del Paraguay es nada más y nada menos que el funesto destino de una raza que ha de ser liberada de una tiranía elegida por ella misma, convirtiéndose en *chair à canon* por el proceso de aniquilación [54].

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

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

En el diálogo asimétrico del relato, Roa refiere al pintor solo por su nombre de pila, como “Cándido”, un nombre que se adapta a la condición ingenua –pero volteriana– de quien es capaz de articular, con fingida inocencia, la “voz del insurrecto” (37).

Roa Bastos ficcionaliza a partir de los nuevos conceptos de la traducción. Hace suya la identidad entre traducir y comprender (Steiner); traducir y comentar o interpretar (Berman). La traducción de Mitre es objetada por Cándido –“Usted pone un muro entre el Dante y mi propio infierno”(42)– siempre en el sentido de quien aspira a una operación de contextualización que tome en cuenta la cultura de llegada (Benjamin).¹¹ Aunque tal vez el mayor rasgo de modernidad que alienta su relato sea la conciencia de que traducir tiene consecuencias

10. “*J'appelle mauvaise traduction la traduction qui, généralement sous couvert de transmissibilité, opère une négation systématique de l'étrangeté de l'oeuvre étrangère*” (Berman, 2007: 17).

11. Existen algunos artículos dedicados especialmente al análisis del diálogo Mitre-Cándido. Véanse en la bibliografía los de Guerrero e Iribe.



El general Bartolomé Mitre es retratado por Cándido López, antes de la guerra.



y motivaciones éticas, estéticas y políticas. Y cuando parece que Cándido se refiere a la traducción solo como un pretexto para reprochar a Mitre su agresividad bélica, es porque la traducción ha pasado a ser un motivo de la gramática narrativa y oficia como metáfora elocuente que nombra lo que el texto calla: “Otra vez los pantanos, parece el infierno copiado de esta selva acuosa” (42). Los versos de Dante leen la realidad paraguaya mejor que sus invasores.

La función traductor adopta en Roa Bastos, como ya señalamos, otra modulación en la figura de Richard F. Burton, no ya como fuente ocul-

ta sino como personaje. El capitán, políglota, escritor de crónicas y aventurero, encarnaba en su madurez al caballero británico educado y erudito, cosmopolita, y excepcionalmente curioso e interesado por las lenguas y las culturas del mundo. Roa, ya lo dijimos, funde al Burton orientalista con el sudamericano, y en una torsión osada hace del traductor de *Las noches...* una versión masculina y nueva de Scheherezade. Así Burton se identifica con la cultura oral del guaraní. En Frente al frente paraguayo, antes un fragmento de *El fiscal*,¹² Burton tiene los encuentros que el verdadero cónsul nunca alcanzó con el supremo Solano López y con su querida, Alicia Elisa Lynch. Con ambos vive escenas de traducción:

El cónsul traduce los insultos que bramó Solano en una verdadera explosión de furia. Parecen copiados de los anatemas del rey Lear y de Macbeth, en la lengua literaria de Shakespeare. Solano, en realidad, soltó los improperios en guaraní. Burton no los entendió pese a que se jactaba de hablar en treinta y cinco idiomas, incluidos los dialectos y soñar en diecisiete. “Ese hombre me apostrofaba –escribe el cónsul– en una germanía inextricable” [1993: 333].¹³



El Burton histórico habla del guaraní en el ensayo introductorio de las *Letters...* como esa “interesante lengua moribunda” (63). Roa, hijo conflictivo de ese guaraní sobreviviente, no deja de recurrir artísticamente a la herencia desgarrada del bilingüismo y de la oralidad.¹⁴ Crea esta escena de incomunicación donde las palabras no se entienden, pero de todos modos se accede misteriosamente a un sentido. A pesar de su pericia lingüística, el Burton de Roa no entiende la “germanía

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

13. En *Frente al frente paraguayo*, el párrafo aparece con algunas variantes. Desaparece la alusión a Shakespeare y la palabra “guaraní” sustituye al eufemismo de “lengua vernácula”. He preferido citar la versión de *El fiscal* porque muestra mejor la opción por una traducción de sentido. En muchas ocasiones, y casi como praxis de la teoría borgiana que desconfía del concepto de “texto definitivo”, Roa muestra varias versiones que compiten en eficacia o expresividad: “El cónsul traduce los insultos que bramó el mariscal en una verdadera explosión de furia. En ella se mezclaron, según el cónsul, expresiones en el castellano más castizo que había oído en América y también en el dialecto paraguayo de la lengua vernácula. Burton no entendió muy bien el discurso bilingüe del mariscal, pese a que había estado ya durante dos largos períodos en el país. El cónsul se jactaba de hablar en treinta y cinco idiomas, incluidos sus dialectos, y de soñar en diecisiete. ‘Este hombre me apostrofaba –escribe– en una germanía inextricable’” (Roa, 2001: 59).

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



inextricable” de Solano, pero igualmente la traduce como un drama shakespeariano, adivinando así el centro trágico de la historia. Roa nombra las capacidades políglotas del cónsul según formulación que es eco de la de Borges¹⁵ y, consecuente con eso, realiza el tipo de traducción contextualizada (a su cultura inglesa), según el mismo gesto reivindicativo que Borges propugna para el sur. La moraleja del relato es que esa es la traducción buena.



Después de la batalla: el desastre de Curupayti.

15. “Burton soñaba en diecisiete idiomas y cuenta que dominó treinta y cinco...” (1974: 401).

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

Burton cuenta que sonrió ante la desenfrenada invectiva. Sabía todo lo que Solano sabía. Sabía cosas que Solano no sabía. Su pasión era estar enterado de las cosas. Sabía que no se podía torcer el curso de los hechos ya consumados, pero que se debían conocer sus causas primeras y, sobre todo, los elementos imperceptibles y aparentemente anodinos que los habían desencadenado [2001: 59].

Esta suerte de salvataje moral que libra al cónsul del “museo del oprobio”, según ajustada expresión de Guerrero (133), es en parte retribución a los juicios del Burton histórico que en sus cartas no se priva de advertir a Europa que lo que ve en Paraguay es una “nefasta y de ningún modo honrosa guerra” (Burton, 1998: 241), que admira el coraje de los paraguayos y vaticina que “la maravillosa energía y la indómita voluntad del mariscal presidente López [...] jamás ha de olvidarse ni escasear en admiradores mientras perdure la historia” (53), una profecía que los revisionistas cumplieron largamente un siglo después.

El encuentro más productivo, sin embargo, será el de Burton y Elisa Alicia Lynch. Al igual que Burton y Mitre, madama Lynch es un motivo que la historia brinda para el uso y reflexión de la función traducción. En un estudio sobre diversos conceptos de “cuerpo” en lecturas de la guerra de Paraguay, Alai García Diniz se detiene en ese cuerpo fatal de memoria que es madama Lynch y relaciona a la irlandesa “con el mito de Malinche de la Nueva España de tres siglos antes”. Malinche y la Lynch comparten el poder de lengua, son “pluriculturales, políglotas e intérpretes –transgresoras del *modus vivendi* femenino de sus épocas–” (23). Son extranjeras por nacionalidad y por género, y por eso convocan las mismas sospechas de traición que el prejuicio atribuye a la traducción.

Roa presenta a un Burton deslumbrado por madama Lynch, y que encontraba “que el riesgo de la seducción era su mayor atractivo” (donde otra vez hay un eco de Borges: “las atracciones de lo prohibido le corresponden”, 1974: 403). Es por eso que, en el relato de Roa, una noche, mientras duerme el mariscal, Burton altera la costumbre de relatar las noches de Scheherezade e interpola una historia de su imaginación. En esa noche, doblemente apócrifa, la historia de Burton es la de un derviche enamorado de una doncella de Scheherezade que intenta acceder al palacio prohibido. La historia dentro de la historia, dentro de la historia... provee dos instancias que involucran una metáfora sobre las posibilidades de la ficción. La primera, nimia, es que para acceder al palacio la treta del derviche es sobornar al jardinero que lo guarda, ofreciéndole un espejo que de uno de sus lados muestra “escenas licenciosas y del otro la manera de entrar en el espejo y de participar en ellas” (72). Roa a través de esa alusión devuelve a Burton su aureola de concupiscencia sexual, al autor de “eruditas obscenidades”, según Borges; y en el truco del espejo, un recuerdo a una de sus más célebres contempo-

ráneas, Alice Liddell, capaz de viajar a través del espejo como él lo hace a través de lenguas y culturas.¹⁶

Desde la perspectiva que he elegido, el espejo símbolo de la mímesis indica que el asunto mismo de la representación es el argumento de la historia y asunto de la literatura. El otro guiño narrativo se produce en el desenlace de su historia. El derviche entra a palacio y ve “la espalda desnuda de la doncella” que sale del baño, pero al precipitarse a abrazarla, ella gira y él “descubre que la mujer desnuda es la propia Scheherezade”. El mismo Burton aparenta sorprenderse ante “el imprevisto hallazgo narrativo (la narradora convertida en personaje de un cuento desconocido para ella, de una historia que no está en el Libro)” (73). Nuevamente el episodio señala a Borges como mediador. El más insistente encantamiento que para Borges tuvo *Las mil y una noches* fue el de su capacidad de convocar la idea del infinito. En un texto temprano que publicó en la revista *El Hogar*, daba cuenta de la noche DCII, la más mágica entre las noches, cuando Scheherezade cuenta su propia historia y el rey:

oye el principio de la historia que abarca a todas las demás, y también –de monstruoso modo– a sí misma. ¿Intuye claramente el lector la vasta posibilidad de esa interpolación, el curioso peligro? Que la reina persista, y el inmóvil rey oirá para siempre la trunca historia de las mil y una noches, ahora infinita y circular [Borges, 1986; 326].

Bajo la inspiración borgiana, como ocurre en “El Aleph” que menta a Burton, Roa Bastos hace su propia puesta en abismo e imagina una pesadilla más afín a su estética desbordada y barroca, que el cuento lleve a sus personajes al borde de lo desconocido.¹⁷

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

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

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

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

Roa encuentra en Burton un instrumento para romper el silencio paraguayo, y lo hace a través de una ficción que se inscribe en la contrahistoria, pero al escribirla descubre una posibilidad que termina por ser más sutil y perdurable. Es un destino atado a su función de traductor: “servir de puente por el cual las historias de las Noches de Oriente pasaron al imaginario colectivo paraguayo a través de las mujeres de servicio de la mariscal” (Roa, 2001: 75). Esas mujeres que escuchaban los cuentos que el cónsul dedicaba a madama Lynch estaban en penumbra y en silencio hincadas de modo que parecían “sombras mutiladas”, y hacen pensar al cónsul “que a mis historias les faltaban las piernas”. La formulación convoca el destino que dio al Cándido López paraguayo, par pictórico de Burton en la economía narrativa de Roa Bastos.¹⁸ El aislamiento paraguayo se rompe a través de esos cuentos que el cónsul dejó y que entraron “por la puerta de servicio” en la misma lengua que Roa aprendió de la servidumbre en su infancia. El guaraní es la lengua madre para Roa y es la lengua de la resistencia cultural de un pueblo. “La ‘dona Rufina’ de Contravida contaba los cuentos de Las mil y una noches en guaraní. Decía Chezenarda, en lugar de Sheherezada” (Roa Bastos 1994, 68).¹⁹ El guaraní es también capaz de resguardar en una “versión muy extraña y desfigurada” ese “solo mito de origen que se bifurca y que atraviesa en constante mutación y proliferación de narraciones las culturas de todos los pueblos y de todas las edades” (Roa, 2001: 75).

En Roa hay un gesto reivindicativo de la traducción que tiene una impronta revolucionaria, dicho esto en un sentido político. Ricardo Piglia habla de la traducción como de “un extraño ejercicio de apropiación”,²⁰ y en la ficción que Roa Bastos crea al fin de su vida hay algo de los anarquistas expropiadores, en el gesto de recuperar una historia que considera le fue robada y hacerlo en una lengua que fue silenciada. Escribir se transforma en un acto ético, político, de justicia reivindicativa.

18. Para una conferencia sobre estos temas dada en Brasil escribí una interpretación paralela sobre la función pintor en el relato de Roa Bastos: “Cándido López: el cuerpo del pintor”, *Augusto Roa Bastos en Arquivos da Fronteira*, UFSC, 2012.

19. Citado por Carmona, 2008.

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

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

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

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



- AAVV, *Clássicos da teoria da tradução*, volumen 2. Antología bilingüe francés-portugués. Florianópolis: Universidad Federal de Santa Catarina, Núcleo de Traducción. 2004.
- BALDERSTON, Daniel, “La guerra grande vista por un sonámbulo”, en Internet: d.scholarship.pitt.edu/5679. <http://lejana.elte.hu/pdf>
- BENJAMIN, Walter: “La tarea del traductor” (1923). *Angelus Novus*. Barcelona: Edhasa, 1971.
- BERMAN, Antoine, *L'épreuve de l'étranger*. París: Gallimard, 2007.
- *L'âge de la traduction. “La tâche du traducteur”, de Walter Benjamin, un commentaire*. París: Presses Universitaires de Vincennes, 2008.
- BORGES, Jorge Luis, *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en “El Hogar”*. Buenos Aires: Tusquets, 1986.
- BURTON, Richard, *Cartas desde los campos de batalla del Paraguay*. Buenos Aires: El Foro, 1998.
- *The Highlands of Brazil*. Londres, Tingsley Brothers, 1869.
- BURTON, Isabel Arundell, *The life of Richard Burton* (dos volúmenes). London: Chapman Hall, 1893.
- CARCAMO, Silvia Inés: “Narrar una guerra, interpretar una nación: el último ciclo narrativo de Augusto Roa Bastos”, en *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies*. Julio de 2008. En Internet: Thefreelibrary.com
- DORATOTIO, Mauricio, *¡Maldita guerra! Nueva historia de la guerra del Paraguay*. Traducción de Juan Ferguson. Buenos Aires: Emecé, 2004.
- FARMER, Philip José, *El mundo del río* (cinco tomos). Barcelona: Ultramar Ediciones, 1982 y 1989.
- FREYRE, Gilberto, *Casa grande y senzala*. Prólogo y cronología de Darcy Ribeiro. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977.
- GARCÍA DINIZ, Alai, “El cuerpo de la Guerra del Paraguay, UFSC/USP (Brasil)”. En Internet: corredordelasideas.org
- GUERRERO, Jorge Carlos, “Augusto Roa Bastos y Los conjurados del quilombo del Gran Chaco, un legado literario para la integración latinoamericana”, en *Revista Iberoamericana*, vol. LXXIII, número 218, enero-marzo de 2007, pp. 129-143.
- GILIO, María Esther, “Con Roa Bastos”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 493-494. Madrid: 1991.
- GOMBRICH, Ernst, “Arte y saber histórico”, en *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte* [1957]. Traducción de José María Valverde. Madrid: Debate, 1998, pp. 106-119.
- IRIBE, Nora Gabriela, “Representaciones de la Guerra del Paraguay: Cándido López y Roa Bastos”, en revista *Plurentes*, año 0, número 1, 2011. Universidad Nacional de La Plata. <http://revistas.unlp.edu.ar/index.php/PLR/index>. ISSN 1853-6212.

- LARRE BORGES, Ana Inés, *Richard Burton en el Uruguay*. Montevideo: Cal y Canto, 1998.
- Prólogo a *Cartas desde los campos de batalla del Paraguay*, de Richard F. Burton. Buenos Aires: El Foro, 1998.
- “Invitación a un viaje hacia la vacilante variedad” (entrevista a Ilya Trojanow). Montevideo, semanario *Brecha*, 2009.
- MITRE, Bartolomé, “Teoría del traductor”, prefacio a la segunda edición de *La Divina Comedia*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1940. (Disponible en Internet.)
- PRATT, Mary Louise, *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2012. Traducción de Ofelia Castillo.
- RECIO VELA, Rafael, “Prehistoria de una falsa atribución. Borges en Roa”. Web: <http://letrashispanas.unlv.edu>
- RICCI, Franco María (editor), *Cándido López. Imagens da guerra do Paraguai com um texto de Augusto Roa Bastos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.
- RICE, Edgard, *El capitán Richard F. Burton*. Traducción de Miguel Martínez-Lage. Madrid: Siruela, 1992.
- RICOEUR, Paul, *Sobre la traducción*. Prólogo de Patricia Willson. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- ROA BASTOS, Augusto, *Frente al frente argentino, Frente al frente paraguayo en Los conjurados del quilombo del Gran Chaco*. Buenos Aires, 2001, pp. 13-102.
- *El Fiscal*. Buenos Aires: Sudamericana, 1993.
- “El ojo de la luna”, en *Brecha*, Montevideo, 11 de octubre de 1991, suplemento aniversario pp. I-IV.
- “Paraguay, isla rodeada de tierra”, en *El Correo* de la UNESCO. Agosto de 1977 (en Internet).
- “O sonambulo”, en RICCI, Franco María. Ob. cit., pp. 25-107.
- “Transmigración de Cándido López”, en *Cándido López*. Buenos Aires: Banco Velox, 1998, pp. 3-5.
- *Poesías reunidas*. Asunción, El Lector, 1998.
- SALLES, Ricardo, *Guerra no Paraguai Memórias e Imagens*. Rio de Janeiro: Edições Biblioteca Nacional, 2003.
- STEINER, George, *Extraterritorial*. Rosario: Adriana Hidalgo, 2001.
- *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- TROJANOW, Ilija, *El coleccionista de mundos*. Barcelona: Tusquets, 2008.
- VILARIÑO, Idea, “De la traducción”, en *Idea, la vida escrita*. Compilación de Ana Inés Larre Borges, Montevideo: Cal y Canto, 2007.
- WAISMAN, Sergio, *Borges y la traducción*. Rosario: Adriana Hidalgo, 2005.
- WILLSON, Patricia, *La constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo xx*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.