



La polifonía textual en la novela paraguaya

Boujemaa EL ABKARI

Université Hassan II
Faculté des Lettres et des Sciences Humaines
Mohammedia (Marruecos)

Que no hay obra literaria que en algún grado, y según las lecturas, no evoque otra, y, en este sentido, todas las obras son hipertextuales.

Gérard Genette:
Palimpsestes, Paris, Ed. Seuil, 1982 , p. 19.

Todas las obras son obra de un solo autor, que es intemporal y es anónimo.

Jorge Luis Borges:
Ficciones, Buenos Aires, Ed. Emecé, 1956, p. 27.

Ecos de otros ecos.
Sombras de sombras.
Reflejos de reflejos.

A. Roa Bastos: **Hijo de hombre**, Buenos Aires, Ed. Losada, 6a ed., 1976, p. 15.

0-Introducción

El concepto “intertextualidad” está experimentando en los últimos años un creciente auge en el seno de los estudios literarios y de la lingüística textual. Sin embargo, esta teoría, que se basa sobre la reelaboración de textos ya existentes como forma de creación textual, ha comenzado a formarse mucho antes. Sus primeros atisbos se deben a Mijail Bajtín, pero fue Julia Kristeva la que puso en circulación por primera vez el término “intertextualidad”. Kristeva volvió a leer y a reinterpretar los escritos de Bajtín, concluyendo de su lectura que “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” [1] . Kristeva concibe la intertextualidad como una característica inherente a la literatura, con carácter universal y global [2].

La intertextualidad literaria fue utilizada y estudiada por numerosos autores y críticos, quienes intentaron proponer múltiples definiciones y usos de este concepto .[3] La definición más clara concibe la intertextualidad como la presencia de un texto en otro texto, en distintos niveles y matices, teniendo en cuenta lo que afirmó Kristeva [4]. Evidentemente, como hemos dicho, esta noción fue elaborada por Julia Kristeva a partir de un planteamiento de Bajtín. Entre otros temas, Bajtín pudo mostrar que las obras literarias tienen un carácter necesariamente dialógico y que en la escritura de un texto intervienen forzosamente otros textos con los cuales aquél mantiene variadas relaciones.

Ciertamente, la intertextualidad no es un fenómeno relativo sólo a la literatura; al contrario, la supera extendiéndose a muchas otras manifestaciones artísticas. Las obras pictóricas, musicales y cinematográficas, en particular, se aluden también entre sí y hasta se compenetran mutuamente. En definitiva, casi siempre, un referente intertextual se encuentra en la base de cualquier acto de creación. De ahí, realizar un

trabajo comparativo completo entre las obras del corpus y todos sus referentes intertextuales resulta un estudio titánico y casi imposible.

En este trabajo intentaremos estudiar el significado y la estrategia que tiene la intertextualidad en algunas novelas paraguayas [5]. En esto, nos limitamos al análisis de algunas manifestaciones intertextuales comunes y recurrentes en la mayoría de las novelas estudiadas, tanto las que presentan las características tradicionales como las ya injertadas en la experiencia de la escritura moderna.

En gran parte de los textos narrativos analizados confluyen variados referentes intertextuales que remiten a varios textos ajenos; a diferentes niveles de la realidad social, a los ecos del vivir cotidiano paraguayo, empapado por una sabiduría y pensamiento ancestrales y modernos. Así, reconocemos una intertextualidad de origen mitológico, bíblico, histórico, literario, científico, jurídico, de artes plásticas, de cultura popular folklórica (música, letras de canciones, poesía popular, proverbios, etc.), de gastronomía regional..., que se manifiestan de distintas maneras en la novela tradicional y moderna.

1-La intertextualidad en la novela tradicional paraguaya

Como se ha dicho antes, la mayoría de las obras de nuestro corpus es constituida por textos tradicionales, en que pocos están en transición hacia una concepción moderna del quehacer novelesco. Los referentes intertextuales citados se pueden localizar tanto en la novela tradicional como en la moderna, con pocas diferencias, pero que son sustanciales: la estrategia y la densidad. Así, el sustrato intertextual más reiterativo en los textos de **La Babosa, Hijo de hombre, Follaje en los ojos, La quema de Judas, Mancuello y la perdiz, Imágenes sin tierra y Los Huertas** es relativo a la historia, a la tradición cultural religioso-mitológica y a la literatura hispánica e internacional.

No vamos a insistir mucho sobre el intertexto de referente histórico, ya que ha sido estudiado de distintas maneras. Si exceptuamos **Hijo de hombre**, en que la guerra del Chaco ocupa una buena parte de la narración, con algunos de sus protagonistas históricos y de sus escenarios espaciales representativos, en las demás novelas sólo se evocan los heroicos defensores de la patria, tanto en la guerra de la Triple Alianza, como en la del Chaco, especialmente, el Karáí guasú (el doctor Francia), Los López - el Mariscal Solano López, en particular,- y Estigarribia.

Es cierto que en muchas novelas tradicionales se incorpora la historia a la estructura narrativa a partir de fechas, sucesos, protagonistas históricos, protagonistas y/o testigos de un pasado histórico. En general, el objetivo que se hace de este referente intertextual es, por una parte, satisfacer el gusto del lector, que ha sido, a lo largo de mucho tiempo, embrutecido por un nacionalismo patriotero excesivo y, por otra parte, criticar esta orientación ideológica porque sirve sólo para hacer olvidar el presente amargo y promulgar un pensamiento político que privilegia el militarismo y el absolutismo, sobre todo, en las obras de Roa Bastos y Casaccia. Esto suscita una imbricación implícita entre lo narrativo y lo histórico referencial. De hecho, se revelan los conflictos ideológicos de las primeras décadas del siglo XX: luchas entre liberales y Colorados, conspiraciones y revoluciones en la mayoría de las novelas del corpus.

Sin embargo, el intertexto histórico, como hemos dicho, queda relativamente implícito. En estas obras existen muy pocas citas textuales explícitas, entrecorilladas

o en gráfica itálica, insertadas en el discurso narrativo. Hay alusiones a las “residentas” [6] y al entierro de los bienes de madama Lynch, sobre todo, en las obras de Casaccia y Roa Bastos. La única cita textual aparece en **Hijo de hombre**. El narrador evoca la ley promulgada por el presidente Rivarola, pocos años después de la Guerra Grande, que permite explícitamente la explotación de los peones en los yebales para la prosperidad de la industria nacional. El artículo tercero dice “textualmente”:

“El peón que abandone su trabajo sin el consentimiento expreso de una constancia firmada por el patrón o capataces del establecimiento, será conducido preso al establecimiento, sí así lo pidieron éstos, cargándose en cuenta al peón los gastos de remisión y demás que por tal estado origine”.
[7]

Además, el lema revolucionario del levantamiento agrario del año 1912: “¡**Tierra y Libertad!**”, reaparece, a lo largo de la novela, cada vez que los campesinos piensan en sublevarse [8]. Es el grito de la lucha socio-política de los de abajo.

En uno de los capítulos finales de **Hijo de hombre**, Miguel Vera, en sus diarios de guerra, hace alusión a las actitudes contradictorias del padre Fidel Maíz, “el fiscal de sangre en los campamentos de López”. El cura califica al Mariscal López, durante la guerra, de “*Cristo del Pueblo Paraguayo*”, denominación privilegiada por el discurso oficial de la época y, después de su derrota y muerte en Cerro Korá, lo critica severamente llamándolo el “satánico monstruo de furia homicida” [9], opinión defendida por los oponentes del Mariscal López.

Lo mismo pasa con el riquísimo patrimonio cultural paraguayo y, en especial, con el uso de la dimensión mitológico-religiosa, que está en la base del conflicto y dualidad culturales. De modo general, dentro de una obra, el intertexto funciona como un cruce de varios lenguajes. En este sentido, la novela constituye uno de los géneros literarios que se prestan mejor a las distintas prácticas de la intertextualidad, porque en ella se entrecruzan, se completan y se contradicen varios lenguajes o se relacionan en formas complejas. Así, la cultura oral popular cobra una gran importancia en la novela paraguaya contemporánea, ya que forma uno de los sustratos más fecundos.

La mitología guaraní ancestral está muy presente implícita y/o explícitamente en un gran número de textos del corpus. No vamos a volver a subrayar detalladamente su presencia en las obras estudiadas, puesto que ya lo hemos hecho suficientemente a lo largo de este trabajo [10]. En este capítulo, intentaremos destacar la funcionalidad de este intertexto en la ficción paraguaya.

Las obras de Roa Bastos, en particular, están empapadas por el pensamiento mitológico guaraní, sobre todo, su colección de cuentos **El trueno entre las hojas** y novelas **Hijo de hombre** y **Yo el Supremo**. Personajes, como el viejo Macario, depositario de un patrimonio cultural guaraní ancestral, sirven de vehículo adecuado para atestiguar de una gran sabiduría oral popular y crear focos de tensión dentro de la cultura occidental dominante.

La sabiduría popular aparece como intertexto en varios niveles de la narración, sobre todo, en lo que se refiere al uso de las plantas de poder medicinal para curar distintas enfermedades [11]. Aparece también a través del pensamiento típico de las antiquísimas civilizaciones, como la transmutación del alma después de la muerte y su continuación en otros seres. Cuando Gaspar Mora, el leproso ebanista y músico de Itapé, se aísla en el cerro del pueblo para morir; allí talla un Cristo y, antes de morir, dice a los que quieren llevarlo al pueblo:

“Es bueno saber por lo menos que uno no acaba, que se continúa en otra vida, en otra cosa. Porque hasta en la muerte se quiere seguir viviendo.” [12]

El viejo Macario lo repite a los adolescentes del pueblo, pero a su manera:

“El hombre, mis hijos (...), es como un río. Tiene barranca y orilla. Nace y desemboca en otros ríos. Alguna utilidad debe prestar. Mal río es el que muere en un estero...” [13]

Macario hace alusión también al concepto de la redención tal como la concibe el indígena guaraní, que no difiere mucho de la bíblica. Eso nos conduce a hablar también del intertexto religioso católico.

Algunas novelas estudiadas se apoyan en historias y personajes bíblicos, sobre todo, del Antiguo Testamento. Así algunos títulos (**Hijo de hombre**, **La quema de Judas** y, en cierta manera, **Macuello y la perdiz**) e intertítulos (“Madera y carne”, “Éxodo”, “Hogar”, “Destinados” y “Misión”, en **Hijo de hombre**) remiten directa o indirectamente al universo religioso. La vida religiosa de los personajes, que pueblan las novelas del corpus, cobra una gran importancia en la dramatización y dinamismo de la ficción, ya que es tan sutil y compleja en muchos textos narrativos. Precisamente, en esta dimensión mítico-religiosa se plasma mejor el verdadero conflicto cultural, como está subrayado en el epígrafe de **Hijo de hombre**.

La presencia de la intertextualidad religiosa se ilustra perfectamente en **Hijo de hombre**. Sin embargo, a la hora de intentar buscar netas analogías, resulta difícil encontrarlas en el Antiguo o Nuevo Testamento, porque Roa Bastos recurre también, como hemos visto anteriormente, a rituales o creencias guaraníes. En este sentido, se establece una cierta confusión: lo hebraico, lo cristiano y lo pagano parecen entremezclados desordenadamente en la ficción dando, así, al intertexto religioso una trascendental dimensión creativa -dimensión que alcanzará, en **Yo el Supremo**, fronteras poco conocidas.

Esta relación indirecta con lo religioso se ve también en **La quema de Judas** y en **Macuello y la perdiz**. En la primera novela se hace alusión a Judas, al traidor que vendió a Jesús por casi nada, haciendo, de esta manera, un paralelismo implícito entre Judas y Jorge Servián, por ser ése muy egoísta y exageradamente materialista.

Asimismo, la celebración del Domingo de Gloria, la antigua costumbre de quemar la efigie de Judas-Karái, sigue vigente en muchas sociedades hispanoamericanas en que Judas se convierte en un personaje-símbolo (traición, egoísmo, avidez, codicia, culpabilidad, materialismo, falta de escrúpulos, etc.) que, a pesar de su banalización y folklorización, guarda todavía su dimensión religiosa y espiritual. Así, el intertexto religioso -o la parábola de Jorge Servián, uno de los Judas del siglo XX y, seguramente, de todos los tiempos-, constituye una de las fuentes más destacadas, en la novela de Halley Mora.

Por otra parte, el carácter oral folklórico de **Macuello y la perdiz** es evidente no sólo en la anécdota misma sino y, sobre todo, en los localismos, guaranismos, incorrecciones gramaticales características del español del campesino bilingüe que piensa en guaraní. El intertexto oral, aunque es difícil de analizar en algunas novelas, en otras es explícito y elocuente, como es el caso de **Macuello y la perdiz**. Ya hemos hablado del génesis de esta obra que fue contada -y escrita-, primero, en guaraní y, luego, en español en dos oportunidades, como veremos.

El intertexto religioso se instaura en la novela mediante varias hipérbolos, recurso frecuente en las narraciones de tradición oral. La comparación de Mancuello con las serpientes más temibles en el campo paraguayo, es una de las hipérbolos de inspiración religiosa más recurrente en la novela. La serpiente simboliza la maldad tanto en el cristianismo como en el pensamiento guaraní. La aparición de la figura de José, el extranjero, en la fiesta, organizada por doña Candelaria Bogado, Ña Candé una “señora de la más buena”, dueña de una estatua ancestral del Niño Jesús, que data de la época de los jesuitas [14], constituye un gran suceso en el pueblo por sus cualidades morales: es el antagonista absoluto del malvado Mancuello [15]. José es el único personaje del pueblo que se enfrenta al infeliz Mancuello, lo castiga y, finalmente, lo convierte en perdiz por su maldad y, en particular, por no respetar la imagen del Niño Jesús [16]. Así se cumple el milagro en este pueblo; al dejar el pueblo, “todos vieron que José, poco a poco, **galopeaba en el aire**” [17]. De esta manera, el justiciero toma dimensiones extraordinarias, maravillosas, de todopoderoso, milagroso y de misionero de Dios:

“José no era sino el señor San Gabriel, mandado por Dios a la tierra para liberarles, por siempre jamás, de la plaga de Mancuello”. [18]

En estos textos, tanto el intertexto histórico como el religioso y cultural, concebidos como técnica literaria moderna, cobran una dimensión y una estrategia expresivas significativas en varias obras del corpus. Las manifestaciones de la intertextualidad subrayan la adhesión y apertura de la novela tradicional, particularmente, al ámbito de lo local-cotidiano y de lo histórico-político. En estas obras, los distintos referentes intertextuales parecen surgir casi espontáneamente en los textos narrativos, debido a una toma de conciencia política y nacionalista de los novelistas y a una voluntad de recuperación de aspectos, sobre todo históricos y culturales, censurados o simplemente no tenidos en cuenta por la historia tradicional. Sin embargo, la crítica, el comentario y la reflexión acerca de esta temática mediante los juegos intertextuales toman una gran elaboración e innovación en la novela moderna.

2-La intertextualidad en la novela moderna paraguaya

La intertextualidad ha adquirido en la escritura moderna un interés especial y se la considera como una condición esencial de todos los textos. No debe entenderse, entonces, como la mera inclusión de una referencia ocasional a un texto narrativo. Todo lo contrario, las citas, las referencias, etc., están presentes en un texto por alguna razón y han adquirido nuevos valores con respecto a su fuente y procedencia original. De hecho, el proceso intertextual no es simplemente una asociación de ideas, subjetivas y arbitrarias, sino un trabajo de **transformación** y **asimilación** de diversos textos y, ya sea que se hable de relación entre dos textos o de presencia de uno dentro de otro o de diálogo entre ellos, siempre se considera esta práctica narrativa como un proceso activo y viviente.

En Paraguay comienzan a alzarse voces que invitan al uso del patrimonio cultural de otro modo en la literatura, intentando superar el realismo que excede en exotismo y costumbrismo para dar el color local. De esta manera, surgen tentativas teóricas, al principio, de algunos narradores y novelistas paraguayos. En los años 70, Roa Bastos empieza a hablar de su famosa tesis del “texto ausente”, denominación con que se refiere a la cultura indígena guaraní y al fenómeno de su desaparición masiva a lo largo del proceso de la fuerte aculturación o “transculturación y sincretismo” [19], como lo precisa él mismo. En este estudio, Roa Bastos no sólo reivindica la recuperación de la parte cultural perdida, sino también -y eso es lo más importante-

dilucida y revela las complejas “sustituciones” intentando curar las “cicatrices” y reparar las “fisuras” [20] que se han operado en el nivel de las creencias ancestrales y en el guaraní.

Sin embargo, la pérdida de este patrimonio no es total, porque las “estrías” (surcos y huellas), es cierto que, a veces, son muy profundas, pero reverberan todavía en la cultura y en la lengua mestizas, lo que indica que la presencia de ese “texto ausente” sigue subsistiendo en la oralidad. Efectivamente, según el novelista, la cultura oral popular es la que encierra este texto primero:

“que se lee y que se oye a la vez en sus elementos de significación fónica más que alfabética; un texto arcaico y libre, latente en la subjetividad individual de cada hablante, en su afectividad emocional impregnada por los sentimientos de la vida social”. [21]

Junto al “texto ausente”, aparece también “la intrahistoria”, concepto unamuniano introducido, primero, por Josefina Plá en el ámbito cultural paraguayo, luego, ha sido tomado y desarrollado por Hugo Rodríguez Alcalá [22] y, más tarde, por varios otros críticos y estudiosos literarios paraguayos o extranjeros [23]. La crítica moderna, que se ha ocupado de **Paz en la guerra**, ha definido y aclarado mejor la dimensión del concepto de “intrahistoria”: si la Historia se refiere concretamente a los sucesos de la guerra carlista, la intrahistoria representa “la convivencia, la vida íntima, pero vista en su aspecto colectivo como consecuencia de la Historia y en relación con ella” [24]. Así, en el contexto paraguayo, sobre todo si se sabe hasta qué punto la tradición popular y la cultura, en general, están extremadamente empapadas por la historia y los discursos históricos, la intrahistoria paraguaya no sólo aludiría a esta mitología popular, creada alrededor de sucesos y personajes históricos, sino también remitiría a esa cultura popular oral tan honda y enraizada en el alma paraguaya que, en el fondo, pasa a formar la mayor parte de la identidad nacional.

Estas denominaciones, aunque no se refieren claramente al fenómeno de la intertextualidad, en realidad, reivindican una mayor y mejor empleo del riquísimo patrimonio cultural popular en la ficción moderna paraguaya. Esta tendencia de revisión moderna llega a consolidarse en la narrativa, particularmente, a partir de los años 70. Algunos de los novelistas, sobre todo los exiliados, empiezan conscientemente a utilizar varios intertextos, basados en la oralidad, en sus obras de ficción. De este modo, la intertextualidad se integra en la novela paraguaya moderna. Es cierto que, los distintos intertextos han sido usados, esta vez, con más audacia y creatividad que en la novela tradicional, sobre todo, en la llamada nueva novela histórica que, con **Yo el Supremo** de Roa Bastos, alcanza una dimensión sorprendente. En efecto, Roa Bastos se ha destacado por el uso particular que ha hecho de la intertextualidad, tanto en sus estudios teóricos como en su producción narrativa, como veremos.

Evidentemente, en la novela moderna paraguaya, asistimos a un intenso uso de distintos intertextos: junto al religioso-mítico-oral-popular, surgen otros relativos al pensamiento filosófico, a la literatura universales y, de modo general, al patrimonio cultural humano. En las obras de nuestro corpus, la alusión, directa e indirecta, a la literatura mundial, es un hecho frecuente, como es el caso en **Yo el Supremo** y **El fiscal** de Roa Bastos. Así, se citan muchísimos escritores y pensadores, antiguos y contemporáneos, sobre todo, europeos -especialmente, españoles, franceses y alemanes-, norteamericanos y latinoamericanos, lo que evidencia el aspecto universalista de la novela moderna paraguaya y, de ahí, su apertura y riqueza.

Cada novelista aprovecha el intertexto a su manera, por ejemplo, encontramos, en **Los hombres de Celina**, alusiones indirectas, como en ese diálogo en que Carlos intenta burlarse de Celina a causa de su ignorancia:

“-¿Sabes que un sabio dijo: “Pienso, luego existo”? -le dije con ánimo maligno de burlarme de ella.

-¿Y eso qué tiene que ver conmigo?

-Vos tenés que decir “no pienso, luego vegeto”.

-¿Qué quiere decir “vegeto”?

-Me dejo llevar por la corriente

-¿Eso hace la gente que no piensa?

-Eso hace.

-Entonces la gente que no piensa es más sabia que la gente que piensa.

-¡Vaya! ¿Por qué?

-Porque si no pienso y me voy a favor de la corriente, y otro piensa y va en contra, el estúpido es el otro, no yo”. [25]

La cita de Descartes se incorpora a la narración para subrayar, por una parte, que Carlos es un intelectual y que conoce el cogito cartesiano y, por otra parte, que Celina -la que le ha ayudado materialmente a estudiar- es una mujer del pueblo, analfabeta. Sin embargo, Celina, la prostituta, con su sensibilidad popular, saca provecho inteligentemente del juego de palabras que se ha hecho de la cita, e implícitamente, le devuelve la burla a Carlos.

Roa Bastos parodia también el cogito cartesiano con casi los mismos fines, o sea, el juego intertextual, como se ve en **El fiscal**. El narrador protagonista sufre en su exilio, debido, precisamente, a una de sus obsesiones: la vuelta al país. En su nuevo estado y situación le invade la desesperación y afirma, en una de sus muchas divagaciones:

“Una aguja fija que marca un norte errátil dentro de mí (se refiere a la obsesión del regreso). Mi divisa no podía seguir siendo: “Pienso porque ignoro”. No ignoraba, no pensaba, no existía. Me asfixiaba”. [26]

A lo largo de sus narraciones, Halley Mora, Lincoln Silva y Roa Bastos invierten un rico conjunto de citas, parodias, paráfrasis, juegos de palabras e ideas ajenas, casi siempre a partir de un pretexto que contribuye a ensanchar, variar, dramatizar el texto narrativo. Abundan las ilustraciones en las obras de estos novelistas, sobre todo, en las de Roa Bastos, en que casi cada página encierra alguna cita o alusión intertextual de distinta índole y procedencia.

En efecto, no podemos mencionar todos los libros y textos citados, porque son muchísimos pertenecientes a diferentes y, a veces, contradictorios registros, por ejemplo aparecen, entre otros, el **Kamasutra**, **Las mil y una noches**, **Los himnos de la noche**, de Novalis (en el que se inspira Rilke para desarrollar su concepción de la muerte), **Imitación de Cristo**, del místico Tomás de Kempis, **la Biblia**, **el Corán**, **el Talmud**, versículos del **Libro de Job**, del **Antiguo Testamento**, fragmentos de **La Pasión**, del **Evangelio** de San Mateo, el **Santo Graal**, **Zend Avesta**, **La República**, **La Divina Comedia**, **Zarathustra**, **Ecce Homo**, **Fausto**, **Esperando a Godot**,

Facundo, Civilización y barbarie, Peau de chagrin La Princesse de Clèves... y hasta alusión a obras de Marx y Engels .[27]

Además de las obras literarias, existe una presencia muy densa de distintos creadores que han marcado, de una manera u otra, el pensamiento y la ficción literaria de la gran tradición universal [28]. Tampoco faltan los personajes literarios simbólicos en la novela moderna paraguaya para abrir y aportar nuevas dimensiones al texto narrativo. Los más conocidos son Romeo y Julieta, Tristán e Isolda, Sheherazad, Ali Baba y muchos otros [29]. No incluimos a personajes históricos, porque ya es obvio que la historia, como hemos visto, constituye, tanto para la novela tradicional como para la moderna, el intertexto básico y primordial que engendra y dramatiza muchos textos narrativos paraguayos.

Naturalmente, no podemos mencionar todas las alusiones a personajes y escenas que pertenecen a distintas esferas y categorías que van desde los actores y artistas [30], a escenas bíblicas, como la Última Cena -que aparece, en **El fiscal**, una vez, una especie de mezcla del ambiente de **Las mil y una noches** a la paraguaya: mujeres al servicio de Lynch que, según Sir Francis Burton, el historiador y literato inglés, relata en sus **Cartas** que “oyó repetir a una de esas mujeres, en una versión muy extraña y desfigurada (...), la historia de la Undécima Noche” y, otra vez, anuncia anticipadamente la próxima muerte del Mariscal López- [31], y Sodoma y Gomorra [32] o personajes de las escrituras sagradas, como Eva, Jesús, el Cristo, “El Hijo de Dios, hecho hombre”[33], el rey Salomón, Mahoma, Moisés, Ezequiel, Isaías y varios santos [34].

En las obras de Silva y Halley Mora las referencias y citas ajenas, directas o indirectas, irrumpen en el texto narrativo discreta y moderadamente, mientras que en las de Roa Bastos surgen de modo muy intenso. La intertextualidad cobra una gran importancia en las novelas roabastianas. El novelista cabalga frecuentemente de una cita a otra, de un personaje a otro, de una época a otra, multiplica de esta manera las perspectivas y las voces, en busca de la variedad, del antagonismo y del dinamismo narrativo.

En efecto, la intertextualidad funciona, en la obra de Roa Bastos, como tema y técnica narrativos. El novelista realiza un gozoso juego intertextual que cobra, unas veces, un tono serio y sereno, sobre todo cuando se refiere al pensamiento filosófico y mítico-religioso, otras veces, le concede unos matices paródicos con la intencionalidad de buscar la ironía y la crítica. En **Yo el Supremo**, este juego toma dimensiones poco acostumbradas, particularmente, cuando el Supremo parafrasea -o bien asimila y parodia a su manera- los propósitos de los demás personajes con la intención de criticarlos o burlarse de ellos. Nadie se salva de este juego, incluso, él mismo, se cita y se burla de sus propios textos:

“Recuerdo avergonzado un desatinado gesto mío, que todavía me hace crujir los dientes. En una **Carta abierta al pueblo paraguayo**, que alcanzó a publicarse en un periódico de Asunción, planteaba al tiranosaurio un desafío: “Use usted su soberanía y su poder omnímodo en un acto libertador para el pueblo todo de su país y para usted mismo (...) Renuncie usted al absolutismo personal y devuelva al pueblo el poder a la ciudadanía de la República en elecciones libres, fuera de la represión y coacción de las armas”.

En suma, la idiota ingenuidad del reto no sirvió sino como tema de uno de sus discursos “patrióticos”. “Uno de los bandidos subversivos -dijo el Gran Tembelo- me exige desde el destierro que yo renuncie y me vaya. Cómo no. Trato hecho. Yo entrego el poder a los comunistas y me voy...” [35]

Este pasaje nos conduce a señalar la presencia en la obra roabastiana, aunque mínima, de lo que podríamos denominar: el intertexto interno. El novelista cita o hace leves alusiones a sucesos y a personajes de sus propias obras. En **Yo el Supremo**, Roa Bastos vuelve a contar el suceso de la muerte de Bonpland y lo que sucede a Macario con el borracho que ha apuñalado al doctor. El novelista añade la escena del encarcelamiento de Macario que no figura en **Hijo de hombre**. Asimismo, alude a Gaspar Mora, un ebanista leproso, fabricante de instrumentos de música, sin nombrarlo [36]. Este proceso intertextual llega a su colmo en **Madama Sui**, novela-síntesis de muchas situaciones, sucesos, personajes pertenecientes a la obra anterior del novelista.

En **Yo el Supremo** y **El fiscal**, Roa Bastos trata, precisamente, el fenómeno de la intertextualidad como tema de controversia. Así, en una ardua polémica, fingida entre dos ex-presidentes, grandes escritores y políticos, Domingo Sarmiento y Manuel Gondra, acerca de una cita de Diderot, “No se fusilan ni se degüellan las ideas” [37], incluida en **Civilización y barbarie**. Los eminentes intelectuales ensanchan la discusión para llegar a rozar el tema tan sensible de la originalidad de la literatura, en general. Roa Bastos pone en boca del argentino las palabras siguientes:

“¿Quién ha dicho algo por primera vez? **Repetimos lo que otros dijeron**. Todo ha sido visto, leído, sabido. **No hacemos más que ensayar tímidas variantes**” [38].

Esta concepción de la práctica escritural, en la novela moderna paraguaya e hispanoamericana, ha sido desarrollada admirablemente en **Yo el Supremo**. Roa Bastos lo ha reiterado tanto a lo largo de sus obras como en sus entrevistas e intervenciones. En la “Nota Final del Compilador”, en **Yo el Supremo**, Roa Bastos expone su concepción de la escritura, e implícitamente, del fenómeno de la intertextualidad:

“Esta compilación ha sido entresacada -más honrado sería sonsacada- de unos veinte mil legajos, éditos e inéditos; de otros tantos volúmenes, folletos, periódicos, correspondencias y toda suerte de testimonios ocultados, consultados, espigados, espíados, en bibliotecas y archivos privados y oficiales. Hay que agregar a esto las versiones recogidas en las fuentes de **la tradición oral** (...).

Ya habrá advertido el lector que, al revés de los textos usuales, **éste ha sido leído primero y escrito después. En lugar de decir y escribir cosa nueva, no ha hecho más que copiar fielmente lo ya dicho y compuesto por otros. No hay pues en la compilación una sola página, una sola frase, una sola palabra, desde el título hasta esta nota final, que no haya sido escrita de esa manera.**” [39]

De este modo, Roa Bastos parece desmitificar la labor creadora del novelista. En el fondo, para Roa Bastos, el escritor asume una labor de compilación. Así, toda obra es una especie, sin forzar demasiado la metáfora, de “creación colectiva” [40]. En este sentido, Roa Bastos ha reiterado las ideas de la “Nota Final del Compilador”, en varias oportunidades. El novelista paraguayo ha declarado que escribió **Yo el Supremo** como lector y no como autor, o sea, como “uno que lee el libro que siempre escriben los pueblos [41]. Roa Bastos emplea el concepto de compilador, concretamente, para presentar el hecho literario no como una “creación original”, que califica, generalmente, la obra del escritor tradicional, sino más bien como un proceso de intertextualidad múltiple que recurre a las distintas formas del pensamiento colectivo, especialmente, las vivencias populares, las creencias mítico-religiosas, las alegorías y los modos de expresión. Precisamente, en la novela, el Supremo no inventa nada, al contrario, recoge voces y estructura una historia a partir de la

realidad histórica paraguaya [42]. Entonces, denominar compilador al autor le asegura muy bien al novelista mantener la coherencia del pensamiento colectivo y aprovechar, a su manera, todas las posibles fuentes y técnicas intertextuales.

En efecto, la intertextualidad permite, en todo acto escritural, a lo largo de las épocas y espacios, múltiples entrecruzamientos y relaciones entre distintos textos y discursos, lo que crea, particularmente en la novela, una dimensión polifónica riquísima. **Yo el Supremo** se presta como un espacio donde se enfrentan varios discursos y voces, a veces, se completan y se apoyan, otras veces, se contradicen y se oponen paradójicamente. El intertexto histórico -el que domina en la novela, como hemos visto en un capítulo anterior-, varía mucho y se manifiesta desde la cita directa, entrecomillada integrada y/o paralela al texto narrativo o bien puesta a pie de página, a la parodia o a la imitación grotesca y satírica, a la polémica y a la condena y censura de las opiniones ajenas. A este respecto, Roa Bastos ha dicho de este material intertextual evidente en **Yo el Supremo**:

“Las notas intercaladas en el texto y las que aparecen al pie de página forman parte del texto mismo. Se hallan integradas a él, no como simples glosas, acotaciones documentales o comentarios al margen, sino como un sistema de contrapunto narrativo que busca el calado y la matización de ciertos hechos en el discurso narrativo”[43].

Al fin y al cabo, Roa Bastos quiere escribir, según sus propias palabras, el libro que hacen los pueblos y no el que escriben los particulares. [44]

Por su parte, Lincoln Silva, a través de **General General**, desarrolla irónicamente algo parecido. Sanabria escribe **El tratado de Keprocas**, especie de “compilación” también que intenta representar la obra total de la sabiduría humana, el “libro-biblioteca”, pluridimensional y pluridisciplinario que sintetiza todos los libros y rescata los perdidos, incluso, los quemados en Alejandría [45]. El tratado de Sanabria reconcilia las escrituras sagradas y místicas con las más mundanas y pragmáticas. Su obra reúne el pensamiento de la Biblia, el Talmud y el Corán con el Kamasutra y el materialismo dialéctico de Marx y Engels. **El tratado de Keprocas** resulta ser una de las metáforas felices que plasman el ideal a que aspiran todos los escritores, a través de los espacios y tiempos: llegar a escribir algún día el libro total.

La presencia masiva del intertexto en la novela paraguaya contemporánea ha sido interpretada como una evolución en la nueva escritura. Es cierto que los novelistas modernos del corpus no tienen el mismo empleo ni la misma experiencia de la intertextualidad. Sin embargo, casi todos intentan establecer un diálogo, cada vez más complejo y problemático, con los elementos narrativos de la novela tradicional, deseando mejorar y superar la concepción clásica de la escritura de la ficción. La intertextualidad se ha considerado, en el ámbito cultural paraguayo, como una señal de modernidad y una fuga adelante de la novela [46]. En efecto, el intertexto cobra una gran importancia, por ejemplo, en la obra de Roa Bastos, que llega a dimensiones experimentales conquistando, así, nuevos horizontes no sólo para la novela moderna paraguaya, sino también para la hispanoamericana.

Notas:

[1] Kristeva, Julia: **Semiótica**, Madrid, Ed. Fundamentos, 1978, p. 190.

[2] En la década de los 80, se reactivó la polémica de mano de los postestructuralistas franceses y americanos. En términos generales existen en la actualidad dos corrientes científicas: 1) la de los no-intertextualistas, que no reconocen la intertextualidad como una nueva forma de afrontar el análisis textual, y 2) la de los intertextualistas, para los que la intertextualidad sí brinda nuevas posibilidades metodológicas. Dentro de esta última corriente podemos también reconocer diferentes líneas y enfoques: a) los que continúan interpretando la intertextualidad en el sentido de Kristeva, con una vocación totalizadora, universal, y b) los que restringen el campo de acción del proceso intertextual al ámbito estrictamente literario.

[3] “Intertextualité, intertexte, autotexte, intratexte”, **Texte, Revue de Critique et de Théorie Littéraire** (Toronto), N° 2, 1983 (N° dedicado a la intertextualidad).

-**Intertextualidad**: Sitios web relativos a la intertextualidad (Cf. en particular, Julia Kristeva, Jacques Derrida, Roland Barthes, Umberto Eco):
<http://www.ubalt.edu/www/ygcla/hoptext/intertextuality10133.html>;
<http://web.uvic.ca/~ckeeep/hfl278.html> y
<http://web.uvic.ca/~ckeeep/hfl243.html>

[4] Además de los estudios de Kristeva, se podría consultar los trabajos siguientes: Alcina Arancibia, Juana (Editora): **Literatura como intertextualidad, IX Simposio Internacional de Literatura**, Buenos Aires, Ed. Vinciguerra, 1993.; Bengochea, M. y Sola, R. (Eds.): **Intertextuality/Intertextualidad**, Madrid, Ed. Universidad de Alcalá, 1997, particularmente el estudio de Onega, S.: “Intertextualidad: concepto, tipos e implicaciones”, pp. 17-34, entre muchos otros.

[5] Para llevar a cabo este estudio, nos apoyamos en novelas publicadas o concebidas en los años 50-80; entre las que nos parecen más representadas -y a las que tuvimos acceso- figuran las siguientes:

- Appleyard, José Luis: **Imágenes sin tierra**, Asunción, Ed. Fruto y Flor Ex Libris, 1965.
- Casaccia, Gabriel: **La Babosa** (1952), Buenos Aires, Ed. Losada, 2a ed., 1960 y **Los Huertas**, Asunción, Ed. NAPA, 1981.
- Halley Mora, Mario: **La quema de Judas** (1965), Asunción, Ed. Comuneros, 1990 y **Los hombres de Celina** (1981), Asunción, Ed. Comuneros, 4a ed., 1990.
- Rivarola Matto, José María: **Follaje en los ojos** (1952), Asunción, Ed. Escuela técnica Salesiana, 2a ed., 1974.
- Roa Bastos, Augusto: **Hijo de hombre** (1960), Buenos Aires, Ed. Losada, 6a ed., 1976 y **Yo el Supremo** (1974), Madrid, Ed. Cátedra, ed. de Milagros Ezquerro, 1983 y **El fiscal**, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1993.
- Silva, Lincoln: **Rebelión después**, Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, 1970 y **General General**, Buenos Aires, Ed. Crisis Libros, 1975.
- Villagra Marsal, Carlos: **Mancuello y la perdiz** (1965), Asunción, Ed. Emasa, 1969.

[6] “Mujeres peregrinantes que acompañaron al ejército paraguayo durante la guerra de la Triple Alianza”, Casaccia, Gabriel: **Los Huertas**, *ob. cit.* p. 34.

[7] Roa Bastos, Augusto: **Hijo de hombre**, *ob. cit.* p. 81.

- [8] **Ibid.** p. 82.
- [9] Roa Bastos, Augusto: **Hijo de hombre, ob. cit.** p. 173.
- [10] Cf. en particular la segunda parte: la caracterización de los grupos sociales inferiores.
- [11] Roa Bastos, Augusto: **Hijo de hombre, ob. cit.** pp. 69, 93, 97; Casaccia, Gabriel: **Los Huertas, ob. cit.** pp. 29, 30.
- [12] Roa Bastos, Augusto: **Hijo de hombre, ob. cit.** p. 25. Cf. también Casaccia, Gabriel: **Los Huertas, ob. cit.** pp. 40-41, 59.
- [13] Roa Bastos, Augusto: **Hijo de hombre, ob. cit.** p. 15.
- [14] Villagra Marsal, Carlos: **Mancuello y la perdiz, ob. cit.** p. 45.
- [15] **Ibid.** pp. 52-55.
- [16] **Ibid.** pp. 61-66, 68-69.
- [17] **Ibid.** p. 65. (El subrayado es del novelista).
- [18] **Ibid.** p. 66.
- [19] Cf. Roa Bastos, Augusto: “La narrativa paraguaya en el contexto de la narrativa hispanoamericana actual”, in: Sosnowski, Saúl (Comp.): **Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana**, Buenos Aires, Ed. de la Flor, 1986, pp. 129-131.
- [20] **Ibid.**
- [21] **Ibid.** p. 131. (El subrayado es nuestro).
- [22] Cf. Rodríguez Alcalá, Hugo: “**Hijo de hombre**, de Roa Bastos y la intrahistoria del Paraguay” in: Giacomani, Helmy F.: **Homenaje a Augusto Roa Bastos. Variaciones interpretativas en torno a su obra**, Madrid, Anaya-Las Américas, 1973, pp. 63-78.
- [23] Cf. Perera San Martín, Nicasio: “**Hijo de hombre**, novela e intrahistoria”, in: **Revista de Crítica Literaria Latinoamericana** (Lima), Año X, N° 19, 1984, p. 96, afirma, sin embargo, que Ángel Rama ha sido el primero en aplicar el concepto de “intrahistoria” al análisis de **Hijo de hombre**, inspirándose de unas ideas de Miguel de Unamuno.

Es necesario recordar que, en el pensamiento de Unamuno, el concepto de “intrahistoria” se opone casi totalmente a la historia, ya que aquélla es silenciosa, profunda y continua, mientras que ésta es superficial que se alimenta de sucesos y rupturas. Así, la oposición **profundidad-superficie** marca las imágenes que ilustran el pensamiento unamuniano a este respecto. “Las olas de la historia -dice don Miguel de Unamuno-, con su rumor y su espuma que reverbera al sol, ruedan sobre un mar continuo, hondo, inmensamente más hondo que la capa que ondula sobre un mar silencioso y a cuyo último fondo nunca llega el sol (...) sobre la inmensa humanidad silenciosa se levantan los que meten bulla en la historia. **Esa vida**

intrahistórica, silenciosa y continua como en el fondo mismo del mar, es la sustancia del progreso, la verdadera tradición eterna, no la tradición mentira que se suele ir a buscar al pasado enterrado en libros y papeles, y monumentos, y piedras". (El subrayado es nuestro). Cf. Unamuno, Miguel de: "Tradición eterna", in: **En torno al casticismo**, Madrid, Ed. Austral, 9a ed., 1979, pp. 27-28.

[24] Diez, Ricardo: **El desarrollo estético de la novela de Unamuno**, Madrid, Ed. Playor, 1976, p. 43.

[25] Halley Mora, Carlos: **Los hombres de Celina, ob. cit.** pp. 63-64.

[26] Roa Bastos, Augusto: **El fiscal, ob. cit.** p. 57. Al final de la novela, Roa Bastos vuelve otra vez al cogito, "pienso, luego existo" (p. 306), en otro contexto y con otra connotación.

[27] Halley Mora, Carlos: **Los hombres de Celina, ob. cit.** p. 148; Silva, Lincoln: **General General, ob. cit.** pp. 10, 11, 38, 40, 58, 83-84, 100-101; Roa Bastos, Augusto: **El fiscal, ob. cit.** pp. 14, 19, 20, 23, 25-26, 26, 29, 292, 298, 317; Roa Bastos, Augusto: **Yo el Supremo, ob. cit.** pp. 141, 175, 247, 286, 292, 294, 537...
Roa Bastos, Augusto: **El fiscal, ob. cit.** pp. 75, 87, 156, 284, 298;

[28] Roa Bastos, Augusto: **Yo el Supremo, ob. cit.** pp. 129, 141, 166, 207-208, 241-243, 246-247, 249, 253-254, 303, 400, 506, 577 ...

[29] Halley Mora, Carlos: **Los hombres de Celina, ob. cit.** pp. 80, 176, 178.

[30] Como Al capone, Alain Delon, Bermondo, Sarah Bernhard. Cf. por ejemplo Halley Mora, Carlos: **Los hombres de Celina, ob. cit.** pp. 87, 88, 230, 235; y Cándido López, Mathis Grüneward, El Greco (pintores), Mercedes Sosa y otros. Cf. Roa Bastos, Augusto: **El fiscal, ob. cit.** pp. 89, 95-96, 179, 300, 321

[31] **Ibid.** pp. 317, 319. Cf. también pp. 299-319. El libro **Cartas**, de Richard Francis Burton se refiere a **Cartas desde los campos de batalla del Paraguaya**, "libro de historia y de ficción de delirante fantasía creativa" (p. 332).

[32] **Ibid.** p. 317; Silva, Lincoln: **General General, ob. cit.** p. 92; Roa Bastos, Augusto: **Yo el Supremo, ob. cit.** pp. 175, 506, 537.

[33] Roa Bastos, Augusto: **El fiscal, ob. cit.** pp. 83, 86, 95-96.

[34] Halley Mora, Carlos: **Los hombres de Celina, ob. cit.** pp. 136, 138, 221; Roa Bastos, Augusto: **El fiscal, ob. cit.** pp. 83, 86, 95-96; Roa Bastos, Augusto: **Yo el Supremo, ob. cit.** pp. 132-133, 282, 286, 288, 489, 567...

[35] Roa Bastos, Augusto: **El fiscal, ob. cit.** p. 191. En este pasaje, observamos que el novelista se identifica totalmente con su personaje, Félix Moral. Efectivamente, Roa Bastos escribió esta carta a Stroessner. En **Yo el Supremo, ob. cit.** pp. 418-419, califica al autor de **Hijo de hombre** de "mediocre escriba".

[36] Roa Bastos, Augusto: **Yo el Supremo, ob. cit.** pp. 418-419 y 500.

- [37] Roa Bastos, Augusto: **El fiscal**, **ob. cit.** p. 284.
- [38] **Ibid.** pp. 284-285. (El subrayado es nuestro).
- [39] **Ibid.** p. 608. (El subrayado es nuestro).
- [40] González Oddone, Beatriz R. A. de: “**Yo el Supremo**, visto por su autor y aproximaciones” (entrevista a Roa Bastos), in: **Letras de Buenos Aires** (Buenos Aires), abril-junio, 1981, p. 148.
- [41] **Ibid.**
- [42] **Ibid.**
- [43] **Ibid.** p. 145.
- [44] Roa Bastos, Augusto: **Yo el Supremo**, **ob. cit.** p. 608.
- [45] Silva, Lincoln: **General General**, **ob. cit.** pp. 11, 38, 40.
- [46] Cf. Krysinski, Wladimir: “**Yo el Supremo**: punto de fuga de la novela moderna”, in: **Cuadernos Hispanoamericanos** (Madrid), N° 493-494, Julio-agosto, 1991, pp. 265-273.

© *Boujemaa EL ABKARI 2005*

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace. www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

