



## Las fantasías de Mujica y Roa. Tras el escrutinio cervantino

Rafael Recio Vela

[raf252@incia.es](mailto:raf252@incia.es)

---

Pide y suplica  
humildemente, cuanto  
puede, a V. M. sea servido  
de hacerle merced de un  
oficio en las Indias de los  
tres o cuatro que al presente  
están vacos  
Miguel de Cervantes  
Saavedra

Fue *Don Quijote* un libro viajero. De igual manera que el caballero andante abandona la comodidad de su hogar en pos de unos ideales que la realidad en que vivía había definitivamente destruido, igual que el propio Cervantes: preso en Argel, guerrero en Lepanto; pocos meses después de su aparición, en ese año de 1605, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote la Mancha* emprende la peregrinación que su creador hubiera deseado llevar a cabo y que no pudo sino mediante la palabra impresa de su criatura. No tuvo efecto, no pudo impedirlo, la Real Cédula del 4 de abril de 1531 prohibiendo la llegada a América de los “libros de romance de historias vanas o de profanidad, como son de Amadís, e otros de esta calidad porque es mal ejemplo para los Indios, e cosa en que no es bien que se ocupe ni lean”. Casi dos siglos después, y nuevamente aunque formaban parte de la lista de libros prohibidos, llegan a la América española las doctrinas ilustradas que servirán de base a los movimientos emancipadores del primer cuarto del siglo XIX, y a las cuales, “nuevos Libros de Cavallería, no ya de Romances solamente, ni de Historias Vanas o de Profanidad como son los Amadises y otros desta calidad” (*Yo el Supremo* 268-269), se “inficiona” el mismo Dictador Francia. Don Quijote, personaje, llega con toda la fuerza de la imaginación, con su poderoso brazo lanza en ristre, a galope en rocín flaco. Comienza sus viajes por los más vastos caminos de la América colonial como ya había transitado por los andurriales castellanos, siempre en compañía de su fiel escudero, el labriego Sancho Panza, junto a su amo, ambos dos, a lomos de Rocinante y el rucio.

Son muchos los escritores hispanoamericanos que retoman la pluma de Cervantes, aquella para la cual únicamente había existido las aventuras de don Quijote y Sancho, devolviéndoles la vida. Cual nuevo Avellaneda, el ecuatoriano Juan Montalvo publica en 1895 sus *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*. Otros optan por hacer posible en el caballero andante el deseo de viajar al Nuevo Mundo de Cervantes y revivir allí el ideal caballeresco, son obras como la del cubano Luis Otero y Pimentel, *Semblanzas caballerescas o las nuevas aventuras de Don Quijote de la Mancha* (1886) o la del venezolano Mario Briceño Iragorry, *El Caballero de Ledesma* (1942). Pero ejemplos como estos, muy numerosos, no son más que la superficie de un proceso de mucho más hondo calado que tiene lugar, paralelamente al que se produce en la Península, con la Modernidad Hispanoamericana. Si don Quijote cabalga de nuevo, lo hace de la mano del también inmortal nicaragüense, de Rubén Darío que, años antes de que aparecieran las semblanzas que los noventayochistas españoles dedican al mito castellano, en este 1898 del desastre, escribe su relato “D. Q.” Darío significa el aldabonazo de salida a este proceso, y el cuento, así como el poema de las “Letanías del Señor don Quijote”, una senda en la interpretación y en la imagen de la novela y del personaje. Senda transitada, entre otros, por Lugones, y, definitivamente instaurada como canónica por Borges.

El juego caracteriza en muchos momentos la creación de Cervantes. El Quijote que se sabe leído antes de su tercera salida, que encuentra, durante su peregrinaje, personajes que han conocido al apócrifo de Avellaneda, que gana, en batalla, el

derecho a ser reconocido como el verdadero, el único y el real, posadas que se convierten en castillos, molinos en gigantes y gigantes en molinos por la acción de magos y encantadores, gobernadores de ínsulas imaginarias. Empeño el mío que también pertenece al ámbito de lo jocoso, del “entretén-y-miento” como lo definiría, en tono burlesco, el Dictador Francia, travesura que, espero, se me perdone. Como todo juego, el azar, el denostado azar que sólo la prisión de un aerolito errante del infinito cosmos puede -en la mente de un Dictador Supremo- aprisionar, me dio a conocer un texto primerizo del escritor argentino Manuel Mujica Lainez. Andaba el año de 1936, joven escritor aún, cuando aparece su primer libro, extraña composición bajo el nombre de *Glosas castellanas*. Años después, en una de sus novelas cumbres, *Bomarzo*, Pier Francesco Orsini, contrahecho, conoce en los prolegómenos de la batalla de Lepanto al joven paje del cardenal Aquaviva y Aragón que le regala un volumen de los poemas de Garcilaso de la Vega. Treinta y cuatro años después, este desconocido personaje se convertirá para siempre en Miguel de Cervantes Saavedra, autor de *Don Quijote de la Mancha*. El influjo del escritor manchego es perceptible en toda la obra del creador argentino: también lo es en la del creador paraguayo. “En un lugar de la Liguria de cuyo nombre no quiere acordarse” nace el Almirante -el Descubridor, Colón- protagonista de la tercera de las novelas de Augusto Roa Bastos. En 1973 había nacido, del sueño de Roa, el Supremo Dictador -no el José Gaspar Rodríguez de Francia real, nato un día de Reyes más de doscientos años antes-, este don Quijote americano que recorre los caminos no castellanos sino paraguayos. El maestro Cristaldo, no sólo no abandona su pueblo, sino que pretende volver al seno materno del que proviene. Mas, cual nuevo Cervantes, recrea su propio mundo habitado por personajes de ficción, protagonistas de sus lecturas predilectas. *Contravida*, novela a la que pertenece este episodio, frente a las *Glosas castellanas*, cierra el ciclo definitivamente de la novelística de Roa, aún cuando aparezca, un años después, la que sí será su última novela, *Madama Sui*. Sin embargo, aquella, más que esta, unifica el mundo narrativo de Roa, lo completa para finalmente cerrarlo en un todo unitario en el que las partes asumen un significado tanto en su individualidad como en su relación con el resto de la producción creativa. Autobiografía novelesca y novelada de su vida literaria -la obra del paraguayo- en contraste con los primeros pasos y balbuceos de un joven narrador -la del argentino.

### ***Glosas castellanas***

El ingreso como redactor del periódico argentino *La Nación*, en 1932, tras haber iniciado sus estudios en la Facultad de Derecho y abandonarlos dos años después, supone la confirmación primera de la vocación literaria de Manuel Mujica Lainez. A lo largo de los años, compaginará ambas tareas, convirtiéndolas en las dos caras de una misma moneda: sus críticas de artes proporcionarán al escritor la materia de sus narraciones. Pero fue también Mujica un exceso lector de la fantasía de Cervantes. Guadalupe Fernández Ariza señala como su embrujo, continuo y constante a lo largo de toda su producción literaria, se manifiesta ya en esta primera obra, “Mujica desde el comienzo recibió el influjo mágico del *Quijote*: las *Glosas castellanas* pueden proponerse como ejemplar homenaje al legado de Darío y de Lugones, del que Mujica se erige en depositario, pues, como indica en *Bomarzo*, Cervantes es el modelo supremo”. (103) Configurada como continuación “más allá de lo imaginado por Cervantes” (Fernández Ariza 103), Mujica pretende seguir la senda abierta del hidalgo caballero cuyo poder de atracción alcanzara tanto a “curiosos, eruditos y soñadores.” (*Glosas castellanas* 32)

La obra se compone de una serie de ensayos a manera de narraciones de las cuales nos interesa, principalmente, la segunda, “Prosas quiјotiles”, en la que presenta Mujica algunos de los episodios que Cervantes olvidó. Así, proclama la posibilidad

de un encuentro casual en la Ciudad Imperial entre don Quijote y el Greco, permitiendo que el genio cretense, de igual manera que el genio castellano, nos dejara en sus cuadros, como este en sus escritos, pinceladas de la imagen del caballero andante,

Lo mismo que el guerrero de Lepanto logró sujetarlo dentro de la malla fuerte de su prosa, un pintor hubo que fijó someramente su fisonomía y su hechura. Es aquel que, frente al portal del casón toledano, leía en el texto griego las «Oraciones Éticas» del obispo de Cesárea. No le hizo un retrato solo, de cuerpo entero, porque se escapaba a lo humano conseguirlo. Mas en todos sus cuadros queda un reflejo del enamorado de Dulcinea. Esta nariz, estas pupilas, que alumbran los salones del Museo del Prado, cuyas fueron. Suya esa mano fina, abierta como una flor sobre el pecho. Suya la frente aquella despejada. Ya aquel meditar, suyo también.

El alma está, asimismo, presente y diseminada en las telas numerosas. Simboliza alguno de los modelos la valentía del retador de gigantes, el otro su locura, su piedad y su desencanto postrero, los otros. (“El pintor de don Quijote” 45-46);

o cuenta una nueva y última aventura de Sancho, sólo, tras la muerte de su amo, confundiendo, especularmente, los bandidos que acuden al encuentro de la comitiva por carneros, “-«Eran carneros -susurra-. Le digo a Vuesamerced que eran carneros. Mi señor les hubiera desbaratado con su lanza. Mi señor sufría de extrañas visiones. Yo preferí aguardarles quedo y permitirles seguir su viaje. Verdad que me han magullado un tanto...»” (“El escepticismo de Sancho” 52). “Los duques”, en cambio, deviene crítica social a un estamento acomodado y ocioso, a un mundo cortesano vacuo y sin sentido, que se mofa de la locura de don Quijote cuando no ve su propia decadencia y su propio error,

Y ni el señor duque ni la señora duquesa advertían que, así como él iba en pos de quimeras, quedaban ellos de quimeras en pos. Que si es absurdo el llamar ejércitos a los carneros y gigantes a los molinos y escoger por norte y guía a fábulas estafalarias, no lo es menos el desvivirse por futesas y besar de continuo la diestra de la Señora Vanidad. Creyó Don Quijote en la posibilidad de lo imposible. Sus modelos, de tan perfectos, escapan a la humana condición. Aspiración suprema de los duques, en cambio, fueron los dictados últimos de la moda, así en lo que a lo material hace, como a lo moral. Pasó el uno por el mundo con el alma limpia, deshaciendo entuertos a su manera, pues la intención pura no le faltó jamás. Representaron los otros una dorada pantomima, entre los abanicos de los lisonjeros. Esclavos fueron ambos: el de la Triste Figura, de sus sueños demasiado altos, y los duques de sus menguados prejuicios. Miraba él al cielo, barnizado de nubes, y ellos a la tierra, alhajada de tramoyas y bambalinas suntuosas. (“Los duques” 42-43).

Nuestro interés se centrará en la primera de las composiciones que conforman este segundo ensayo de las “Prosas quiijotiles”. “El cura y el barbero” es una continuación -en esto más en la línea de la historia sobre la aventura de Sancho o incluso el encuentro con el Greco que en la de la ácida crítica al estamento nobiliario- del escrutinio cervantino. Cuando las luces del teatro se apagan, cuando baja el telón y los actores dejan la escena y en ella sus máscaras, la pluma de Mujica los retoma mostrándonos sus verdaderos pensamientos, sus miedos y temores, sus anhelos y esperanzas: “Ya tocó a fin el «donoso y grande escrutinio».” (38). El episodio que Cervantes nos narra en el capítulo VI de la Primera Parte de su obra ha terminado, las cenizas, restos del fuego en el que se consumieron los causantes de la locura de Alonso Quijano, son esparcidas por el viento que elimina con ellos los últimos rastros

de la que fuera biblioteca del hidalgo manchego. Tapiado ha quedado el aposento donde esta tuvo su lugar, obra de la mente del cura y el barbero, del ama y la sobrina, y no de un malvado encantador celoso de la valía y valor del caballero andante. Los dos primeros párrafos sirven como contextualización, como nexo de unión entre el modelo utilizado -la obra de Cervantes- y su propia labor creativa, el trasvase que unifica lo ajeno y lo propio, lo ajeno en lo propio. En el fuego “caracolean” los personajes de los libros de caballerías condenados, caracolea Florismarte de Hircania, “-¿Ahí está el señor Florismarte? -replicó el cura-. Pues a fe que ha de parar presto al corral, a pesar de su estraño nacimiento y sonadas aventuras; que no da lugar a otro cosa la dureza y sequedad de su estilo.” (*Don Quijote de la Mancha I* 132), caracolea Olivante de Laura, “-El autor de este libro -dijo el cura- fue el mesmo que compuso a *Jardín de flores*; y en verdad que no sepa determinar cuál de los dos libros es más verdadero, o, por decir mejor, menos mentiroso; sólo sé decir que éste irá al corral, por disparatado y arrogante.” (132), y caracolea también Palmerín de Oliva, “-Esa oliva se haga luego rajas y se queme, que aun no queden della las cenizas” (134). En este particular “acto de fe” el fuego ha devorado a estos tres libros, así como al resto de los que acabaron en la pira del escrutinio, “alimento de su locura”, condenando la desmedida imaginación de don Quijote.

Emprenden entonces, el barbero y el cura el regreso a casa con aquellos volúmenes que, su criterio, ha considerado adecuado y no pernicioso al buen gusto y a las buenas costumbres: *Amadís de Gaula*, que, después de que el cura lo condenara al haber sido el primero de los libros de caballerías, “-Parece cosa de misterio ésta; porque, según he oído decir, este libro fue el primero de caballerías que se imprimió en España, y todos los demás han tomado principio y origen deste; y así, me parece que, como a dogmatizador de una secta tan mala, le debemos, sin excusa alguna, condenar al fuego” (130) [1], es salvado por la intermediación del barbero, “-No, señor -dijo el barbero-; que también he oído decir que es el mejor de todos los libros que de este género se han compuesto; y así, como a único en su arte, se debe perdonar.” (130); *Belianís de Grecia*, nuevamente salvado por el consejo de Maese Nicolás, aunque requiera, considera el cura, “de un poco de ruibardo para purgar la demasiada cólera suya, y es menester quitarles todo aquello del castillo de la Fama y otras impertinencias de más importancia, para lo cual se les da término ultramarino, y como enmendaren, así se usará con ellos de misericordia o de justicia” (134) por lo que lo deja en su custodia con el encargo de que a nadie lo dejara leer; y, *Tirante el Blanco*, que cae a los pies del barbero cuando el ama, ante el mandato del cura de tirar el resto de libros de un tamaño mayor -aquellos que versaban sobre caballeros andantes- asiera “casi ocho de una vez” (134), para alegría y regocijo del cura,

-¡Válame Dios! -dijo el cura, dando una gran voz-. ¡Que aquí esté Tirante el Blanco! Dádmelo acá, compadre; que hago cuenta que he hallado en él un tesoro de contento y una mina de pasatiempos. Aquí está don Quirieleisón de Montalbán, valeroso caballero, y su hermano Tomás de Montalbán, y el caballero Fonseca, con la batalla que el valiente de Tirante le hizo con el alano, y las agudezas de la condella Placerdemivida, con los amores y embustes de la viuda Reposada, y la señora Emperatriz, enamorada de Hipólito, su escudero. Dígoos verdad, señor compadre, que, por su estilo, es éste el mejor libro del mundo: aquí comen los caballeros, y duermen y mueren en sus camas, y hacen testamento antes de su muerte, con estas cosas de que todos los demás libros deste género carecen. (134-135)

Por engañar el tiempo, tan lento y mortal en su discurrir, en la oscuridad de la noche, de igual manera que Alonso Quijano -ocioso los más ratos del año, pasando las noches en la lectura de claro en claro-, el cura y el barbero comienzan a leer el primero las aventuras de Amadís, el segundo las batallas de Tirante, el cura Pero Pérez tal vez movido por las palabras de elogio del barbero, maese Nicolás por el

consejo del licenciado (“Llevalde a casa y leedle, y veréis que es verdad cuanto dél os he dicho.” *Don Quijote de la Mancha I* 135) La lectura solitaria de ambos personajes, “el uno tras el espejismo de Amadís y el otro tras el de Tirante” (“El cura y el barbero” 40), hacen nacer en ellos la fantasía de recorrer, del mismo modo que los caballeros andantes, el mundo es pos de la justicia y la fama, la locura quijotesca,

y así, del poco dormir y del mucho leer se le secó el cerebro de manera que vino a perder el juicio. Llenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros, así de encantamientos como de pependencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentas y disparates imposibles; y asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas sonadas soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo. [...]

En efecto, rematado ya su juicio, vino a dar en el más estraño pensamiento que jamás dio loco en el mundo, y fue que le pareció conveniente y necesario, así para el aumento de su honra como para el servicio de su república, hacerse caballero andante, e irse por todo el mundo con sus armas y caballo a buscar las aventuras y a ejercitarse en todo aquello que él había leído que los caballeros andantes se ejercitaban, deshaciendo todo género de agravio, y poniéndose en ocasiones y peligros donde, acabándolos, cobrase eterno nombre y fama. (*Don Quijote de la Mancha I* 100-101).

Los dos sueñan emular no ya al loco de don Quijote sino al Bueno de Alonso Quijano que, olvidando la relajación de su vida y la comodidad de su hacienda, emprende el viaje por los caminos de la Mancha con el único “deseo de hacer el bien, sin buscar en pago más galardón que el debido de la fama” (“El cura y el barbero” 40). También desean ellos ahora fervientemente, resucitar el arte antiguo de la caballería andante, el uno trucar bacía y “navaja espumosa” en rodela y espada, el otro emular a aquel “arzobispo Turpín”, compañero de batallas de los barones de Carlomagno, personaje de uno de los libros quemados en el escrutinio que había llevado a cabo, el *Espejo de caballería* (“Ahí anda el señor Reinaldos de Montalbán con sus amigos y compañeros, más ladrones que Caco, y los doce Pares, con el verdadero historiador Turpín” *Don Quijote de la Mancha I* 133), y con quien lo confunde don Quijote en la novela de Cervantes [2]; cambiar sus vidas de burgueses rurales reducidos su mundo al de su pequeña aldea por la vida de los caballeros andantes en su recorrer los caminos en busca de nuevas y sorprendentes aventuras. Mas, finalmente, el día llega [3] y con él el recuerdo “de la regalada y perezosa existencia a que están habituados” (“El cura y el barbero” 40), olvidando con él los sueños que les asaltaron con el correr de la noche y de la lectura. El plato de lentejas que la mujer del barbero lleva a su marido, el palomino tierno con el que regala el ama al licenciado, escarbándoles el vientre, les devuelven a ambos a su verdadera realidad, “¿A qué -meditan- me he de lanzar a proteger a otros, cuando tal misión es administrada por los cuadrilleros de la Santa Hermandad? ¿A qué buscar lo imposible y pretender lo que se encuentra fuera del humano alcance? Cuídese cada uno de lo propio, que quien siembra en tierra ajena intenciones generosas, a menudo recoge malandanzas.” (40-41) convencidos ahora de haber malgastado la noche “con inútiles papelerías”.

Mujica construye la continuación del episodio del “donoso escrutinio” como segunda oportunidad a la utopía, al triunfo de la esperanza, y, lo hace, paradójicamente, a través de aquellos personajes que Cervantes había configurado como destructores del primer intento representado por la figura de Alonso Quijano y su creación don Quijote. Los tres -Alonso Quijano, el barbero Maese Nicolás y el cura Pero Pérez- siguen un proceso similar, en todos ellos la lectura de las fantasías caballerescas hacen nacer un deseo irrefrenable de salir a la aventura. Los tres,

también, tienen un mismo desenlace, en todos los casos la realidad supera y vence a la fantasía convirtiendo la utopía soñada en imposible. Sin embargo, el desarrollo que vive el proceso en el caso de don Quijote y en los casos del barbero y el cura son diametralmente opuestos, Alonso Quijano trata de alcanzar sus deseos, las tres salidas, aunque desgraciadas, son una muestra clara del poder de la ensoñación y de la esperanza. En cambio, el barbero y el cura desisten antes incluso de intentarlo, ocultan los ideales que han nacido en su interior tras la monótona existencia burguesa que llevan y esconden su fracaso tras las críticas (las que antes habían sido envidias ante un propósito que ellos mismos anhelaban) que desdeñan el intento de Alonso Quijano.

La victoria del cura y el barbero en su batalla contra los fantasmas de los ideales caballerescos, “La caballería andante ha sido puesta en fuga por el cura y el barbero.” (38), termina, sin embargo, convirtiéndose en derrota ante su imposibilidad para luchar por alcanzar sus propios sueños bajo el yugo de una realidad que los aplasta, realidad que es, también, la que aprisiona a la España del siglo XVII, la que oprime sus deseos y sus esperanzas. La imaginación se convierte entonces en un medio de evasión de una realidad que desagrada mediante la exaltación de una gloria y un esplendor ya pasado, como Góngora en su soneto “A Córdoba”, o en el vehículo de la crítica, en el reflejo descarnado de una realidad y una sociedad corrompida y desquebrajada, como la pinta Quevedo en el salmo “Miré los muros”. Pero puede ser también, siguiendo el ejemplo cervantino, la fantasía el reino en el que aún sea posible esta utopía: Alonso Quijano, lector de libros de caballería, recrea una realidad donde esta aún reina, un mundo en el cual los caballeros andantes recorren los caminos en busca de aventuras en los cuales socorrer y ayudar a los menesterosos. El de don Quijote es el triunfo final de la fantasía.

### ***Contravida***

En 1992, coincidiendo con el V Centenario del Descubrimiento de América, aparece la tercera novela del escritor paraguayo Augusto Roa Bastos. Largo ha sido el silencio del novelista desde que casi veinte años antes, en 1974, apareciera *Yo el Supremo*. Se inicia así una década muy fructífera para el creador guaraní, siguiendo, a la biografía novelada del Almirante genovés, tres novelas en tres años -*El fiscal* (1993), *Contravida* (1994) y *Madama Sui* (1995) [4]. Cuatro años antes, en 1989, recibía el, para él, mayor galardón posible a su carrera literaria, el Premio Cervantes. En el discurso de entrega proclama, en relación a *Yo el Supremo*, las deudas que su obra cumbre tiene con la creación del escritor manchego,

Eso dice la leyenda acerca del extraño libro que el Supremo Dictador leía y anotaba como un antiguo monje copista, o -según yo lo presumo- como otro furtivo Avellaneda que pretendía repetir por tercera vez el libro irrepetible [...]

En la certidumbre de que no podía ser otro el libro, yo no hice más que poner, en mi novela, sobre el legendario atril, un libro, el Libro de todos los tiempos: el inmortal *Don Quijote de la Mancha* de don Miguel de Cervantes Saavedra, Supremo Señor de la Imaginación y la Lengua. (“Discurso de entrega” 143)

Como veremos, este influjo pervive en sus novelas posteriores.

*Contravida* narra un viaje memorístico hacia el pasado junto con su imanen especular del viaje real del protagonista en el tren que lo conduce a su pueblo natal de Iturbe. Igual que en *Yo el Supremo* o *Vigilia del Almirante* e incluso *El fiscal*, la materia escritural la conforman los recuerdos depositados por el tiempo en el receptáculo de una memoria que se actualiza a través de la narración, y en la cual, los límites que separan la realidad de la fantasía se diluyen. Nuestro interés se centra en un episodio concreto de este material mnemónico. El protagonista y narrador recuerda su infancia y la relación que entabla con el maestro Gaspar Cristaldo, personaje enigmático que ya había aparecido en algunas de sus narraciones anteriores [5]. A él se debe, según nos cuenta, la fundación de Manorá, este “lugar para la muerte” [6], este ámbito de la fantasía (“El maestro era así. De repente intercalaba un hecho imposible en la realidad, fiel a la naturaleza mágica de su alma.” *Contravida* 198) que frente al Iturbe real, se convertirá en el reino de la esperanza, en el espacio propicio para la utopía. Situado en el corazón mismo de la población iturbeña, invisible a los ojos de todos aquellos curiosos que acuden a contemplar “esa aldea que no se sabía muy bien donde estaba.” (203), Iturbe y Manorá “eran un solo y único pueblo, pero no el mismo.” (204), con

Las mismas casas, la misma gente.

El río, el monte, el cielo, los cañaverales, las lomas altas, el cementerio, eran de los dos pueblos. (200).

Por esto, se ve obligado a señalar el narrador,

Cuando hablo de Manorá no es del pueblo de Iturbe, de la antigua Santa Clara que fue su primer nombre, de Itapé, de San Salvador, de Borja, de Maciel o de Caazapá, de la azucarera, de los otros pueblos vecinos y de su gente; no es de ellos de los que me estoy acordando.

Hablo de esa aldea que está metida dentro de Iturbe como el carozo del durazno o la ovalada semilla del mango que se queda en hilachas cuando acabamos de rociar la carne amarilla o rosada. (205) [7]

]Espacios coincidentes que, sin embargo, arrastran significados tan sumamente antagónicos, “Frente a un pueblo de Iturbe trivial, industrial y opresor, edifica el edénico Manorá, una aldea de armonía, de libertad y de justicia, una comunidad perfecta, de esta perfección que persigue apasionadamente el maestro Cristaldo” (Andreu 21).

Esta dicotomía entre fantasía y realidad, entre esperanza y desilusión, utopía y contrautopía, entre, en definitiva, Iturbe como espacio real y Manorá como espacio irreal, explica en gran medida el episodio que Roa construye mediante la reactualización del motivo cervantino del “donoso escrutinio”, episodio que significa, igual que en Cervantes y quizás también igual que en Mujica, el ataque y la invasión de una realidad que se resiste a ser derrotada por el poder creador de la fantasía. La locura de don Quijote derrotada por la cordura del cura y el barbero, la locura también del maestro Cristaldo asaltada por los símbolos del mundo real representados por las figuras del cura, el juez y el alcalde de Iturbe [8].

Si lo que lleva a cabo el escritor argentino es una continuación del episodio cervantino, Roa Bastos construye su propia recreación. Detrás de esta lucha entre los habitantes de Iturbe y los personajes de ficción se esconde claramente el modelo arquetípico, mas no sólo, quizás, de la narración del “donoso escrutinio” sino también el de la aventura de don Quijote en la Cueva de Montesinos [9]. Si Cervantes mata a su criatura para que ningún otro Avellaneda pueda continuar sus aventuras,

Viendo lo cual el cura, pidió al escribano le diese por testimonio como Alonso Quijano el Bueno, llamado comúnmente don Quijote de la Mancha, había pasado desta presente vida, y muerto naturalmente. Y que el tal testimonio pedía para quitar la ocasión de algún otro autor que Cide Hamete Benengeli le resucitase falsamente, e hiciese inacabables historias de sus hazañas. (577),

Roa retoma aquella pluma que para siempre, pensaba él, dejada colgada el cronista musulmán, y lo hace porque don Quijote, como el resto de personajes de ficción, “Vivían allí, siempre en presente, en los estados de vida después de la muerte, que únicamente los personajes de la imaginación pueden vivir.” (*Contravida* 218), y, al hacerlo, da nueva vida y nueva oportunidad a la utopía quijotesca en el mundo real. El limbo que construye el maestro Cristaldo, su “taberna de almas”, memoria colectiva que la tradición literaria salva del olvido, es imagen onírica de la biblioteca en cuyos anaqueles descansan no sólo ya los volúmenes de algunas de las obras más significadas de la literatura en lengua castellana, sino los propios personajes hechos carne y hueso a través de la “mente poderosa” del Cristaldo lector, “Los escueleros sabíamos de este culto que él dedicaba a los personajes que vivían en los libros y cuyas aventuras comenzaban cada vez que alguien abría un libro y comenzaba a leerlo.” (218), constructor, a través de sus lecturas, de un lugar donde pudieran ellos pervivir.

El maestro alecciona a sus alumnos, en este lugar, reducto de la memoria, en el amor a los libros, en la pasión por la lectura, pero una lectura activa, participativa. Aquí, tras leerlos y contar sus historias, los chicos se inicia imaginando otras, continuándolas, haciéndolas suya, creando sus propios limbos, comunitarios, a los que todos tuvieran acceso no como el que poseía el maestro, clandestino, separado de los hombres, “A iniciarnos a crear limbos que no estuvieran ocultos en cavernas sino abiertos a la comunidad.” (218) Pero para ello, es necesario un cambio social, porque él -Gaspar Cristaldo- sabe que “Hay muchos que odian los libros” (218), hay muchos capaces de quemarlos, y su enseñanza se convierte en el motor de esta transformación social. Y es que este limbo es imagen de aquella otra biblioteca del también loco manchego destruida por el cura y el barbero. En la novela de Roa, la disputa se entabla en términos de ortodoxia frente a heterodoxia, por ello el motor del pueblo contra el maestro Cristaldo es el propio cura, de libertad frente a un férreo control simbolizado en esta ocasión por Fidel Enríquez, alcalde y jefe político. Símbolos ambos de un poder constituido que niega toda posibilidad de cambio y desarrollo, tratan de destruir este ámbito del demonio “donde el maestro tenía asilados y acaudillados a truhanes y gente de avería, salidos de libros blasfematorios y sacrílegos” (219) Mas entonces los personajes de ficción se levantan contra el propósito del cura, del juez y del alcalde, encabezados por el dictador Francia, personaje protagonista de la novela del propio Roa *Yo el Supremo*. Junto a él, Efigenio Cristaldo, tambolirero de los decretos del Dictador y bisabuelo del propio maestro Gaspar, con su “gran joroba callosa en el pecho que le había criado el borde filoso del bombo después de haberlo tocado día y noche por más de cincuenta años.” (220) [10], puente de unión entre la realidad y la ficción -o entre una ficción pasada, *Yo el Supremo*, con una ficción presente, *Contravida*. También participan en la revuelta los personajes de Cervantes, don Quijote y su fiel compañero y escudero Sancho Panza, además del Caballero del Verde Gabán. Junto a ellos, enumerados y caracterizados otros personajes de ficción, los Buendía macondinos de García Márquez, los habitantes de la mítica Santa María de Juan Carlos Onetti, la Babosa, criatura del Gabriel Casaccia, y Juan Preciado, Susana San Juan, Pedro Páramo y Abundio Martínez, salidos de la novela y de la mente del mexicano Rulfo. La revuelta han triunfado, la fantasía ha vencido, más suerte han tenido estos “que los agricultores y obreros cuyas rebeliones eran invariablemente aplastadas con las tropas y los carros de asalto.” (220-221). La victoria proclama la confianza de Roa Bastos en que “también la literatura es capaz de ganar batallas contra la adversidad sin más

armas que la letra y el espíritu, sin más poder que la imaginación y el lenguaje. [...] un modo de influir en la realidad y de transformarla con las fábulas de la imaginación que en la realidad se inspiran.” (“Discurso de entrega” 42-43).

Roa Bastos, igual que el propio Cervantes, y a través de un procedimiento similar, lleva a cabo la exposición de su propio “canon literario”. En esta enumeración de obras destacadas de la literatura hispanoamericana encontramos como punto de apoyo la propia producción cervantina. Don Quijote y el Caballero del Verde Gabán, Sancho Panza montado en su asno con las alforjas llenas para la vida andariega, luchan unidos para mantener y hacer perdurar la existencia de los libros y sus personajes de ficción. El Doctor Francia y su tamborilero principal, Efigenio Cristaldo, personajes contrapuestos en *Yo el Supremo*, unen sus fuerzas en contra de este proceso de destrucción. Otra de las cumbres de la literatura universal del siglo XX, símbolo de los más significados del “boom” que tuvo lugar en la segunda mitad de dicha centuria, Gabriel García Márquez aparece representado por su novela más conocida, *Cien años de soledad*. También Onetti. Muy significativa es la presencia de la figura de Juan Rulfo, imagen, tanto él mismo como su obra, *Pedro Páramo*, “Quedó su figura en el libro sin par, que el maestro Cristaldo guardaba entre sus predilectos” (222), de una producción literaria de raigambre social, preocupada por la problemática del pueblo, y que se inscribe dentro de una dinámica continental de recuperación de la memoria del escritor mexicano. Extraña puede parecer la inserción dentro de esta enumeración el nombre de un escritor poco conocido, por lo menos fuera del ámbito más reducido del Plata en el que llevó a cabo su labor creativa. Casaccia, junto con Roa, e igualmente en el exilio argentino, representan y encabezan el proceso de modernización y desarrollo literario en el Paraguay del siglo XX, carente de una tradición cultural destacable [11] hasta entonces.

A pesar de la diversidad, tanto en el tiempo como en el espacio, entre las novelas que conforman el catálogo de obras, hay rasgos comunes significativos que merecen ser reseñados. Todas ellas son muestras de una identidad propia a cada uno de los países en los que se encuadran, mas también remiten a una más amplia esencia común -hispana e hispanoamericana. El Quijote, así, personaje loco y melancólico, en lucha para mantener viva una época ya pasada de esplendor caballeresco, enfrentado a la par que unido al practicismo y al pragmatismo de su escudero Sancho Panza, configura la esencia española, y así lo habían puesto de manifiesto la modernidad literaria hispana, tanto a uno como a otro lado del océano, esencia que, tras el descubrimiento y conquista del Nuevo Mundo, forma parte indisoluble también del ser hispanoamericano. Los Buendía, “expertos en guerras y revoluciones” (*Contravida* 221), del colombiano, los personajes del uruguayo, “sombrios, trágicos, funerales” (221), la criatura de Casaccia, esta Babosa, “esperpéntica, en enaguas de maldad, arrastraba su trailla de Furias.” (221), los del mexicano Rulfo, “muerto, convertido en un montón de piedras, encerrado en un saco tejido con fibras ce cardos y con el largo silencio de los muertos.” (222) el patriarca Pedro Páramo, cargado “al hombro el pesado burujón de rencor vivo” (222) con el cuchillo en la mano “tinto en la sangre paterna.” (222) su hijo natural Abundio Martínez: todos ellos son reflejo de una esencia que, partiendo de lo nacional, se inscriben en la entidad superior del sentir hispanoamericano.

## Conclusiones

Un modelo, dos formas distintas de acercamiento. Una deuda, dos maneras diferentes de reflejarla. Tanto Roa Bastos como Mujica Lainez acuden al principio, al origen, tanto de la novela moderna como de la identidad hispana e hispanoamericana, pero aprovechan este viaje novelístico de formas distintas. El escritor paraguayo lo

recrea para darle ahora sí la victoria a la ficción sobre la realidad. El argentino no parece tan optimista, continúa la historia para volver a reconocer la imposibilidad de la fantasía en un mundo subsumido por la realidad. Pero, a la vez que cierra la puerta, Mujica abre la ventana, quizás, de una esperanza futura mas no de índole colectiva sino individual. Don Quijotes habrá siempre aunque siempre habrá también curas y barberos. En ambos, la presencia del modelo cervantino será constante a lo largo de toda su obra. Mas si Mujica acude a Cervantes en esta obra primeriza como asidero sobre el cual construir su propia voz, Roa acude en esta final de su vida literaria más como homenaje y reconocimiento hacia la inmortal creación. Ya no es la suya la voz dubitativa de quien empieza a dar sus primeros pasos en el mundo de la creación artística y acude para ello al amparo del maestro demandándole su ayuda y su apoyo. El suyo es el postrer reconocimiento de quien se considera modesto continuador de la senda abierta por aquél ya desde ese año de 1960 cuando aparece *Hijo de hombre*. Si el señor de Bomarzo no conocía aún al muchacho que le entrega el volumen de los versos de Garcilaso, el maestro de Manorá sí ha disfrutado ya de su lectura y puede, como aquel hubiera deseado, aposentarlo en su castillo, festejarlo como a un monarca “mejor que al cardenal de Este, mejor que al duque de Urbino, mejor que a la marquesa de Mantua, mejor que a ninguno...” (*Bomarzo* 640).

## Notas

[1] Marasso señala,

*Ab Jove principium (Bucólica; III, 60)[...]* Fue un gran acierto de Cervantes empezar el escrutinio con el *Amadís de Gaula*. Seguía, quizá por intuición de su propio genio, el orden jerárquico de los dioses en el canto del pastor virgiliano. Pero el cumplimiento de este precepto de Virgilio se debe más bien en Cervantes a la sugestión de Quintiliano. Cuando escribía los primeros capítulos del Quijote había leído las *Instituciones oratorias*. El donoso escrutinio, guarda relación con el catálogo razonado de autores del libro X de las *Instituciones*. El retórico latino sugirió a Cervantes este examen crítico de obras. «Como Arato cree que debe comenzar por Júpiter, así me parece que nosotros debemos empezar, según la norma, por Homero. Porque como él mismo dice que las fuentes y ríos tienen su principio en el Océano, podemos decir que sirvió de ejemplo y de modelo a todas las partes de la elocuencia. Nadie lo ha superado...». No se le escapaba tampoco a Cervantes la *Subasta de los filósofos* de Luciano.

Cervantes leyó a Quintiliano en el texto latino o en la traducción italiana de Toscanella (Venecia, 1566), traducción que quizá lleve comentarios en el margen. En la dedicatoria de la versión del *Arte poética* de Horacio, escribe Villén de Biedma: «Lo postrero en orden de todas las obras de Horacio es el Arte poética que no sin misterio tiene este lugar; pues (como V. m. sabe) las cosas que ordenaron los hombres discretos, no son acaso, sino con prudencia y acuerdo». Varón discreto, Cervantes puso, no sin misterio, el Amadís en el comienzo del donoso escrutinio [http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/cerv/02459286100915617400080/p0000001.htm#I\\_19](http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/cerv/02459286100915617400080/p0000001.htm#I_19)

[2] Leemos en *Don Quijote de la Mancha*:

Quando llegaron a don Quijote, ya él estaba levantado de la cama, y proseguía en sus voces y en sus desatinos, dando cuchilladas y reveses a

todas partes, estando tan despierto como si nunca hubiera dormido. Abrazáronse con él y por fuerza le volvieron al lecho; y después que hubo sosegado un poco, volviéndose a hablar con el cura, le dijo:

-Por cierto, señor arzobispo Turpín, que es gran mengua de los que nos llamamos doce Pares dejar tan sin más ni más llevar la victoria deste torneo a los caballeros cortesianos, habiendo nosotros los aventureros ganado el prez en los tres días antecedentes. (139-140)

- [3] Es muy interesante la dicotomía que en la narración de Mujica se da entre día y noche como complementaría de la que se produce entre realidad y fantasía. La noche es el tiempo destinado al triunfo del hombre contemplativo. La lectura de las novelas de caballería que provoca la locura del cura y el barbero tiene lugar a lo largo de una larga vigilia nocturna. Es entonces cuando el hombre cede ante los ideales trascendentes desencadenando la reflexión filosófica. Mas, la llegada del día significa el triunfo definitivo de lo material frente a lo espiritual, de las necesidades mundanas del hombre sobre sus ideales trascendentes.
- [4] Jean Andreu considera que estas novelas conforman “una manera de balance general, de incesante juicio final, de minucioso recuento de las estrategias narrativas, re recreación continuada de toda su obra.” (18)
- [5] Así, por ejemplo, encontramos a un maestro Cristaldo aún niño en el cuento “Nonato” frente al adulto que aparece en “Bajo el puente”, ambos pertenecientes a su libro *El baldío*. Carmen Luna Sellés, en su estudio sobre la narrativa breve de Roa, señala, “El profesor de Itacuruví, protagonista de «Nonato» y «Bajo el puente», está presente en todos ellos: en «Moriencia» y «Cuerpo presente», donde es identificado con el nombre de Cristaldo, en tanto que personaje secundario; en «Cuando un pájaro entierra sus plumas» es simplemente nombrado; y en «Ración de león» advertimos indirectamente su evocación o «huella» en los pensamientos del narrador, que fue, en época recordada, uno de sus alumnos.” (79) El último comentario es sumamente interesante pero desborda los límites de nuestro propósito. Así, cuentos como “Bajo el puente”, “Moriencia”, “Ración de león” y “Cuerpo presente”, considera Luna Sellés, presentan a un mismo narrador, desconocido, que bien puede coincidir, creemos, con este personaje que se constituye en narrador de *Contravida*, alumno del maestro Cristaldo.
- [6] “Él le dio ese nombre: *Manorá*. El-lugar-para-la-muerte. Si un lugar era para el morir, lo cierto era que hasta el morir todo es vivir.” (199). En los cuentos de *Moriencia*, cuyos primeras cinco relatos son fragmentos de una primera versión de *Contravida*, señala Jean Andreu, donde “aparece ya el espacio imaginario del emblemático *Manorá*” (23)
- [7] *Manorá* es también un espacio utópico dentro de cada uno de los habitantes de Iturbe, espacio que, sin embargo, muchos de ellos desoyen, igual que el cura y el barbero en la fantasía de Mujica. Roa utiliza la imagen del cuarzo en cuyo interior se observa la mancha coloreada formando la visión de Iturbe así como su sombra o reflejo, *Manorá*, para explicar la existencia de ambos espacios coincidentes.
- [8] Frente a Iturbe, “*Manorá* no tenía autoridades. Ni cura, ni jefes políticos, ni seccionales.” (201)

- [9] Como en aquella, la cueva en la que Gaspar Cristaldo sitúa a los personajes de ficción se constituye en un espacio propicio para la fantasía y la imaginación. Espacios propios también para el sueño, ya fuera del caballero andante, “y estando en este pensamiento y confusión de repente y sin procurarlo, me saltó un sueño profundísimo, y cuando menos lo pensaba, sin saber cómo ni cómo no, desperté dél y me hallé en la mitad del más bello, ameno y deleitoso prado que pueda criar la naturaleza ni imaginar la más discreta imaginación humana.” (*Don Quijote de la Mancha II* 198), ya fuera del maestro de Manorá, “El limbo del maestro Cristaldo era exactamente *eso*: un lugar parecido a los sueños, fuera del espacio y del tiempo, donde moraban los personajes de las historias inventadas.” (217) Espacios, ambos también, ajenos a la muerte, “y aunque pasan de quinientos [años de encantamiento], no se ha muerto ninguno de nosotros” (*Don Quijote de la Mancha II* 200), “En Manorá ciertamente, pesa a su nombre o gracias a él, ya no moría la gente.” (*Contravida* 204)
- [10] Leemos en *Yo el Supremo*, “Únicamente me he permitido pedir a Su Merced me releve del puesto para el cual ya no sirvo, por viejo y porque el tambor está cada vez más lejos de mí. [...] Vea esto, Supremo Señor. ¿Qué es eso? El callo que me ha formado el tambor de apoyarlo en el pecho. Tan grande como una joroba de cebú, tan duro como una piedra. [...] En ese callo debe estar enterrado todo el sonido que no te salió fuera. Te has jorobado, Efigenio.” (314)
- [11] José Vicente Peiró señala al respecto, “Desde los años cuarenta hasta *Yo, el Supremo*, es cuando se aprecia que con Gabriel Casaccia y Augusto Roa Bastos, la narrativa paraguaya se incorpora a la nueva narrativa hispanoamericana, desde la publicación de sus obras respectivas *La babosa* (1952) e *Hijo de hombre* (1960).” [http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12482280880131519643846/p0000008.htm#I\\_52](http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12482280880131519643846/p0000008.htm#I_52)

## Bibliografía

Andreu, Jean. “Nacer para no morir: *Contravida*”. *Augusto Roa Bastos. La obra posterior a “Yo el Supremo”* Centre de Recherches Latino-Américaines. Université de Poitiers, Poitiers: 1999. 17-30.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

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

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

