UNA INTERTEXTUALIDAD «INDOAMERICANA» Y MORIENCIA, DE AUGUSTO ROA BASTOS

POR

MARTIN LIENHARD

Université de Genève, Suisse

I

La invasión europea del continente americano en el siglo xvi provocó en la esfera de la producción y la transmisión cultural, y especialmente literaria, trastornos de una brusquedad difícilmente imaginable. En un breve lapso de tiempo se impone una nueva cultura dominante, casi completamente separada de la autóctona, basada en el uso de los idiomas importados y de la escritura alfabética. Despojada de una protección oficial y de sus «funcionarios» (sacerdotes y sabios), la cultura vencida se ve relegada a una existencia marginal y sometida a la censura política y religiosa de los colonizadores. Sus antiguos métodos de conservación de datos históricos u otros, practicados precisamente por la capa social de los «funcionarios», caen poco a poco en desuso¹, sin que por ello se generalice entre los vencidos el uso del alfabeto.

La primera literatura americana nace, en ese contexto, como manifestación de la cultura invasora dominante. Los nuevos textos escritos forman parte de toda una producción cultural (en un sentido amplio) que se sobrepone, silenciándola, a la cultura autóctona. Al situarse aparentemente en una tradición ajena a la del continente donde se van elaborando, estos escritos presentan un «intertexto» heterogéneo e inestable. Si se entiende por «intertexto» la exhibición de las relaciones con los demás textos, antiguos o contemporáneos, que realiza un texto determinado, se

¹ La desaparición de la pictografía mexicana, por ejemplo, no es inmediata; así, hacia 1550-64, las autoridades indígenas de Tlaxcala «escriben» a las autoridades españolas un lienzo de siete metros de largo con el objetivo de conseguir mercedes de la Corona por los servicios que le habían prestado en la conquista (véase Francisco Esteve Barba, *Historiografía indiana*, Madrid: Gredos, 1964, pp. 222-223).

puede suponer que los «intertextos» americanos, mutilados y en falso, ocultan vastas zonas «mudas».

El concepto de «intertextualidad», aprovechado en el sentido menos dogmático y más amplio posible, ofrece así un instrumento interesante para precisar ciertas condiciones específicas que rigen la producción literaria en América Latina desde su comienzo.

Si partimos de la siguiente descripción del fenómeno intertextual,

todo texto es un *intertexto*; otros textos están presentes en él, en los niveles más variados, bajo formas más o menos reconocibles: los textos de la cultura anterior y los de la cultura circundante; todo texto es un tejido nuevo de citas antiguas. Retazos de códigos, fórmulas, modelos rítmicos, fragmentos de lenguajes, etc., se introducen en el texto, porque siempre hay lenguaje antes del texto y alrededor de él,

podemos iniciar una serie de observaciones que nos llevarán poco a poco al centro de la problemática que intentamos explicitar e ilustrar en este ensayo.

Como se puede ver, los «textos» susceptibles de entrar en el juego intertextual, *a)* no son necesariamente literarios; *b)* no son necesariamente textos escritos; *c)* no son necesariamente «textos» en la acepción convencional de la palabra. En términos positivos, y estamos saliendo ahora del terreno de la exégesis de la cita de Barthes, los «textos» cuya presencia más o menos oculta podemos detectar en una obra literaria escrita³ pueden tener su origen en cualquier actividad humana que implique un proceso de comunicación. Se puede tratar de textos utilitarios (administrativos, comerciales, políticos, etc.), de textos que nunca se han fijado por escrito (narrativa oral, textos rituales, canciones, etc.), o todavía de «textos» que no son sino «muestras» de lenguajes (cf. los «gritos de París» en la obra de Proust). Más allá del campo de lo verbal, la noción de «texto» puede englobar toda clase de estructuras significativas, basadas en códigos pictóricos, musicales, gestuales, etc. No nos proponemos aquí establecer una tipología de los mecanismos intertextuales en función de la naturaleza del «texto» cuyo eco más o menos mediatizado percibimos en una obra literaria; apuntamos tan sólo al hecho de que se empobrecería la potencial riqueza del concepto de «intertextualidad» al limitarlo a la referencia (imitativa, paródica, etc.) que hace un texto literario escrito a otro

³ No sólo los textos literarios escritos son «intertextos», también los «textos» orales manifiestan la huella de otros textos orales o escritos. En este ensayo, sin embargo, nos limitamos a considerar la intertextualidad que desemboca en la producción literaria escrita.

texto literario escrito. Abrir, por el contrario, el campo de aplicación de este concepto a los «textos» más variados nos parece particularmente interesante y productivo para el estudio de la literatura latinoamericana, literatura minoritaria de un continente «oral».

Limitar la intertextualidad a las relaciones entre textos escritos equivaldría además a pensar la historia de la literatura en términos genealógicos, a imaginarla como un mundo autónomo en el cual unos libros engendran a otros; significaría pensarla fuera de sus condiciones reales, que son las de una producción social apoyada en todos los lenguajes existentes, y no sólo en los que ya han sido admitidos por los textos escritos. En el caso de la historia de la literatura americana, una visión genealógica implica, además, el riesgo de considerarla producción literaria de América como apéndice de la de Europa, puesto que la existencia precaria de la escritura fonética en la América prehispánica y la correspondiente ausencia de un pasado literario en el sentido europeo tradicional no permite —dentro de una óptica grafocéntrica— que los escritores se refieran a otro pasado literario que el de Europa (que incluye parcialmente el de Oriente).

Si admitimos, en cambio, la posibilidad teórica de una relación intertextual en la cual el texto escrito se refiere o acoge a todo tipo de textos orales, gestuales, etc.⁴, podemos concebir el modelo teórico de una producción literaria americana escrita en el idioma del invasor, pero que lleva la huella intertextual —que conserva la memoria— del pasado y del presente de la cultura de los pueblos vencidos: una producción de doble y sin duda contradictoria raigambre.

PERMANENCIA DE LAS CULTURAS DE ORIGEN AUTÓCTONO

El interés de esta propuesta sería bastante reducido si la colonización española (europea) y su continuación durante la fase republicana hubiera significado una destrucción completa de la cultura de los pueblos vencidos o su total integración a las sociedades llamadas nacionales. Pero afortunada o desafortunadamente, según la perspectiva que se quiera adoptar, la desaparición de las culturas autóctonas, pese al latifundismo, las refor-

⁴ En un sentido inmediato, tales «textos» de enunciación única pueden parecer efímeros, pero en realidad también ellos tienen su «memoria», asentada en la memoria de los que los transmiten (narradores, danzantes, sacerdotes, músicos, etc.).

mas agrarias o la relativa «integración» del campo a la economía nacional (visible sobre todo en el fenómeno del éxodo de los campesinos empobrecidos hacia la ciudad), no fue completa, y algunas de ellas, lejos de estancarse, siguen desarrollándose en una situación nueva y cambiante.

Mientras sobrevivan estas culturas, renovadas, transculturadas o, por el contrario, medio derrotadas, la cultura de origen europeo (hispánico, etcétera) no puede pretender a una representatividad absoluta⁵. La resistencia de las culturas y de los idiomas autóctonos (en Bolivia, Guatemala, Paraguay, vastas zonas del Perú y de Ecuador y algunos estados de México, más de la mitad de los habitantes los siguen empleando) no deja de poner de relieve el origen histórico de la situación política actual: la invasión de un territorio ajeno, la usurpación del poder político, la violencia ejercida contra los autóctonos por parte de las fuerzas venidas del exterior. Que las familias que gobiernan ciertos países sean o pretendan ser, a veces, descendientes de los primeros invasores, y que las capas más explotadas sean también, a menudo, los descendientes de los vencidos del siglo xvi, ilustra la analogía política de la situación latinoamericana actual con respecto a la que creó la invasión europea; esto es tanto más patente cuanto que la naturaleza usurpadora de las clases dominantes actuales sigue necesitando el apoyo exterior del imperialismo.

Por otra parte, la sobrevivencia (no sólo física, sino también política y cultural⁶) de los pueblos vencidos crea una situación objetiva permanentemente propicia al surgimiento de un fenómeno de «mala conciencia» o de «conciencia crítica» en el seno de las clases dominantes que han sucedido, y no siempre en línea patrilineal, a los usurpadores del siglo xvi. Esta conciencia «mala» o «crítica» puede aflorar, de modo oportunista, en el discurso de los que ejercen el poder político (cf. la «mitología» quetzalcoatlista en México), pero también, y de manera más sentida y más auténtica, en el de ciertos sectores intelectuales y de sus portavoces lite-

⁵ No ignoramos que la cultura hispánica en América es un sistema heterogéneo que incluye, fuera de las culturas urbanas dominantes, toda clase de culturas o subculturas locales, sociales, etc., cuya situación presenta una analogía parcial con la de las culturas dominadas de origen autóctono. Cuando nos referimos a la «cultura hispánica», en este ensayo, apuntamos a la de las clases dominantes, fuertemente penetradas hoy por una serie de rasgos de las culturas imperialistas modernas.

⁶ En todas las épocas posteriores a la conquista se han producido movimientos indígenas tendentes a la autonomía político-cultural de estos sectores. Actualmente, si las reivindicaciones autónomas no han desaparecido (véase el rechazo que opusieron los *aguaruna* de la Amazonía peruana al proyecto del cineasta alemán Herzog de filmar en su territorio una película sobre cuya realización y comercialización ellos no iban a tener ningún control), se están integrando a las reivindicaciones políticas generales del campesinado.

rarios. En el campo de la narrativa, precisamente, el «crimen original» de la conquista de América se manifiesta a veces en el espacio intertextual de las obras, en tanto que eco de la memoria oral conservada y transmitida por los sectores que no tienen un cabal acceso a la escritura ni, a menudo, a la cultura hispánica (europea) de las clases que los oprimen.

El enunciado de la memoria oral (y no cambiarán este hecho los temas de grabación magnetofónica) es efímero, único, irrepetible. Por tanto, cuando ciertos textos literarios se refieren o imitan a textos, personajes, formas narrativas o rítmicas del pasado prehispánico conservados sólo gracias a la escritura, no se instaura con la cultura oral la relación directa y viva a la cual estamos aludiendo. La referencia intertextual al pasado prehispánico, debida quizá también a un fenómeno de mala conciencia, recuerda, sin embargo, el «autoctonismo» demagógico característico de algunos sectores dominantes, que llegó en ciertos casos a formar parte de la ideología gubernamental oficial. El denominador común de ambos procedimientos es la tendencia a hacer olvidar, mediante la glorificación de un pasado prehispánico rico e idílico, la existencia contemporánea de sectores populares que asumen, en un contexto moderno cada vez más desfavorable, la difícil y concreta herencia de tal pasado.

La «huella de lo oral en el texto escrito», en cambio, no constituye un simple homenaje a unos antepasados semimíticos, sino que implica el reconocimiento de la existencia de las culturas dominadas de origen autóctono al lado de la cultura hispánica que, gracias al poder que representa y gracias a la escritura, se permite pretender a la exclusividad.

EL IMPACTO DE LAS CULTURAS ORALES EN LA LITERATURA

La función específica que cumple el impacto de alguna cultura oral alóglota en una parte de la producción literaria escrita nos parece ser reveladora de algunos de los condicionamientos históricos de la literatura en América. No cabe duda de que, en Europa también, lo oral haya dejado su huella en la literatura: a lo largo de los siglos, varios sistemas literarios se han nutrido del aporte de los restos de narrativa oral, de las canciones populares, de la pluralidad de lenguajes hablados. Pero, por un lado, las culturas orales europeas han ido perdiendo, gracias a la centralización político-cultural y el progreso de la escolarización, la mayor parte de su autonomía respecto a la cultura oficial; han ido perdiendo, por consiguiente, su potencial subversivo en uno de los posibles campos de batalla de las culturas enfrentadas o yuxtapuestas: los textos litera-

rios⁷. La distancia entre la cultura oficial y las subculturas dominadas por ella ha ido disminuyendo paralelamente.

Además, ninguna cultura, subcultura o cultura marginal en Europa presenta frente a la cultura dominante un tal grado de alteridad como lo manifiesta —y es un ejemplo entre muchos— la cultura de las comunidades campesinas quechuas en el Perú al lado de la cultura dominante de la capital. No las distingue sólo el idioma, sus modos expresivos y su origen histórico, en gran parte distintos, sino su propia función dentro de sus respectivas esferas sociales⁸: en las comunidades campesinas, la división entre lo político, lo cultural, lo religioso y lo económico no ha llegado a cristalizar del todo, aunque su creciente inserción en la formación social nacional vaya creando poco a poco las condiciones para ello. Si para estos sectores de la población lo cultural existe en todas las actividades sociales (políticas, religiosas, económicas), para las clases dominantes de la capital la producción cultural es una actividad sectorial, atribuida a especialistas y retribuida como cualquier otro trabajo. El antagonismo «cultural» oculta también, pues, un difuso antagonismo político.

En estas condiciones, la introducción —que implica también una traducción— de elementos culturales orales (narrativos, gestuales, musicales, pictográficos, etc.) en uno de los aparatos de expresión de la cultura dominante, la literatura, puede convertir los textos en auténticos campos de batalla; detrás del enfrentamiento de códigos de diverso origen se oculta también la oposición de dos visiones del mundo todavía irreductibles.

La literatura escrita en América nació sin duda bajo el signo de esta batalla. Ya los primeros textos escritos en América ofrecen unos intertextos de naturaleza contradictoria. La abundancia de las referencias explícitas a la ciencia y a la filosofía de la Europa medieval o renacentista denuncia la filiación ajena al pasado-presente cultural del continente americano. Los moldes narrativos, historiográficos, religiosos y otros parecen también ajustarse a los modelos importados. Sin embargo, y casi desde los mismos inicios de la colonización, ciertos textos hacen surgir, debajo del fárrago de los códigos importados (desde el uso del español y las pau-

⁷ En los últimos años, en Europa, se observa, sin embargo, un proceso inverso de revalorización política de las culturas «marginales» en general: antiguas culturas periféricas, culturas campesinas tradicionales, culturas de ciertos sectores sociales marginalizados, etc. Se trata de un proceso contradictorio y a veces políticamente ambiguo.

⁸ La «cultura dominante de la capital», en términos muy abstractos, es también la cultura dominante de todo el país. Sin embargo, para dominar la de las comunidades campesinas quechuas o aymaras tiene que pasar por tantas mediaciones que su dominio no puede ser sino relativo. Por eso es posible hablar de las «respectivas esferas sociales» de la cultura dominante y de ciertas culturas dominadas.

tas historiográficas europeas hasta los proemios dirigidos al rey, virrey o emperador español), el eco de la voz y la sombra de la visión de los vencidos. Este fenómeno puede producirse de muchas maneras diferentes y con una fuerza más o menos grande: lo notamos, por ejemplo, cuando Guamán Poma se «atreve» a redactar su crónica en un español transculturado (para no hablar de los párrafos, no traducidos, en quechua), que es el de los quechuas hispanófonos autodidactas; cuando el español Sahagún traduce al español los informes orales en náhuatl que pertenecen a la memoria oral de este pueblo; o todavía, cuando Garcilaso de la Vega, mestizo quechua-español, deja transparentar en cada página de sus comentarios, escritos en un español pulcrísimo, la visión histórica de la dinastía cuzqueña. Cada una de estas escrituras atestigua el impacto de la cultura oral circundante.

La huella de las culturas orales de origen autóctono en una producción literaria de tradición por lo menos superficialmente europea parece ser, por tanto, una característica congénita de una parte de la literatura que se ha elaborado en América. Su signo más visible es la multiplicidad y, más aún, la conflictiva heterogeneidad de los códigos que atraviesan su intertexto. Su resultado puede y ha podido ser una cierta inviabilidad comunicativa, provocada por el hecho de que exige un lector que comparta, por lo menos hasta cierto punto, la doble cultura de los productores de tales textos.

II

LA HUELLA DEL «TEXTO» GUARANÍ EN «MORIENCIA»,
DE AUGUSTO ROA BASTOS

Queremos ilustrar los elementos teóricos precedentes mediante un análisis parcial del intertexto de una obra contemporánea, elaborada por un escritor de un país bilingüe relativamente «arcaico»⁹. La elección de *Moriencia*, de A. Roa Bastos, obedece a la situación ejemplar que ocupa este texto, como veremos más adelante, en el cruce de dos culturas.

La cultura «muda» que lucha por expresarse en *Moriencia* es obviamente la «cultura guaraní», aunque conviene hacer algunas aclaraciones

⁹ Las páginas que siguen son una versión reelaborada de un trabajo leído en el Coloquio internacional sobre la obra de A. Roa Bastos que se realizó en marzo de 1979 en Toulouse (Francia). Su título era «Mythologie guaraní, fiction et histoire dans *Moriencia* d'Augusto Roa Bastos».

al respecto. La cultura guaraní, en un sentido estricto, sería la de algunos grupos tribales unidos, en general, por su idioma, su historia, su visión del mundo y su organización social. Los grupos guaraníes viven, relativamente aislados de los respectivos contextos nacionales, en algunas zonas de Brasil, Paraguay y Bolivia. Para ellos, como para otros grupos u otras comunidades que viven en las condiciones de una escasa o inexistente división del trabajo, el concepto de «cultura», en su acepción burguesa, no ofrece ningún tipo de pertinencia, puesto que las actividades consideradas por nosotros como «culturales» (la producción narrativa y mítica, la ritualidad, la música, el baile) se integran al resto de las actividades humanas (económicas, políticas, etc.). La «vida guaraní», al introducirse en un texto literario escrito, lo hace sobre todo a través de sus aspectos «culturales», los aspectos que se pueden traducir o trasladar a alguno de los códigos usados en la producción de una obra literaria escrita en español: todas las prácticas significativas, desde el lenguaje hasta lo gestual. El conjunto de estas prácticas semióticas configura una especie de «texto» de códigos múltiples, que puede entrar en algún mecanismo intertextual; el sentido original de este «texto» se pierde irremediablemente, lo que no excluye el surgimiento de sentidos nuevos.

Por otra parte, cabe puntualizar que ni Roa Bastos ni otros escritores paraguayos son de cultura guaraní tribal, pero el conocimiento y la práctica cotidiana del idioma guaraní, como la inmersión más o menos profunda en la cultura oral mestiza —que no puede dejar de conservar ciertos elementos de la primera—, los mantienen en contacto con ésta. En este trabajo, por razones prácticas, nos hemos ceñido a las interferencias que han provocado, sin duda muy indirectamente, varios elementos del «texto» guaraní tribal en el texto escrito en español de *Moriencia*. Desconocemos en gran parte los mecanismos concretos (conscientes e inconscientes) que han provocado su aparición en un texto de Roa Bastos y preferimos insistir en su presencia efectiva. Según el propio autor, lo que facilita la supervivencia de la mitología (guaraní) en la sociedad paraguaya actual sería «una pulsión ontológica y existencial de una sociedad muy compacta, aislada en el espacio y tiempo histórico, que mantiene las estructuras internas de las colectividades arcaicas»¹⁰. Como veremos más adelante, la comunidad lingüística (relativa) con los guaraníes puede considerarse como responsable de ciertos traslados de la cultura guaraní a la cultura guaraní mestiza y de ahí al texto español.

¹⁰ Augusto Roa Bastos, «Algunos núcleos generadores de un texto narrativo», *L'idéologie dans le texte*, Actes du II^{ème} Colloque du Séminaire d'Études Littéraires de l'Université de Toulouse-Le Mirail (février 1978), Université de Toulouse-Le Mirail, 1978.

LA COMPOSICIÓN DE «MORIENCIA»

El relato *Moriencia* se compone de cinco fragmentos semiautónomos: «Moriencia», «Nonato», «Bajo el puente», «Ración de león» y «Cuerpo presente». De todos los textos de Roa Bastos, éste es quizá uno de los que ocultan más, en su superficie, la presencia guaraní. Las referencias explícitas a los relatos mitológicos o al pensamiento guaraní en general —bastante frecuentes en *Yo el Supremo*— son muy escasas. El párrafo siguiente es uno de los pocos donde aparece el signo guaraní en el enunciado del relato:

Una sarta de huérfanos perdidos en las tinieblas primigenias, una hilera de ánimas en pena que van a pagar sus diezmos en la puerta del purgatorio; así estaban mis compañeros removiéndose en las sombras del baldío, cerquita de las jaulas (*Moriencia*, Caracas, 1969, p. 40).

Las «tinieblas primigenias» vienen, en efecto, en línea directa de los relatos cosmogónicos guaraníes¹¹, mientras que las «ánimas en pena» evidencian un origen mixto católico-guaraní. El pasaje citado, frente a los «textos» guaraní y católico-guaraní, toma claramente un cariz paródico.

Ya las grandes articulaciones narrativas, internas y externas, nos permitirán quizá reconocer algunas interferencias «orales» en el texto escrito. *Moriencia*, como acabamos de decir, se compone de cinco fragmentos que el autor bautizó «cuentos»¹². Por lo menos dos de ellos se han publicado separadamente y con anterioridad: «Nonato» y «Bajo el puente»¹³. Topamos, pues, con un relato cuyas partes manifiestan una cierta autonomía: no han sido elaboradas necesariamente para formar parte de *Moriencia*. Tal articulación «artesanal» se sitúa en la tradición de la producción oral, que ignora al «creador» individual y desconoce la «originalidad» (en el sentido burgués) de un texto, echando mano de todo lo que halla a su alcance. Contrariamente a la producción escrita, la producción oral no teme la heterogeneidad del resultado. La narración mitológica en América, por ejemplo, suele proceder por la yuxtaposición de fragmentos de origen y sentido muy diversos, cristianos y autóctonos, sin exigir la inte-

¹¹ Recopilados por Curt Nimuendajú-Unkel («Die Sagen von der Erschaffung und Vernichtung der Welt als Grundlagen der Religion der Apapocúva-Guaraní», *Zeitschrift für Ethnologie*, vol. XLVI, Berlín, 1914, pp. 284-403), y León Cadogan (León Cadogan/A. López Austin, *La literatura de los guaraníes*, México: Mortiz, 1970, 2.ª edición).

¹² En el prólogo de la edición que usamos (Caracas: Monte Avila, 1969).

¹³ «Nonato» se publicó en A. R. B., *Madera quemada* (Santiago de Chile, 1967).

gración total de los elementos contradictorios¹⁴. En un texto literario moderno, la imitación o la práctica del «genio creador» y, también, un rechazo de los condicionamientos del individualismo burgués. En *Moriencia*, el modo de producción artesanal, provocado por la interferencia del «texto» oral (guaraní) o signo de una práctica literaria autocrítica, destruye tendencialmente la forma clásica del relato literario decimonónico.

Si *Moriencia* está lejos de ser una novela o novela corta, no es tampoco una colección de cuentos: sus partes presentan un grado de integración relativamente avanzado, aunque no completo. Por otra parte, la estructura dinámica de cada uno de los cinco fragmentos no coincide con la del cuento occidental moderno (Boccaccio, Poe, Cortázar): ésta suele someterse al objetivo de conseguir un efecto final de sorpresa, en general el trastocamiento de la situación inicial. Los cuentos de *Moriencia*, en cambio, tienden a parecerse al gato que se muerde la cola. La última frase del último fragmento, «Cuerpo presente», ilustra perfectamente la situación:

Todo como al principio, y nosotros con las ganas de que volviera a empezar.

El espectáculo circense que suscita esta frase es una imagen expresiva del fenómeno de la repetición permanente. La penúltima frase de «Ración de león» nos aclara este mecanismo: «La gente salía a montones del circo con la música de la banda. Como al principio, pero al revés.» Este cuento se desarrolla o desenrolla como una película proyectada hasta la mitad y luego vuelta a proyectar en sentido inverso, hasta el principio. En «Bajo el puente», el viejo maestro que se ahoga bajo el puente se convierte milagrosamente en un niño que acaba de nacer: todo puede volver a empezar. La resurrección de las personas se relaciona con unas prácticas gua-

¹⁴ Un caso bastante llamativo de «no integración» es una de las versiones conocidas del mito peruano de Inkarrí, un mito —o más exactamente, una utopía— que prevé el regreso del Inca y el restablecimiento del imperio antiguo. La versión a que aludimos, recogida por José María Arguedas en Puquío, termina con las palabras siguientes:

«Entonces volverá, Inkarrí, cuando esté completo su cuerpo. No ha regresado hasta ahora. Ha de volver a nosotros, si Dios da su asentimiento. Pero no sabemos, dicen, si Dios ha de convenir en que vuelva» (J. M. Arguedas, «Puquío, una cultura en proceso de cambio», *Formación de una cultura nacional indoamericana*, México: Siglo XXI, 1977, 2.^a edición, p. 40).

Un «texto» mesiánico indígena y un «texto» católico de origen español se juxtaponen aquí sin que se llegue al predominio de uno sobre el otro.

raníes específicas, cuya huella en el texto de *Moriencia* se discutirá más adelante.

El movimiento narrativo de cada uno de los cinco «cuentos» no tiene, pues, hacia un fin (como podrían darlo a pensar las muertes novelescas del maestro, en III, y la del telegrafista, en V), sino hacia un comienzo. Lo mismo vale para el relato considerado en su totalidad. La muerte misteriosa del telegrafista Chepé Bolívar, que sirve como pretexto para abrir el relato, lo volverá también a cerrar. La lectura de esta narración no suscita, entonces, la pregunta: «¿cómo terminará esto?», sino otra: «¿cómo empezó todo esto?». Al final, el lector se habrá enterado de varias versiones, más o menos contradictorias o complementarias, acerca de «cómo empezó» el asunto.

Sabemos que también los relatos mitológicos se caracterizan por su insistencia en el comienzo, en los orígenes¹⁵: el origen del hombre, de los astros, de las actividades humanas, de la flora y de la fauna. Al insistir en el comienzo, cada uno de los fragmentos que componen *Moriencia* y el conjunto del relato se apartan de la tradición literaria (escrita) europea. Una noción burguesa, la «idea del progreso», decisiva para el pensamiento occidental al menos desde el siglo XVIII y subyacente a gran parte de la producción narrativa europea, se ve así neutralizada gracias a las interferencias de una cultura oral.

EL ÁRBOL DE LA PALABRA-ALMA

Examinaremos ahora otra interferencia guaraní, al parecer de origen léxico, y que nos fue sugerida por un párrafo de un cuento reciente de Augusto Roa Bastos, *Un casi cuento para después de los cuentos*¹⁶:

Desnudo, al relente, entre los árboles, el mayor de los gemelos primigenios golpeaba rítmicamente el mortero labrado en madera de cedro, el árbol preferido por Namandu, el Primer Padre, en la morada terrestre de los guaraníes. El árbol de alma dócil y melodiosa. El árbol del que fluye el rocío de la palabra. El árbol de las canoas. El árbol de los tambores. El árbol de las cajas funerarias. Solano negro, el árbol de la palabra-alma.

¹⁵ Véase, por ejemplo, Jurij Lotman, *Die Struktur literarischer Texte* (Munich: Fink, 1972).

¹⁶ En Flor Romero de Nohra, *La ruta de Eldorado* (Bogotá: Círculo de Lectores, s/f.; insertado a modo de prólogo).

El árbol, el cedro, funciona aquí como un eje en torno al cual giran cuatro objetos-signos huecos, labrados en su materia: el mortero, el tambor, la caja funeraria y la canoa. Este árbol, además, contiene el origen de la palabra.

Antes de explicar el interés que presenta este párrafo para descubrir varias articulaciones del intertexto guaraní de *Moriencia*, trataremos de mostrar que la asociación de los elementos evocados tiene sus raíces en el idioma guaraní.

Nuestra cita sugiere una identidad fundamental entre el tambor y el mortero: el joven golpea rítmicamente el mortero como si se tratara de un tambor, instrumento musical y de comunicación. Si nos asomamos al léxico guaraní tal como lo inventarió el padre Montoya en su diccionario de 1639¹⁷, constatamos que un solo significante, *anguá*, produce los significados de 'tambor' y de 'mortero'. Agregando un sufijo al mismo significante, llegamos a *anguañ*, vocablo que no significa exactamente el cedro, pero sí otro árbol, el 'árbol de bálsamo'. Se establecen, pues, en guaraní unas relaciones léxicas entre 'tambor', 'mortero' y 'árbol'.

El significante de otro árbol, del 'cedro' (*ygari*), contiene el de 'canoa', *igá*, lo que nos permite introducir la canoa en la red de asociaciones léxicas del párrafo anterior. Aunque no parezca haber relación léxica alguna, en guaraní, entre la 'canoa' y la 'caja funeraria' (esta última, obviamente, es de importación europea), podemos construir una relación basada en la similitud de su forma y de su función: casi idénticos en su forma, la canoa y el ataúd se emplean para realizar unos viajes, terrestres o hacia el más allá. La muerte no tiene, en la cultura guaraní, el carácter definitivo que se le atribuye en la Europa burguesa; un regreso del más allá es posible en ciertas circunstancias, como veremos más adelante. La caja funeraria, en el párrafo citado, se aproxima a los demás objetos labrados en la madera del cedro por otro motivo todavía: el mortero del cuento contiene los restos machacados del menor de los gemelos mitológicos, que había sido devorado por un jaguar; el mortero llega así a constituir el sepulcro, el ataúd del gemelo menor, pero también, como lo dirá la continuación del cuento, el lugar de su resurrección.

El cedro, por otra parte, se ve ligado a la existencia de la palabra-alma. Esta, para los guaraníes, es el alma, que representa, integrada al cuerpo vivo, el aspecto consciente y realmente «humano» de las personas. Para los apapocúvas (uno de los grupos guaraníes contemporáneos), la palabra-alma se llama *ayvucué*, vocablo compuesto cuya etimología no se

¹⁷ Antonio Ruiz de Montoya, *Gramática y diccionario de la lengua tupi o guaraní* (Viena-París, 1876).

conoce con precisión, pero que parece contener la raíz *ang* ('alma'), modificada en *ay*¹⁸. De todos modos, la raíz *ang* evoca por sí sola, según Montoya, un concepto que no es otro que el de 'palabra-alma': el diccionario nos proporciona para *ang*, fuera del significado de 'alma', el de 'conciencia', y entre las palabras derivadas de *ang* hallamos además *po-rângú*, 'fábula' o 'historia'.

Si volvemos a fijarnos ahora en las equivalencias guaraníes de 'tambor, mortero' (*anguá*) y del 'árbol de bálsamo' (*anguái*), vemos surgir de nuevo la raíz *ang*, 'alma' o 'palabra-alma'. El léxico guaraní nos restituye, pues, una red de asociaciones cuyo eje es un árbol y que incluye al mortero, al tambor, a la palabra-alma y a la canoa. La similitud formal y funcional entre la caja funeraria y la canoa nos autoriza a introducir la caja funeraria en nuestra serie asociativa. El parentesco entre árbol y palabra se puede confirmar, también, mediante una consideración hecha a partir del uso del tambor, árbol ahuecado: éste, en efecto, es uno de los instrumentos de comunicación más antiguos y capaz de transmitir la palabra; el tambor prefigura de alguna manera, al parecer, la escritura¹⁹. Podemos concluir estas observaciones afirmando que las asociaciones desplegadas en el párrafo de Roa Bastos se integran sin mayores problemas al sistema léxico, y sin duda al pensamiento en general, de los guaraníes.

Ahora bien, la serie asociativa árbol-canoa-caja funeraria-mortero-tambor-palabra parece determinar varias de las características narrativas de *Moriencia*: la elección y los atributos de varios personajes-clave, sus relaciones recíprocas, sus acciones y, por otra parte, el modo de situarse el texto de ficción frente a la realidad histórica.

Una *canoa* y un *ataúd*, propiedades respectivas del maestro Cristaldo y del telegrafista Chepé Bolívar, asocian estrechamente a estos dos protagonistas del relato. El ataúd de Chepé, explicita el texto (p. 12), se parece a la canoa de Cristaldo; usado en tanto que canoa, el ataúd del telegrafista es incluso superior a la canoa auténtica del maestro (pp. 12-13). La función principal del maestro, en tanto que educador, es la de transmitir su *palabra* a los alumnos. Cristaldo se desempeña, además, como «redoblante y alférez mayor de la cofradía de mariscadores» (p. 25); su vida novelesca, de modo más general, se halla ligada al *tambor*. De niño, su propia cabeza se convierte en tambor bajo los golpes de su padre (pp. 21-22). Una de sus predilecciones consiste en zambullirse, con una cañita en la

¹⁸ Nimuendajú, *op. cit.*, pp. 301-302.

¹⁹ Según Wesley Thiesen, *The Bora Signal Drum* (citado por Victoria de la Jara en *Introducción al estudio de la escritura de los Inkas*, Lima, 1975, pp. 71-72), la tribu Bora de la Amazonía peruana elaboró un sistema telegráfico a base de los sonidos del tambor, capaz de transmitir mensajes verbales.

boca para respirar, en el agua debajo del puente del ferrocarril. Al pegar su cabeza contra el pilote, cuando pasa el tren, su cuerpo entero se transforma en caja de resonancia —en tambor— que vibra con el retumbo de la locomotora y los vagones («Nonato», p. 24). Es de este modo, finalmente, como el maestro se dejará morir un día («Bajo el puente», p. 36). El padre del futuro maestro, de modo análogo, se ve asociado a una guitarra, otro instrumento de comunicación labrado en madera y hueco, aunque no autóctono. Para terminar de «matarlo», cuando ya reposa en su ataúd, su esposa (madre de Cristaldo) tendrá que romper la guitarra en mil pedazos. El personaje de Cristaldo, no cabe duda, con sus relaciones, sus atributos y su existencia novelesca, queda bien anudado a la red de asociaciones en torno al árbol de la palabra-alma.

Chepé Bolívar, propietario de una caja funeraria esculpida, vive también en función de la palabra y de su transmisión, en primer lugar por su oficio de telegrafista, nada arbitrario ni casual dentro del relato: *Moriencia*, en gran parte, se desarrolla a partir de un mensaje telegráfico contrarrevolucionario que Chepé Bolívar se había negado a transmitir por unas razones que la narración se encargará de esclarecer y ocultar al mismo tiempo. El telégrafo, no cabe duda, presenta una analogía notable con el tambor: transmite mensajes a base de golpes rítmicos. El ataúd de Chepé, por otra parte, es un ataúd «hablador», comunicativo, gracias a una inscripción esculpida que dice: «No hay más que el principio y lo que está antes del principio» («Moriencia», p. 13). La palabra-alma, encerrada en la madera hueca del ataúd, vuelve a enunciar lo que la articulación narrativa interna de los cinco fragmentos había expresado a su modo.

LOS DESDOBLAMIENTOS

Después de explicitar la función de la madera en la palabra en el relato de *Moriencia*, pasamos al análisis del impacto de otro elemento del pensamiento guaraní que aflora en el texto.

El ataúd de Chepé Bolívar, como acabamos de ver, es a la vez idéntico y diferente a la canoa del maestro Cristaldo. En otros términos: los dos objetos se hallan en una situación de desdoblamiento, en la cual cada uno es otro aspecto de la misma cosa. Los propietarios respectivos de estos dos "medios de comunicación y de transporte", Chepé y Cristaldo, pueden considerarse como un solo personaje desdoblado: «Lo veíamos al uno reflejado en el otro, como formando una sola persona», dice el narrador de «Moriencia» a propósito de los dos viejos (p. 12). Cuando muere Chepé Bolívar, Cristaldo ya no es sino «la sombra de un hombre puesta

de canto» («Cuerpo presente», p. 49), y el parecido entre el maestro viejo y el telegrafista difunto es advertido por los que presencian el velorio (*ibid.*).

El doble es la «sombra» o el «reflejo» de otro. La muerte definitiva de Chepé, por ejemplo, no es sino el «doble» o la «sombra» de la primera, ocurrida veinte años antes. La primera muerte del telegrafista se remonta a la época de la guerra, cuando él se había negado a transmitir el mensaje contrarrevolucionario mencionado antes. La segunda muerte se cumple delante de un trasfondo de nuevos acontecimientos bélicos. Así, las guerras aparecen también como una sola guerra desdoblada. Fijándose en las referencias directas del texto a la historia, el lector identificará la primera guerra con la sublevación de 1912 y la segunda con la guerra del Chaco. El texto, sin embargo, las funde en una sola que se desdobra al infinito.

En «Nonato», el segundo fragmento del relato, la voz del maestro se desdobra en dos voces, la suya cuando niño y la de su madre. En el primer cuento, «Moriencia», la voz del narrador se desdobra en voz interior y voz exterior. Los objetos, los personajes, las acciones y las voces tienden al desdoblamiento. Pero hay algo más. La propia ficción se desdobra. Desde el comienzo, lo que debería narrarse se desvanece por culpa de los mecanismos de desdoblamiento. La vida y la muerte de Chepé Bolívar aparecen en dos versiones distintas en la voz de la «vieja palabrera» y la voz interior del narrador-personaje («Moriencia»). Las versiones narradas por estos dos personajes, además, no pasan de ser «sombras» de otras historias narradas anteriormente por otras personas. La «versión original» hipotética, a su vez, no puede ser más que la sombra o el doble de la realidad de la historia, de la realidad de los hechos. «Para qué iba a discutir; al fin y al cabo, lo que sucedió no se arregla con palabras», dice el narrador (p. 14). Desdoblamiento de la narración y desdoblamiento entre una realidad que no se deja reducir por medio de la palabra, y las palabras que intentan (re-) suscitarla. He aquí una de las raíces de ese mecanismo de desdoblamientos infinitos: la imposibilidad de reproducir la realidad de los hechos mediante los códigos de la ficción. Algunos elementos del texto nos permiten afirmar, sin embargo, que fuera de esta posible raíz epistemológica, la proliferación de los dobles hunde otra raíz en el «texto» guaraní.

Los conceptos que expresan el desdoblamiento, en *Moriencia*, son la sombra y el reflejo, pero también la acción de narrar. En el pensamiento guaraní, tal como lo interpretó el etnólogo alemán Nimuendajú²⁰, que fue

²⁰ Cf. *op. cit.* en la nota 11.

miembro de un grupo apapocúva guaraní, el hombre se forma a partir de dos almas, el alma-palabra (*ayvucué*) y el alma-animal (*acygua*). La primera de estas almas se identifica con la palabra, mientras que la segunda, al separarse del cuerpo, toma la apariencia de un fantasma. La dualidad de las almas —uno de los puntos centrales del pensamiento guaraní estudiado por Nimuendajú— es sin duda una de las formas primitivas del desdoblamiento guaraní; si analizamos el núcleo léxico dominado por *ang*, parece que contiene, difusa, la idea del desdoblamiento. Una serie de vocablos derivados de *ang* evocan, según Montoya, los conceptos de 'sombra' (*ang*, cuarto significado), de 'fantasma' (*angûera*), de 'espejo' (*ñê'ângechacába*), de 'representación' o 'imaginaciones' (*angatá*), de 'pensamiento' (*môâng*), de 'fábula' (*porângú*) y de 'flaco' (*angái*)²¹. Pese a la naturaleza no enteramente objetiva de este material lexicográfico (la misma traducción de los conceptos implica el riesgo de desnaturalizarlos), esta serie de conceptos derivados nos sugiere que dentro del pensamiento guaraní, la idea del desdoblamiento evocada por la 'sombra', el 'espejo', el 'fantasma', se halla íntimamente ligada a la de 'representación', de 'relato'; en una palabra, a la idea de ficción. La ficción resultaría ser un desdoblamiento de la realidad. En la mitología guaraní, la misma realidad humana parece originarse en el desdoblamiento de una realidad mítica más antigua y más «sólida», la del paraíso: la serpiente, la cigarra, el saltamontes, el jaguar y los demás elementos de la naturaleza no son sino la imagen o, si se prefiere, la «reproducción» de los «originales» que se encuentran en el paraíso terrestre, morada de los héroes civilizadores²².

La convergencia de los impulsos venidos del «texto» guaraní subyacente y de preocupaciones epistemológicas occidentales lleva a la «guaranización» de estas últimas, tanto más justificada cuanto que los problemas epistemológicos que obstaculizan la historiografía (documental o novelesca) paraguaya o sobre el Paraguay tienen que ver precisamente con el monopolio «occidental» que pesa sobre ella.

LA REENCARNACIÓN

Entre las articulaciones narrativas que evidencian la existencia subterránea de un «texto» guaraní en *Moriencia*, nos parecen particularmente

²¹ Notemos, a propósito de este último concepto suscitado por un vocablo derivado de *ang*, que el texto «Cuerpo presente» insiste en la extrema delgadez del maestro Cristaldo, «sombra» de Chepé Bolívar (p. 49).

²² Véase el relato cosmogónico del grupo mbyá, en Cadogan/Austin, *op. cit.*, pp. 59-60.

interesantes las que afectan a la situación temporal dentro del relato. Ilustraré el fenómeno del trastorno temporal con algunas afirmaciones de Nonato en el cuento del mismo nombre. Este personaje, en efecto, no deja de sostener que se acuerda de sucesos anteriores a su nacimiento; afirma incluso ser más viejo que sus propios padres:

Antes de nacer, ya soy más viejo que usted, más que mi padre muerto, mucho más que los más viejos del pueblo. Por qué no me cree cuando le digo que me acuerdo muy bien de esos recuerdos (p. 22).

Esta situación, caracterizada por el hecho de que el hijo se convierte en antepasado de sus propios padres, no puede no recordar la de una clase de niños mencionada por Nimuendajú: al reencarnar a alguno de sus antepasados, se convierten en sus propios abuelos, y sus padres suelen llamarlos *tujá*, «viejo»²³. La reencarnación forma parte de las creencias guaraníes. Entre los apapocúvas, los niños muertos en temprana edad o ciertas personas destacadas, cuya muerte la comunidad no quiere ni puede aceptar, se reencarnan en algún recién nacido. Este adopta la palabra-alma del difunto y lo que parece ser el signo de ésta, el nombre propio del que va a reencarnar. Nonato, el personaje de *Moriencia*, ilustra de modo impresionante el fenómeno de la reencarnación, pero no sólo en su discurso, sino también por las modalidades de sus apariciones en el texto.

Al leer el relato desde el comienzo, hallamos en el primer cuento algunas alusiones a un viejo maestro llamado Cristaldo. Este, en el segundo fragmento, se desdobra en dos voces: la voz de Nonato, que es su propia voz, pero de niño, y la voz de su madre. Nonato, pura palabra descarnada, sería entonces algo parecido a la palabra-alma del viejo maestro de I, liberada del cuerpo de éste y dispuesta a encarnarse otra vez. Esto ocurrirá en III, que nos presenta al maestro en plena actividad docente. Sin embargo, Cristaldo se ahoga después de un diálogo interior en el cual el maestro vuelve a fingir la voz de Nonato y la de su madre; su cara, debajo del puente, está adoptando otra vez el aspecto de una cara de niño: «La cara arrugada de un chico. Menos que eso: la de un recién nacido» (p. 36). El ciclo, como se desprende de estos extraños acontecimientos, podrá empezar de nuevo. El maestro, antes de morir, había revelado a sus alumnos la existencia de ciertas cosas que «no eran de ese momento; habían pasado hacía mucho tiempo. O estaban por suceder» (p. 28). Para Cristaldo, pues, el pasado remoto y el futuro no se pueden

²³ Nimuendajú, *op. cit.*, p. 315.

distinguir o, mejor, el pasado se vuelve a encarnar en el porvenir. Esta idea, pero traducida en mecanismo narrativo, está presente a lo largo del relato: la guerra, siempre igual, se repite tan inevitablemente como el ciclo anual, las generaciones o las representaciones del circo. Estos aspectos aparentemente ahistóricos de *Moriencia* constituyen, en realidad, una manera poco ortodoxa de denunciar la historia que se escribe y vive en Paraguay y otros lugares de América Latina: revelan la posibilidad y la existencia de otra historia.

LA VOZ DE LOS QUE SON ANTERIORES AL «COMIENZO»

Lo que precede es suficiente, a nuestro modo de ver, para mostrar la existencia subterránea efectiva de un «texto» guaraní en *Moriencia*. Los elementos de origen oral juegan un papel importante en las articulaciones internas y externas de los fragmentos del relato, en la constitución de los personajes, sus acciones e interacciones, en el funcionamiento de la temporalidad y el modo de situarse el texto frente a la realidad histórica. *Moriencia*, por supuesto, no forma parte del universo oral guaraní, sino que éste se ha constituido en uno de los factores que actúan en el interior de un texto escrito en español: en un factor subversivo que cuestiona la cultura dominante en su propia esfera.

La elección del texto de *Moriencia* para ilustrar el fenómeno de un tipo de intertextualidad específicamente americano, basado en la huella de las culturas orales en los textos literarios escritos, está lejos de ser casual, y nos toca todavía explicitar el carácter verdaderamente ejemplar de este relato de Roa Bastos dentro de este contexto.

Recordamos al comienzo de este ensayo cómo la imposición de una cultura escrita ajena, en el siglo xvi, convirtió las culturas autóctonas en culturas «mudas». *Moriencia*, lejano producto de tal situación, plantea, gracias a la contribución de las interferencias guaraníes, las consecuencias históricas de aquélla para la producción narrativa (histórica o de ficción). Con sus aspectos cíclicos y sus desdoblamientos, *Moriencia* pone en escena una historia dudosa y falsa, una versión deteriorada de la historia. Pero *Moriencia* señala también el origen del deterioro de la historia que se plasma en sus páginas: la historia degradada que se vive en América Latina desde hace varios siglos.

En América, y especialmente en las zonas que quedaron fuera de los grandes estados prehispánicos, la llamada «historia» aparece como un producto de importación europea, como resultado de una invasión y de una usurpación. En un sentido más auténtico y menos anclado en las

concepciones históricas europeas, la historia existió en América y en el Paraguay antes e independientemente de la llegada de los europeos. En la perspectiva de los autóctonos, la historia que impusieron los europeos en la práctica y en los textos históricos no puede ser sino una versión ajena, falsificada y degradada de su historia real o potencial.

El texto de *Moriencia*, gracias a los elementos guaraníes que atraviesan su intertexto, pone de relieve este carácter ajeno de la «historia» y la ausencia de una historia propia y auténtica. Las frecuentes alusiones a «algo anterior al comienzo» cobran un sentido muy preciso cuando las situamos dentro de este contexto. Recordemos el «mensaje» del ataúd de Chepé Bolívar, que concentra y ejemplifica el conjunto de tales enunciados:

No hay más que el principio, y lo que está antes del principio.

Pensándolo bien, el principio, en la América española o europea, no puede ser sino la ruptura que provoca en la historia autóctona la llegada de los invasores europeos, porque antes de este «comienzo» no hay América ni, menos aún, América Latina. La referencia al «comienzo», en un texto americano escrito en español (portugués, francés, inglés...), no alude a un comienzo auténtico: la introducción de la escritura en América significó, precisamente, el ocultamiento de la historia del comienzo verdadero (conservada por la memoria oral), debajo de espesas pilas de papel escrito. Este rol histórico de la producción escrita en América —la negación de la historia y de la cultura autóctonas— no permite a los textos literarios de la cultura dominante hablar de modo directo acerca de las cosas «anteriores al comienzo». Un texto escrito en español, el idioma de los invasores y hoy el idioma oficial de las clases dominantes, no puede tocar la historia de los vencidos sino de modo torcido e indirecto. Si las estructuras lingüísticas del guaraní manifiestan, como lo hemos visto para algunos elementos léxicos, la historia y el modo de pensar de los guaraníes, las del español no pueden dejar de llevar la huella de la historia de España, de la Reconquista y de la expansión imperialista. Pero al admitir, como es el caso de *Moriencia*, la interferencia de los «textos» autóctonos, la literatura escrita en un idioma que fue importado puede dejar de ser una literatura ajena al país donde se produce.