

LA NARRATIVA PARAGUAYA EN EL CONTEXTO DE LA NARRATIVA HISPANOAMERICANA ACTUAL

Augusto Roa Bastos

1. NUEVA NOVELA

En el curso de la década de 1960 se define el auge de un nuevo ciclo en la novelística hispanoamericana: el que hoy se conoce con el rótulo globalizador de *nueva novela hispanoamericana*. Este ciclo suele ser presentado no como una etapa de culminación o de síntesis sino como un fenómeno atípico de negación de todo lo anterior; vale decir, de rechazo, de ruptura con el complejo y desarticulado proceso de formación de las literaturas nacionales a lo largo de más de un siglo.

“La novela tradicional de América Latina aparece como una forma estática dentro de una sociedad estática” —escribe Carlos Fuentes, uno de los novelistas sobresalientes del nuevo ciclo y su principal teorizador; más adelante agrega: “Radical ante su propio pasado, el nuevo escritor latinoamericano emprende una revisión a partir de una evidencia: la falta de un lenguaje. . . Inventar un lenguaje es decir todo lo que la historia ha callado”.

La aseveración del novelista mexicano es compartible en más de un sentido; sobre todo en lo que se refiere al silencio de la historia o mejor de las historias oficiales. También lo es en cuanto a la búsqueda de un lenguaje. Todo nuevo período histórico-cultural fragua su propio lenguaje, esto es inegable. Pero, según el criterio de Fuentes, se podría conjeturar que la nueva novela representa un “cambio cualitativo”, a partir de cero, de un magma congelado y sin expresión. La irrupción de la nueva novela comportaría un fenómeno en cierto modo autónomo y voluntarista que inaugura lo que debe entenderse como genuina expresión de la narrativa hispanoamericana: lo que él describe como el “tránsito a la nueva novela diversificada, crítica y ambigua”.

2. LA ODISEA DEL LENGUAJE

En un primer movimiento, el planteo crítico de Fuentes parecería preconizar la instauración de una inédita modernidad, pero de una modernidad que excava en el pasado, más allá y por debajo de la novela tradicional, más atrás aún de las viejas Crónicas de la conquista y colonización. Una modernidad inédita

que se apoyaría en una recuperación de las raíces autóctonas. "Continente de textos sagrados —escribe—, Latinoamérica se siente urgida de una profanación que dé voz a cuatro siglos de lenguaje secuestrado, marginal, desconocido. Esta resurrección del lenguaje perdido exige una diversidad de exploraciones verbales que, hoy por hoy, es uno de los signos de salud de la novela latinoamericana". Lo que preconiza Fuentes es pues, dentro de lo posible, el rescate y la restauración de ese "lenguaje secuestrado, marginal, desconocido", más que su imposible resurrección.

A décadas de distancia, para el historiador de la literatura Luis Alberto Sánchez —cuyas palabras cita Fuentes en su vehemente exordio de su obra teórica *La nueva novela hispanoamericana*— América era una novela sin novelistas; para Fuentes, una novela muda. Con más de un cuarto de siglo de diferencia, el historiador y crítico peruano y el novelista mexicano se dan la mano sobre un hecho casi análogo, diverso únicamente en la manera de enunciarlo: "novela sin novelistas" = "novela muda".

Los hechos mismos de la evolución literaria hispanoamericana se encargan de desmentir, sin embargo, esta negación. Lo que es innegable, precisamente, es que la literatura latinoamericana en general ha producido desde hace más de un siglo notables novelistas, cuentistas, poetas, dramaturgos. Hay que incluir a los ensayistas y críticos literarios de genuino talento, basta con mencionar, entre los primeros, a Andrés Bello, José Eusebio Cario, Eugenio María de Hostos, Manuel González Prada, Carlos Vaz Ferreira, José Enrique Rodó, Antonio Caso, José Carlos Mariátegui, Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, José Vasconcelos, Ezequiel Martínez Estrada. El pensamiento crítico, la actividad intelectual en sus diversas formas acompañan y a veces preceden a los movimientos artísticos-literarios.

3. LOCALISMO Y UNIVERSALIDAD

En un segundo movimiento de su teorización crítica, Carlos Fuentes afirma —con los ejemplos de las novelas *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, y *La muerte en Venecia*, de Thomas Mann—, que el escritor latinoamericano, al igual que el europeo, "debe conquistar una nueva universalidad, esta vez verdaderamente común al quehacer literario: la universalidad de la imaginación mítica inseparable de la universalidad de las estructuras del lenguaje. *Madame Bovary* sólo pudo ser escrita por un francés de la pequeña burguesía del siglo XIX; *Pornografía* pudo haber sido contada por un aborigen de la selva amazónica. El mito es renovable; el lenguaje es el código dentro del cual tiene lugar la selección de las combinaciones posibles del discurso. Ni la nacionalidad ni la clase social, al cabo, definen la diferencia entre Gombrowicz y el posible narrador del mismo mito iniciático en una selva brasileña sino, precisamente, la posibilidad de combinar distintamente el discurso. Sólo a partir de la universalidad de las estructuras lingüísticas pueden admitirse, a posteriori, los datos excéntricos de nacionalidad o clase".

Desde un ángulo de pura abstracción, el razonamiento de Fuentes sería impecable; pero desde un ángulo real y viviente, los términos de localismo versus universalidad no son reversibles: el determinismo de nacionalidad o de clase social es suscitado por otro criterio menos verificable aún: el determinismo genético de las estructuras lingüísticas. Así, una cultura estabilizada y en plenitud (digamos la cultura pequeñoburguesa del siglo XIX, en Francia) no puede no producir *Madame Bovary*, por una parte. Por otra, la potencialidad de la imaginación mítica inherente a la universalidad de las estructuras del lenguaje es capaz de dotar súbitamente a un aborígen amazónico de la capacidad de combinar distintamente el discurso narrativo en el relato de un mito iniciático, en situación de igualdad con un escritor culto de Europa. La conclusión parecería obvia: la universalidad de las estructuras lingüísticas opera platónicamente sobre el pensamiento mágico en estado salvaje del mismo modo que sobre la imaginación de un escritor culto de Europa. Según esto, las virtualidades del ser colectivo e individual en cuanto a las circunstancias de su vida histórica y social serían también universales; es decir, no sufrirían la menor influencia en la expresión de sus formas simbólicas. Universalidad y uniformidad serían pues idénticas.

4. LA EXCENRICIDAD CENTRAL SIN POLO

Las tesis de Fuentes podría resumirse así, con sus propias palabras: “En Mann hay una agonía: el futuro se ha cumplido. . . Thomas Mann representa la culminación de la novela burguesa europea, en el sentido de que es el último gran escritor que puede convocar, lícitamente, las categorías de su cultura como categorías universales. Después de Mann, no se puede volver a escribir como Mann porque los europeos saben que su cultura ya no es central; el poder se desplaza a los polos excéntricos previstos por Alexis de Tocqueville: los Estados Unidos y Rusia; la conciencia —la exigencia del ser— se desplaza a la excentricidad central sin polo: América Latina, Africa, Asia. Pero al perder su universalidad a-priori, y a-crítica, el escritor europeo descubre que debe conquistar una nueva universalidad, esta vez verdaderamente *común* al quehacer literario: la universalidad de la imaginación mítica, inseparable de la universalidad de las estructuras del lenguaje”.

Habría que admitir con Fuentes que sí, que en cierto sentido es lo que parece haber ocurrido con D.H. Lawrence, Graham Green y Malcolm Lowry —pongamos por caso—. Los tres escritores ingleses escribieron sus obras más significativas en la atmósfera de la vida histórica y cultural de México, su gente, sus mitos sociales, sus costumbres. Pero las pensaron y escribieron en su idioma de origen. Antes que ellos y en trayectoria inversa —desplazándose de una cultura dominada a otra central y de su lengua de origen a la lengua de la cultura dominante— el escritor polaco Konrad Korzeniowski, transformado en el escritor inglés Joseph Conrad, escribió toda su obra instalándose en el mundo sin fronteras de la universalidad mítica. Situación en la que se iba a producir el caso extremo del escritor checo-judío de lengua alemana Franz Kafka. El gráfico que describen estas trayectorias muestra nítidamente los efectos ideológicos que una situación histó-

rica objetiva produce sobre la obra de un escritor; situación en la que los designios deliberados del escritor no logran escapar del todo de estas compulsiones.

5. TRASTIERRA Y EXILIO

Sería interesante situar en un esquema semejante una obra como la de Juan Rulfo o de José María Arguedas, y deducir las diferencias y similitudes que sepan a los escritores europeos de los latinoamericanos.

La cuestión general que la tesis de Fuentes propone como un tentador desafío, en mi opinión podría formularse de la siguiente manera: ¿Pueden los escritores de las culturas equívocamente llamadas “periféricas”, sometidas a las sutiles y a veces brutales coacciones de la dominación imperial en las diversas formas de dependencia, insertarse sin más en esa zona en apariencia neutra y libre que él llama la “excentricidad central sin polo”? Y una vez instalados en la “universalidad de la imaginación mítica” —denominación que parecería anular a su vez las coordenadas de excepción e interdicción— ¿podrían los escritores adoptar deliberadamente —es decir descubriendo que *deben* hacerlo— los mitos universales?

Las obras de los mejores escritores latinoamericanos de hoy —incluso los que trabajan en exilio voluntario o forzoso no muestran en general estas tendencias; más vale, las opuestas. Por diversas y hasta “excéntricas” que puedan parecer estas obras, ellas muestran la necesidad creativa de mantenerse fieles a la expresión de sus propias esencias culturales, cuanto más hondas más universales. Estas obras están construídas sobre la aspiración de intensificar a través de la distancia y del distanciamiento —y precisamente a favor de ellos— la actividad de la imaginación mítica “inseparable de la universalidad de las estructuras del lenguaje”, es cierto, pero que a su vez son inseparables de las estructuras de la vida histórica y social; las que a su vez son inseparables de los modos de producción y de la relación de fuerzas del “nuevo orden mundial” en cuyos sistemas de dominación se hallan insertados nuestros *hinterland* culturales.

6. UNA LITERATURA SIN PASADO

La narrativa paraguaya como parte de una literatura nacional se define, en el contexto de las literaturas nacionales hispanoamericanas, por características de atraso y marginalidad cuyas causas no son exclusivamente culturales. Despojando el Paraguay por sus tremendas vicisitudes históricas del espacio y del tiempo que le correspondieron en el proceso de la expresión cultural hispanoamericana, se esfuerza en dar su voz, la que falta aún en su plenitud al conjunto de las literaturas nacionales de América Latina.

El atraso cultural del Paraguay, en correspondencia con su atraso económico y social, presenta una problemática diferente a la de los demás países. Por de pronto, es el único totalmente bilingüe. Junto al español o castellano (en el sentido en que Amado Alonso emplea esta denominación) se mantiene la vigencia de la lengua indígena, el guaraní, como el más efectivo vehículo de comunicación nacional y popular. Una lengua oral cuyo predominio continúa siendo

neto frente al idioma heredado en una proporción de aproximadamente un 50% de guaraní-hablantes y un 43% de bilingües, es decir de hablantes que dominan y practican por igual las dos lenguas, y sólo un 7% de castellano-hablantes que no hablan guaraní.

En el plano socio-lingüístico existe, además, otra peculiaridad restrictiva: la lucha de más de cuatro siglos entre estos dos universos lingüísticos en contacto ha producido entre ellos un fenómeno de mutua invasión, no sólo lexical, sino también sintáctica y semántica. Esta interpenetración erosiva —que no ha logrado integrar una síntesis en la expresión del proceso cultural paraguayo— ha producido el fenómeno también recíproco de la castellanización del guaraní y de la guaranización del castellano (lexical y sintáctico en el primero; sintáctico y semántico en el segundo). Lingüistas, sociólogos, antropólogos se han visto precisados a reclasificar —en términos pragmáticos— el idioma formal y dominante como *castellano-paraguayo* y la lengua oral y dominada como *guaraní-paraguayo*, al margen de la lengua indígena propiamente dicha.¹

Esta interpenetración del castellano y el guaraní paraguayos no supone, sin embargo, una alteración de carácter dialectal sino una adaptación de sus roles de comunicación y expresión en una situación socio-lingüística de diglosia: situación que se define principalmente por los factores (funciones) dominantes de una lengua sobre otra; en el caso de la sociedad paraguaya bilingüe, el dominio social, cultural, formal, del castellano (la llamada *variedad alta*) sobre el guaraní (la llamada *variedad baja*), pese al predominio cuantitativo de los guaraní-hablantes.

1. Es de notar a este respecto que el *guaraní-paraguayo*, si bien nacido del guaraní vernáculo u originario, se ha apartado de él a lo largo de cuatro siglos de transculturación hispano-guaraní, marginándolo en lo social, cultural y económico y convirtiéndolo en un estrato lingüístico aislado en el proceso de extinción de los grupos indígenas sobrevivientes y de su cultura. Del mismo modo, bajo el dominio colonial hispánico, el español o castellano sometió y marginó al guaraní originario durante el proceso de mestizaje en el área de la administración de la Colonia. No ocurrió lo mismo en las misiones jesuíticas y sus pueblos de indios (en el llamado Imperio jesuítico o República de los guaraníes) donde, a lo largo de casi un siglo y medio, los indígenas fueron mantenidos en su lengua (declarada lengua general de las Misiones), en sus costumbres y hasta en sus modos de producción que los jesuitas adoptaron bajo el rígido sistema militar de la Orden. Esto contribuyó en gran medida a la sobrevivencia del guaraní operando otra forma de sincretismo cultural diferente al de la Colonia: el mítico y religioso cristiano-guaraní. Sincretismo que envolvía, a su modo, valores ideológicos de dominación; el nombre mismo de "reducciones" lo declara explícitamente.

El *guaraní-paraguayo* constituye así la lengua de base de la cultura mestiza, vehículo por excelencia de la comunicación nacional y popular en el Paraguay (eminentemente oral). El indio y su cultura originaria (que mantiene sin mezcla las estructuras de su lengua y cosmovisión con un gran vigor de coherencia interna) no han sido incorporados a la sociedad nacional, la que más vale continúa ejerciendo violencia etnocida contra ellos. No se trata aquí de problemas de carácter socio-lingüístico; no es un problema de raza o los conflictos de discriminación que ella encierra solamente. Se trata de problemas sociales y económicos concretos: el indio guaraní no dispone del más mínimo pedazo de su vasta tierra originaria, no tiene trabajo si no es en las formas más degradantes de servidumbre; ha sido radiado y olvidado de la cultura que él ayudó a forjar.

En este cuadro forzosamente esquemático, resalta un hecho a primera vista curioso y casi anormal: pese a la riqueza de su experiencia histórica y de sus dos vertientes idiomáticas, el Paraguay no tiene aún una novelística apreciable, al menos como un cuerpo o sistema de obras representativas de esta cultura bilingüe y aun trilingüe. Situación que los historiadores, sociólogos y críticos de la literatura latinoamericana no parecen haber tomado mayormente en cuenta, y que el ya nombrado Luis Alberto Sánchez zanjó denominándola, como alusión a un vacío: “la incógnita del Paraguay”.

La narrativa paraguaya, digna de este nombre, comienza al final de la década del 30 con tres novelas surgidas de la guerra del Chaco, magra producción si se considera el ciclo de la narrativa boliviana que el mismo acontecimiento produjo. A estas tres novelas iniciales habría que sumar, en la década del 40, los primeros textos narrativos de Gabriel Casaccia a quien puede considerarse con justicia el fundador de la incipiente novelística paraguaya.

Con un siglo de atraso, la narrativa paraguaya inaugural nace casi al mismo tiempo que la nueva novela hispanoamericana. Pero esta narrativa inaugural es una literatura sin pasado. Así la definió la escritora hispano-paraguaya Josefina Plá, en el sentido de una literatura carente de tradición, de un sistema de obras ligadas por denominadores comunes. Una literatura sin pasado, es decir, un pasado sin literatura.

7. EL VACIO DEL PASADO

En el Paraguay la realidad de la historia vivida desborda por todas partes a la imaginación con su epicidad trágica: en el centro de esta historia hay la hecatombe de un pueblo.

El atraso material, cultural y social del Paraguay es el resultado —uno de los resultados flagrantes— de la confabulación neocolonial. Fue su primera víctima propiciatoria. Después de haber alcanzado a mediados del siglo XIX los niveles más altos de progreso material y cultural sobre la base de una efectiva independencia y de su autonomía económica y política, el Paraguay fue arrasado por los ejércitos de la Triple Alianza en una guerra que duró cinco años. Esta guerra fue tramada y financiada en gran parte por la política de dominación del imperio británico en connivencia con las oligarquías de Buenos Aires y los centros financieros del imperio del Brasil. El tratado de esta guerra inicua fue mantenido secreto hasta que los aliados y sus instigadores consideraron seguro del triunfo, y fue el embajador inglés en Buenos Aires el que lo dio a publicidad.

Con el pretexto de liberar al pueblo paraguayo de la tiranía del presidente López, los invasores de la Triple Alianza exterminaron las dos terceras partes de su población, anexaron más de la mitad de su territorio como parte de pago de la deuda de guerra. Aniquilaron su cultura y su economía y manipularon durante mucho tiempo, bajo la presión de sus tropas de ocupación y los dictados de sus intereses intervencionistas, la política interna del Paraguay provocando in-

terminables guerras civiles que continuaron desangrando lo que restaba de la destruida nación, que fuera antes de la guerra la más adelantada de América del Sur.

En estas condiciones, el Paraguay quedó reducido a escombros materiales y morales. No le sobró a este pequeña nación más que una “gran catástrofe de recuerdos” y en medio de ella una realidad que deliraba y echaba enormes ráfagas de su historia al rostro de los sobrevivientes, como a comienzos del siglo la describió el español Rafael Barret que adoptó, como otros extranjeros altruistas, el dolor paraguayo, según sus propias palabras.

El vacío del pasado impidió que llegaran a este país mediterráneo y aislado, cerrado sobre sus desgracias nacionales y sociales, tan siquiera los ecos de las corrientes culturales que habían transformado y seguían transformando las ideas, las artes, las literaturas latinoamericanas.

8. EN LA ISLA RODEADA DE TIERRA

Al Paraguay no entraron sino muy tardíamente los ecos del romanticismo o del modernismo, por ejemplo, o las de las vanguardias europeas de entre las dos guerras mundiales. Este hecho dio un sesgo muy particular a la evolución y a los rasgos de su literatura (poesía, ensayo, historia), de la que quedó excluido, como ya se ha dicho, el surgimiento de la narrativa; ella sólo comienza a dar señales de vida en la década del 30, cuando las “novelas ejemplares” habían entrado ya en su apogeo en el resto de América hispánica y surgido las voces de la modernidad: las de Borges o Quiroga, las de Macedonio Fernández o Roberto Arlt, las de Azuela o Yáñez, las de Miguel Angel Asturias o Felisberto Hernández, y en la poesía, las de Vallejo, Huidobro y Neruda. Y es curioso el hecho de que haya sido precisamente la lírica —género menos arraigado en la realidad, más dado a transfigurarla o evadirla— la que inicia, casi solitariamente, la modernidad literaria en el Paraguay, a comienzos del siglo.

En compensación de la tardía aparición de la narrativa —ya que una cultura, por grandes que sean los desequilibrios que la aquejan, es siempre un conjunto de actividades que buscan compensarlos—, la música popular y culta, las artes plásticas, el teatro en guaraní y castellano, el cancionero guaraní, la tradición narrativa oral en las dos lenguas, cumplieron a lo largo de un siglo y lo siguen haciendo en la actualidad el rol de expresión de la cultura paraguaya en sus formas y acentos más vivos.

Por su parte, la antropología, la historiografía, la literatura ensayística, incluso la crítica literaria han logrado también, en sus respectivos campos, una producción de excelente nivel. Los comienzos del siglo vieron el surgimiento de una extraordinaria floración de ensayistas que formaron el grupo de lo que hoy se llama el “novecentismo paraguayo” y que en cierta manera condensó la aventura de una expresión creativa muy particular y se sustituyó a la influyente experiencia del romanticismo criollo y del modernismo finisecular. De igual modo, la

edición de fascículos u opúsculos monográficos instauró en condiciones difícilísimas ese género único y dramático en la historia de la cultura de América Latina, que se denomina la “folletería paraguaya”: casi medio millón de folletos dispersos en bibliotecas públicas y en colecciones privadas recogieron el clamor incesante de la historia en la voz amordazada de varias generaciones. ¿Cómo se podría negar u omitir sin disminuir el acervo cultural de un pueblo esta densa, poco conocida y casi olvidada napa de su producción intelectual?

Este conjunto de actividades —por deficitarios que hayan sido en sí mismas cronológicamente en las coordenadas intelectuales y literarias de América Latina— impidieron sin embargo que la cultura paraguaya fuera una cultura muda aunque mal conocida. Pero es preciso preguntarse entonces: ¿no surgen de este desconocimiento la marginalidad, el paréntesis suspensivo de eso que alguien, para darle algún nombre, encogiéndose de hombros, designó “la incógnita del Paraguay”?

9. CONFESION DE PARTE

En cuanto a mí como escritor paraguayo, como ser humano de cualquier parte, debo admitir que toda una vida y una obra trabajadas en el exilio acaban por convertirlo a uno en algo mejor que un apátrida: en un ciudadano del mundo ligado entrañablemente a la realidad de su pueblo, de su tierra natal, que no es sino un fragmento del espejo de lo humano universal.

Para mí pues —como para todos los escritores de mi país que trabajan en el exilio externo o en el exilio interno— esta *literatura sin pasado* plantea, en primer término, el compromiso de rescatar esa literatura ausente, la memoria de esos textos borrados, destruidos, antes aún de que fueran escritos. En ellos están inscritas las prefiguraciones del porvenir de una sociedad, de una literatura, inscritas a su vez en el contexto de una historia particular.

En este sentido, la literatura se me representó siempre como una forma de vivir; no una forma de “vivir literariamente” la realidad de la historia, la realidad de los deseos y de las obsesiones sociales e individuales, sino de hacer que la realidad de los mitos y de las formas simbólicas penetrasen lo más profundamente posible bajo la superficie del destino humano; una forma de realizar el conocimiento de lo incierto a través de las mutaciones y transformaciones de los múltiples aspectos de la realidad. No tanto la presuntuosa ambición de descubrir los enigmas de la existencia y del mundo, sino la más módica necesidad de intuir los propios enigmas en esa dimensión donde se juntan la subjetividad individual y las energías de la vida social, dimensión que tiene justamente en la lengua su lugar de síntesis y expresión: el espacio de la palabra portadora de mitos.

Nunca creí, por todo esto, que la literatura debe cumplir únicamente los roles de un ejercicio estético para disfrute de minorías ni, en el polo opuesto, de una encarnizada actividad denunciativa, vindicativa o testimonial. Estas funciones y muchas más están implícitas en una literatura que se produce sobre el foco de su tiempo y de su sociedad. Si la obra es válida, sus logros se realizan en el in-

terior de la práctica misma del arte de narrar. Es aquí donde la subjetividad individual amalgamada con la conciencia histórica y social, la imaginación con la pasión moral, pueden dar a la literatura sus plenos poderes de mediación, de cuestionamiento e iluminación de la realidad en sus ángulos más diversos y desconocidos: eso que en la literatura, en la escritura —en sí mismas reales pese a la irrealidad de los signos— no puede denominarse de otra manera que como el conocimiento de la incertidumbre o, al menos, como la momentánea suspensión de la duda; el activo intercambio de esencias reales entre el escritor y su escritura primero, luego entre el lector y el texto.

10. EL TEXTO AUSENTE

Como escritor que no puede trabajar la materia de lo imaginario sino a partir de la realidad, siempre creí que para escribir es necesario leer antes un texto no escrito, escuchar y oír antes los sonidos de un discurso oral informulado aún pero presente ya en los armónicos de la memoria. Contemplar, en suma, junto con la percepción auditiva, ese tejido de signos no precisamente alfabéticos sino fónicos y hasta visuales que forman un texto imaginario. Mi iniciación en la literatura se debió al influjo de esta creencia.

Creo también que no es un caso personal y que algo semejante les ocurre a todos los escritores del Paraguay. En la literatura de este país, debido a la naturaleza bilingüe de su cultura escindida, como ya se ha dicho, entre la escritura y la oralidad, este texto primero que se lee y oye a la vez subyace en el universo bivalente castellano-guaraní y emerge siempre conflictivamente tanto en la vida de relación y comunicación como en la búsqueda de expresión de los escritores de este país. Es un texto subyacente en el humus matricial del mundo mestizo. Un texto en el que uno no piensa, pero que lo “piensa” a uno, como sucede con la lengua o con la historia.

El mundo de la cultura paraguaya —y por tanto, de su literatura— es pues un mundo sincrético, desequilibrado, sin embargo, en su triple vertiente idiomática, simbólica y mítica. Las oposiciones cultura/naturaleza, tradición escrita/tradición oral y la oposición central cultura dominante/cultura dominada funcionan entre los ejes del castellano y del guaraní que distorsionan las estructuras de expresión y comunicación. Tomemos un ejemplo: el símbolo cosmogónico de los *palos cruzados* (*yvyra-juasa*) como soporte del mundo en la cultura indígena guaraní, aculturado en la cruz cristiana de los evangelizadores. El deslizamiento semántico y mítico del concepto “soporte del mundo” al concepto teológico y religioso de la cruz como símbolo de la redención y salvación cristiana se esfuma y desaparece en el mundo de la cultura mestiza. Cristaliza en la visión y noción de la cruz cristiana, denominada con un hispanismo: *kurusu*.

Del mismo modo, *Tupang* o *Tupã*, una de las deidades menores del universo cosmogónico guaraní, se transforma en el nombre del Dios Padre (por extensión, *Nandejára* = Nuestro-dueño, designación que corresponde también a Cristo, el Redentor, el Hijo de Dios hecho hombre, sacrificado en la cruz). El vacío

de los *palos cruzados* del Génesis guaraní no se reabsorbe totalmente en el símbolo del sacrificio del Gólgota que los misioneros inculcaron en la mente y en el alma de los nativos; tampoco el nombre de *Tupã* que invoca al Dios Padre, Uno y Trino, del misterio cristiano. Estas sustituciones o hipóstasis dejan una estría en el cielo nocturno de la religión ancestral, una fisura de origen, una cicatriz indeleble en la materia del lenguaje a través del fenómeno de transculturación y sincretismo.

Estas estrías reverberan en la cultura y en la lengua mestizas; indican la presencia de ese texto ausente o por lo menos eclipsado que sigue subsistiendo sin embargo en la oralidad. Y es este elemento de la cultura oral el que provee la base de un equilibrio posible entre escritura y oralidad para los textos de imaginación. En ella pues, en la lengua de la cultura oral, es donde está inscrito, es de ella de donde emerge, ese texto primero que se lee y que se oye a la vez en sus elementos de significación fónica más que alfabética; un texto arcaico y libre, latente de la subjetividad individual de cada hablante, en su afectividad emocional impregnada por los sentimientos de la vida social.

11. LA VOZ Y LA ESCULTURA

En el trabajo de los narradores paraguayos que escriben en castellano este texto oral es sin cesar rechazado, reprimido por la práctica de la lengua "cult", oficial, formal, señorial, dueña de la escritura. No se trata solamente de que el narrador —incluso el que es bilingüe— al escribir en castellano no pueda "pensar" en guaraní; ocurre que para pensar y escribir en castellano con alguna soltura el narrador se prohíbe pensar en guaraní. La lengua señorial —que implica un registro de compulsiones de carácter formal— lo aparta de la lengua servil. Pero esta lengua inferior posee en desquite una chispeante y jugosa tradición de oralidad en la que a la sabiduría natural, al pensamiento mágico del indio se mezclaron la viveza, la astucia picaresca del mestizo. En cambio, la narrativa en castellano no tiene, como se ha visto, tradición literaria en el Paraguay. Escribir narraciones en castellano supone, en términos generales, un primer aspecto de artificio, de artificialidad, en el empleo de un lenguaje, de un género, que no se dominan bien. Pero, en sentido más profundo, hay también una ambigua e indiscernible constricción ideológica inherente al empleo de la lengua culta: el escritor, el narrador, el novelista, al optar por la escritura en castellano (opción por otra parte normal puesto que lengua culta y escritura se corresponde como estructuras simétricas en oposición al concepto de literatura oral y popular cuyos módulos son completamente diferentes); al elegir el narrador la escritura en castellano asume consciente o inconscientemente el rol, la posición ideológica de la cultura y de la lengua dominantes. Se sitúa fuera del lugar y de la atmósfera en los que contar una historia imaginaria la torna real por sí misma en sus elementos míticos y mágicos.

Al utilizar el *Karai-ñe'ê* (la-lengua-del señor), el escritor se comporta como tal lingüísticamente, psicológicamente, ideológicamente. En tal situación, no es

la voz de la oralidad la que contiene y determina la escritura; es ésta la que trata de asir y “traducir” la entonación, la modulación del sistema oral del *Ava-ne-é* (la-lengua-del-hombre-común). Acaso ésta sea la explicación del porqué esa escritura (la de la narrativa paraguaya) parece como “vuelta del revés; una escritura que se experimenta todo el tiempo como una molesta sensación de estar ante una mala traducción”, según la describió alguien de manera impresionista ignorando la disyuntiva o dicotomía lingüística que enfrenta en el Paraguay el autor de ficciones que escribe en castellano.

12. IMAGEN Y DUPLICIDAD DEL COLONIZADO

Hubo un tiempo, en efecto, en que los propios escritores paraguayos creyeron —más de uno lo expresó en significativo desahogo— que el guaraní era la rémora que les impedía levantar vuelo. No era el guaraní, por supuesto, el causante de estas zozobras; era la mala conciencia de los escritores pertenecientes a los grupos dominantes o anexados por ellos, la que los aquejaba de esta especie de esquizofrenia lingüística y cultural.

Los intereses de dominación de la cultura europea —colonial y evangelizadora— alteraron y adulteraron durante el mestizaje los aportes de las fuentes originarias. Luego, bajo la presión de la actitud dominadora del propio mestizo con respecto al indio, a su cultura, a su situación económica y social, al drama humano de su larga agonía, este proceso de deculturación se completó. La actitud de los criollos y mestizos imitó y aventajó la de los colonizadores; a tal punto que aún hoy, para el paraguayo medio en el marco de la sociedad nacional, el indio no es más que un vestigio del pasado hacia el cual sólo puede sentir indiferencia, conmiseración o desprecio. La designación del aborígen como *ava* o *teyí* adquiere entonces, más allá del horizonte étnico y cultural común, el matiz insultante de un sordo e innominado rencor. Para el indio actual (sobre todo para el sobreviviente del gran tronco guaraní originario), el paraguayo representa la figura del más encarnizado enemigo: el que lo acorraló para siempre en el espacio cada vez más estrecho de sus miserias materiales y espirituales, de su fin último. Y lo que resulta asombroso es el hecho de que, pese a esta persecución y acorralamiento multiseculares, la cultura del indio guaraní —más que en las otras etnias indígenas— haya podido mantener su coherencia interna afinada, purificada incluso, en medio de sacrificios y penurias sin nombre, por la conciencia de la proximidad de su anonadamiento final en su peregrinación hacia el último y resplandeciente mito de la *Tierra-sin-mal* (*Yvy-maraé'y* (*va*).

Dominado y a su vez dominante, en una escala de desajustes y degradación de la que sus propios males le impiden tomar conciencia, el universo cultural bilingüe tipifica con mucha nitidez la situación de duplicidad ideológica del colonizado. Cierto es que, como en las demás literaturas hispanoamericanas, no han faltado intelectuales y escritores que han tratado de enjugar los efectos de su mala conciencia —es decir, de su conciencia de grupo dominante— intentando en ocasionales sagas indianistas e indigenistas una restauración “cultural” del in-

dio; intentos desde luego puramente retóricos y museográficos. Rescatar de esta manera la imagen de los *ypykuéra*, los antepasados de “la dulce raza ausente”, que entregó su cuerpo y su lengua en la forja de la actual, de seguro no tan dulce ni agradecida, fue siempre un acto fallido.

Sobre el fondo de la miserable realidad del indio, la moderna antropología ha aventado la escenografía nativista restituyendo, en su lugar, los vínculos reales entre las dos culturas.

13. ESCRITURA Y LIBERACION

Los escritores actuales —entre los cuales me cuento— sentimos que debemos rescatar en cambio el hemisferio inferior y ancilar de nuestro mundo lingüístico doble. Sentimos que debemos incorporarlo, fundirlo, en los textos que escribimos en castellano; incorporar y fundir la voz de la oralidad en la escritura, si no en su materialidad fónica, en su radiación mítica y metafórica, al menos en su riqueza semántica, en sus modulaciones sintácticas que hablan musicalmente de la naturaleza, de la vida, del mundo, de las nociones primordiales de una cultura milenaria; nociones y mitos que aún están ahí, al alcance de las manos y del espíritu, al pie del televisor, que verberan todavía en el vacío calcinado donde antes reinaban las grandes selvas, que las colosales estructuras de la mayor represa hidroeléctrica del mundo en construcción no han logrado aplastar ni borrar aún.

Esta tarea de rescate de la oralidad no compromete en exclusividad a los narradores que escriben en castellano; es quizás la tarea específica y por ello más comprometida aún —en el sentido de evitar las restauraciones meramente retóricas— de los poetas y narradores que escriben en guaraní, campo en el cual se van multiplicando los aciertos y los buenos ejemplos. El poeta más representativo del Paraguay, Emiliano R. Fernández, logró hace varias décadas en los acentos y la entonación de su poesía eminentemente popular —poesía de romancero y de cantar de gesta— la fusión creativa y equilibrada de la expresión bilingüe inscribiéndola precisamente en el molde matricial del guaraní como cifra abarcadora de los dos universos lingüísticos y síntesis genuina de ambas culturas.

Con relación a este ejemplo paradigmático, los escritores paraguayos sentimos que debemos asumir también plenamente los defectos y las virtudes de la cultura mestiza, su homogeneidad y sus incoherencias; sus valores específicos pero también la patológica duplicidad de su naturaleza escindida; los desequilibrios de la comunicación desgarrada entre la masa de los oprimidos y la violenta y altanera minoría de los opresores.

Esto significa que la actividad creativa de los escritores, entendida como arte y como trabajo, debe partir de la realidad de su sociedad y de su historia a través de la incesante aventura del hombre en busca de su identidad individual y social. Los escritores paraguayos, inmersos en el exilio interior de una cultura dependiente y colonizada bajo el signo implacable de la represión, o dispersos por el mundo en exilio voluntario o forzoso, han descubierto algo tardíamente. es

cierto, pero lo han descubierto al fin, que la obra literaria —la obra artística en general— vale por la verdad de las representaciones que irradia al ser concebida y construida sobre el foco de la energía social y bajo la ley del tiempo que les toca vivir. Ellos saben que una obra literaria vale no por su refinamiento esteticista ni por las ideas proclamadas por su autor en la forma más primaria y ya inoperante del concepto del compromiso, sino por las significaciones de su estructura interna en tanto “arte que es por cierto conciencia pero en busca de una forma no consciente de sí”.

Durante mucho tiempo, en el Paraguay, las contradicciones de su cultura mestiza y bilingüe constriñeron a sus artistas y escritores a dividir y enfrentar los estamentos de la cultura alta y dominante a los de la cultura baja y dominada en una suerte de caprichoso maniqueísmo que también oponía los falsos conceptos de fondo y forma en los que se alimentan las represiones de todo tipo, los prejuicios y tabúes políticos, culturales y sociales. Se razonaban, por ejemplo, del modo siguiente: “El guaraní va a desaparecer como ya está desapareciendo la cultura que le dio origen con sus portadores indígenas. ¿Y entonces, qué?” No se podía o no se quería entender que el fondo y la forma son una sola cosa; que las culturas y las lenguas no desaparecen sino que se adaptan y transforman con una plasticidad análoga a la de los procesos biológicos. Este fenómeno ocurre ya en el presente: hay escritores, poetas e intelectuales paraguayos castellano-hablantes monolingües que no hablan ni conocen el guaraní. Pero aun ellos están sumergidos en el fondo (en el trasfondo), en el *teko* del ámbito vital guaraní, que es como decir en la naturaleza medular, en el temperamento, en el carácter, en el ser, en la identidad central del hombre paraguayo y, por lo tanto, en su comportamiento lingüístico. Aun para estos escritores que no conocen ni tienen conciencia del guaraní, el castellano es la lengua formal, la *forma* cortical del sistema bilingüe *in totum* que los “piensa” a ellos —igual que a los otros y gobierna sus modos de expresión desde el fondo matricial guaraní.

La disyuntiva es pues tajante, y como se suele decir, en el callejón sin salida no hay otra salida que el propio callejón.

14. SALIDA HACIA EL FUTURO

Desde el espacio y en el apogeo de una cultura central, Víctor Hugo decía con toda simplicidad: “*La forma no es sino el fondo que viene a la superficie*”, anticipando hace ya mucho tiempo la respuesta a una de las más viejas cuestiones del lenguaje y de la cultura. Esta aguda reflexión del poeta francés resulta igualmente válida para los problemas de una cultura periférica, dependiente y colonizada como la paraguaya, que además enfrenta —como ya lo hemos visto— no resueltos problemas de su dicotomía bilingüe.

En las condiciones cada vez más duras en que se desenvuelve la vida política y cultural latinoamericana, la práctica de la literatura —como en los demás campos artísticos e intelectuales— ha roto los esquemas teóricos de la tradición liberal y positivista que regían ideológicamente la naturaleza de sus cambios

y mutaciones. Nuevas necesidades se plantean hoy a los escritores, artistas e intelectuales. Las tensiones, ruptura y convulsiones de sus sociedades pesan sobre ellos de manera inescapable. Experimentan el hecho de haber llegado al punto extremo de una sucesión histórica. Sienten que deben responder a esta crisis de fondo con nuevos métodos y por caminos diferentes. Perciben que en las perspectivas y expectativas de esta sucesión, el presente se incluye en el pasado (puesto que la historia parece congelada bajo la enorme presión de nuevas formas internas y externas, altamente tecnificadas, de poder). Comprenden que la imaginación debe instalarse ahora en el futuro para abarcar y cumplir desde allí, en un solo movimiento, los ciclos completos del tiempo histórico en su realidad no cumplida, en su virtualidad enajenada.

El mérito de la imaginación liberal ha sido sin duda la de asimilar los modelos de las culturas centrales y de instaurar en el espacio de la palabra alienada el mito facticio de la libertad. Pero, en determinado momento, esta libertad ya no puede hacer frente a las compulsiones de la historia y se doblega ante ella inventando sus coartadas de la ficción autónoma y autosuficiente, la gratuidad del juego estético no ya alusivo, sino elusivo y evasivo. La naturaleza misma de lo imaginario, como tal poder autónomo para “crear” una realidad otra, diferente y hasta negadora de la realidad histórica, le confería en cierto modo este derecho —o más propiamente, esta ilusión— convertido (a) en virtud. Engañada por la engañosa exaltación de esta virtualidad —que consideraba inmanente a la esencia de la escritura—, la nueva novela acuñó la fórmula: *la literatura salvará a Latinoamérica*. Por supuesto, el arrebató de esta embriaguez idealista no se realizó ni puede realizarse en los hechos siempre testarudos y poco permeables a las efusiones del Logos. Los que no se resignan a estos complacientes sofismas que funcionan como coartadas, saben que la literatura no puede privilegiarse a sí misma, entre las demás actividades culturales como el único medio idóneo de salvación: saben que lo único que puede hacer la literatura es integrarse plenamente, con la función que le corresponde, al conjunto de todos los medios y actividades que conducen a la liberación. No es casual ni arbitrario el hecho que marca profundamente el carácter de la literatura latinoamericana actual, el más resaltante y novedoso: el resurgimiento en la narrativa del género de las crónicas. En la antigua tradición de la *Crónica colonial* —que inaugura de algún modo nuestra literatura hispanoamericana desde el descubrimiento y la conquista— resurge hoy en oposición simétrica la *Crónica de la liberación* como la objetivación, en una vuelta completa, del tiempo histórico en su realidad no cumplida. Las narraciones más significativas asumen este carácter de crónicas del proceso de liberación (en todos los planos: cultural, político, social, comunicacional) que se escriben en la conjunción focal de historia, realidad e imaginación. La expresión de la escritura se enriquece así en las múltiples y simultáneas significaciones de lo real imaginario: es decir, de la realidad mítica al trasluz de la escritura, que es sí producción individual pero penetrada por la sinergia de la vida social.

Jacques Leenhardt denomina con acierto este fenómeno como la apuesta (en el sentido de compromiso o desafío) fundamental de la literatura latinoame-

ricana de hoy; el compromiso político de la escritura en el contexto de la dependencia. Y “eso que está fundamentalmente en juego” no es sino el proceso fundacional de la liberación.

El poder represivo interno (apoyado y a veces coaccionado por el poder económico, político y militar de los imperialismos como estructuras de dominación del “nuevo orden mundial”) ha generado el estado de guerra interno contra las ciudadanías oprimidas en el orden político y social. En el plano cultural, la devastadora acción del poder financiero de las multinacionales ha remachado los resortes de la dominación y de la dependencia provocando toda clase de perturbaciones en el ya dislocado sistema comunicacional interno de nuestras sociedades y de ellas entre sí.

Por todo ello, el proceso de liberación no es sólo y específicamente el estallido de las guerras revolucionarias; es un proceso que se genera lentamente y arduamente en el seno de nuestras sociedades dominadas y dependientes, aun de aquéllas (muy pocas) que se consideran abiertas y progresistas en los regímenes de estructuras democrático-burguesas.

De lo que se trata entonces es que el mito formal de la libertad sea reemplazado por la imaginación auténticamente liberadora y que el universo imaginario, más libre y creativo que nunca, emerja de las fuentes mismas de la realidad y de la historia. Es ahora cuando la escritura, liberada de sus espejismos formales, está haciendo subir “el fondo a la superficie”: es decir, la realidad del hombre, de la sociedad y de la historia a la irrealidad de sus signos. Es ahora cuando la literatura narrativa de todos los países latinoamericanos —al igual que en los demás campos de las actividades artísticas e intelectuales— cumple el aforismo de Hugo: la palabra, real en sí misma, en su radiación mítica, hace subir el fondo de la vida social a la superficie de la violencia y del caos como la esencia de su transformación.