

Cuadernos Hispanoamericanos

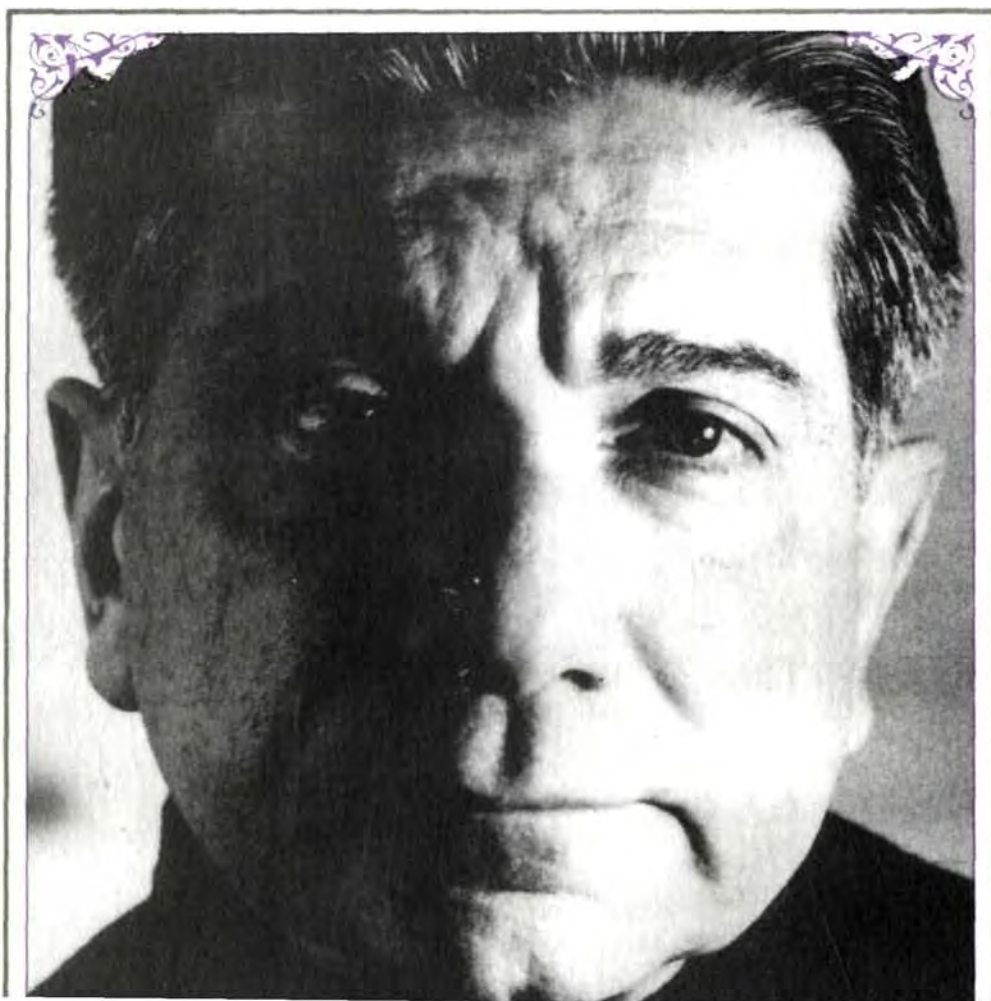
493/94

—Julio-Agosto 1991—



Homenaje a

Roa Bastos



Cuadernos Hispanoamericanos

HAN DIRIGIDO ESTA PUBLICACIÓN

Pedro Laín Entralgo
Luis Rosales
José Antonio Maravall

DIRECTOR

Félix Grande

SUBDIRECTOR

Blas Matamoro

REDACTOR JEFE

Juan Malpartida

SECRETARIA DE REDACCIÓN

María Antonia Jiménez

SUSCRIPCIONES

Maximiliano Jurado

Teléf.: 583 83 96

REDACCIÓN

Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4 - 28040 MADRID
Teléfs.: 583 83 99, 583 84 00 y 583 84 01

DISEÑO

Manuel Ponce

IMPRIME

Gráficas 82, S.A. Lérida, 41 - 28020 MADRID

Depósito Legal: M. 3875/1958

ISSN: 00-11250-X — NIPO: 028-90-002-5

Textos
de Roa Bastos

Miscelánea

9 Roa Bastos: nuestra herencia
FÉLIX GRANDE

13 El ojo de la luna
AUGUSTO ROA BASTOS

25 Con Roa Bastos
MARÍA ESTHER GILIO

33 Roa y la consciencia histórica
GERARDO MARIO GOLOBOFF

43 Roa, Hispanoamérica y la novela
ENRIQUETA MORILLAS

53 Del padre Montoya a Roa: la función
histórica del Paraguay
MARTIN LIENHARD

65 Una metáfora de la lengua
en el Paraguay
BARTOMEU MELIA S.J.

75 Simbiosis, repeticiones: los registros
de la memoria
LELIA MADRID

83La temática en la narrativa breve
de Roa

CARMEN LUNA SELLES

91Roa, guionista
JOSÉ AGUSTÍN MAHIEU**95**La poesía social de Roa
RAMÓN BORDOLI DOLCI**101**Una vida y dos muertes
BLAS MATAMORO**107**Las huellas de la voz
MARIO MERLINO**113**Las vidas de los héroes de Roa
JOSEFINA LUDMER**119**La historia y su doble
(Roa y Cándido López)
SYLVIA VALDÉS**129**«Yo, Roa Bastos»:
Literatura y vida
SABAS MARTÍN

—137—

El cuento y sus mitos
MILAGROS EZQUERRO

145

El árbol de la letra y el carnaval
de la escritura
GABRIEL SAAD

153

La oda a la cebolla de Roa
DANIEL BALDERSTON

Cuentos

—159—

Cultura popular y ficción:
la arqueología de lo real
SYBILLE M. FISCHER

177

Las figuras femeninas en
El trueno entre las hojas
KATHLEEN MARCH

187

Pensamiento y formulación
trágica en dos cuentos de Roa
LUIS MARTUL TOBÍO

Hijo de hombre

—199—

El realismo impresionista de
Hijo de hombre
LORETO BUSQUETS

217

Teoría y práctica de una escritura
ALBERTO MADRID

225

Un pueblo en busca
de su libertad
MANUEL QUIROGA CLERIGO

239

Dictadura y «espacios-cárceles»
TERESA MÉNDEZ FAITH

249

Yo el Supremo desde
el pasquín pórtico
JOSEFINA PLA

255

El pasquín ológrafo en
Yo el Supremo
FRANCISCO TOVAR BLANCO

265

Yo el Supremo: punto de fuga de
la novela moderna
VLADIMIR KRYSINSKI

275

Historia, biografía y ficción en
Yo el Supremo
AMANCIO SABUGO ABRIL

285

El discurso de la esfinge
JULIO CALVIÑO

Yo el Supremo

313

Escritura y oralidad en

Yo el Supremo

ANA MARÍA GAZZOLO

Bibliografías

331

Bio-bibliografía de Roa

JOSÉ LUIS ROCA - VIRGINIA GIL

357

Obras de Roa

MILDA RIVAROLA

Las figuras femeninas en *El trueno entre las hojas*

Mucho se ha escrito sobre las dimensiones históricas o de compromiso social, en la obra de Augusto Roa Bastos. Incluso este aspecto de su narrativa ha sido el más comentado, al estar la literatura paraguaya profundamente afectada por su geografía, proceso político (King, 300) y resultantes vicisitudes económicas. También se ha analizado el contenido mítico de los cuentos, y de *El trueno entre las hojas* en particular, señalando los elementos que provienen del acervo guaraní. Para completar de cierta manera los estudios existentes, se propone aquí un enfoque realizado específicamente a través de los personajes femeninos¹. Tal estudio se ve justificado, no por revestirse de mayor importancia que el contexto sociopolítico del Paraguay, sino porque permite precisar y ampliar la interpretación de las estructuras que componen una sociedad que sobrevive entre la guerra y la explotación exacerbada. Por ello, la perspectiva elegida para este estudio no limita el análisis, sino que revela cómo el principio de lo femenino se desenvuelve dentro de su entorno particular y asimismo cómo actúa a manera de impulsor u orientador de esa sociedad, principalmente rural. Por su ruralismo, se ha hablado de un «primitivismo» concomitante, causa y resultado de supersticiones populares. No hay que olvidar, sin embargo, que el término «superstición» implica en el fondo un rechazo o menosprecio de la creencia/práctica en cuestión, como algo no legítimo, irracional, no bien fundamentado. Pero en la obra de Roa Bastos (como en la de José María Arguedas, Vargas Vicuña y tal vez Rosario Castellanos), no se trata en absoluto de una sociedad «primitiva», con lo que pudiera sugerir esta clasificación de inferior, sino de una sociedad natural, íntima y colectivamente relacionada con la naturaleza, regida por leyes que no son las del llamado desarrollo moderno. Es decir, es una afirmación de la legitimidad de la otra identidad paraguaya, la que en realidad es parte de la misma, aunque parte oculta, silenciada, no redimida, pero inseparable. Es la realidad más íntimamente asociada con la lengua indígena, con una expresión que el mismo Roa clasifica de «humus matricial guaraní», estructurante de la cosmovisión autóctona, su motivo de *yvyra-juasa* («palos cru-

¹ Vila Barnes es la que más atención ha prestado a este aspecto de la obra de Roa Bastos; es de notar que varias observaciones de esta crítica coinciden con las de este trabajo, y que en algunos casos están en desacuerdo con las de otros estudiosos de la obra roañana, sobre todo en cuanto a la función e intención de ciertos hechos como es la seducción o la muerte de un personaje por otro.

zados») anterior al más conocido de la cruz (luego asimilado como kurusu) (Roa Bastos 1986, 130). El guaraní no es precisamente sustrato, a pesar de su relación con actitudes de clase, sino que permea toda la sociedad, moldeándola y a la vez recibiendo, en proceso de transculturación, nuevas formas de ser. Su logos o sistema lingüístico se fusiona con el de los conquistadores, pero no es vencido; su expresión sigue alcanzando niveles extraordinarios, inspirando a los creadores que lo ven como vehículo de la esencia paraguaya y se esfuerzan por mantenerle la fidelidad merecida. Si no se puede emplear para un público lector extranacional, mantiene su vigor en las imágenes evocadoras de esa otra realidad. Foster (19) la llama un «mythic mystery, the strange and unexplainable occurrence, the presence of powerful and super for extra-human forces that determine the course of events...». Roa mismo resalta la relación entre el mito y el potencial de transformación de la sociedad². Es precisamente en la coyuntura entre lo instintivo del lenguaje y lo que se ha dado por racional e histórico que las figuras femeninas de ciertos cuentos juegan un papel decisivo, provocando o llevando a su conclusión lo que en última instancia resulta ser un acto o un proceso natural. Son signos o marcas que se vuelven símbolos de unas formas de comportamiento de diversos grados de trascendencia. En grado menor su condición de término marcado resalta los perfiles de la violencia social; en grado mayor, apuntan hacia una esperanza de liberación que no poseen los personajes masculinos (salvo los del primer cuento y el último, como se verá).

Desde esta perspectiva de lo femenino como pauta o índice de las directrices sociales, pueden señalarse dos tipos fundamentales de protagonistas femeninos: los que ejercen una función negativa o con resultados deletéreos (siempre por razones identificables) y los que cumplen una función de signo positivo (redentor, mayoritariamente). En el primer grupo se encuentra a la madre que castiga brutalmente a su hijo («Pirulí») o a la esposa a quien termina gustando el precio exigido por liberar a su marido del servicio militar («La gran solución»). Eleuteria, viuda y como todos, muy pobre, adora a su hijo Pirulí; en palabras del nararador: «Le quebranta a cada paso hasta los huesos del alma, pero lo quiere, lo quiere más que a su vida, porque sólo se quiere en este mundo lo que se paga con dolor del corazón.» (160; las citas de *El trueno entre las hojas* son de la cuarta edición de Losada, 1976). Dice Foster (39) que este cuento «suggests that children are bearers of the "bad seed" of mankind.» Efectivamente, a primera vista es difícil comprender la reacción violenta de la madre cuando golpea con un garrote al niño que le ha gastado una broma, haciéndole creer que se le ha aplastado un brazo en el trapiche. Sin embargo, la crueldad materna, tan desproporcionada en comparación con el engaño del hijo jugueteón, es en realidad una manera de medir el nivel de sufrimiento de ambos. En una existencia marcada por los escasos medios económicos, solitaria por falta de marido y otros niños, tanto la mujer como el niño sufren trastornos. Pirulí muestra su reacción con travesuras, su cansancio ante el trabajo difícil, aburrido y esclavizador con diversiones como la de fingirse herido de gravedad. A pesar de la aparente perversión, observada ya por

² «De lo que se trata [...] es que el mito formal de la libertad sea reemplazado por la imaginación auténticamente liberadora y que el universo imaginario [...] emerja de las fuentes mismas de la realidad y de la historia. [...] Es ahora cuando la literatura narrativa de todos los países latinoamericanos [...] 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». (Roa Bastos, 1986, 138).

algunos críticos y de lógica conclusión, no creemos que este niño sea un símbolo del mal que existe en el ser humano, sino más bien un ejemplo del efecto ejercido por el contexto social sobre él y su madre. Es decir, más que una representación existencial del ser humano, hay en este cuento un retrato de los factores históricos, reales, del campesino paraguayo cuya renta per cápita era y es de ínfima cantidad (Lewis). Su madre, que lo adora, pero también lo necesita para poder llevar a cabo las faenas que posibilitan la subsistencia de ambos, no soporta el perder a su hijo, su brazo derecho y fruto de su amor. La fuerza de su castigo encierra por consiguiente toda una vida de privaciones; temor y sacrificio. El que no se pueda justificarlo, además, subraya la gravedad de unas condiciones que llevan a una madre a (presumiblemente) dejar a su propio hijo sin vida. Su cólera y su manifestación son entonces la sintaxis de su propio sufrimiento cotidiano, con una semiótica superficial irracional y otra profunda, de gran tragedia.

En «La gran solución», Cesarina admite las atenciones de Salvatore, a quien contrata para que le dé una golpiza a su marido, quedando éste totalmente inutilizado para el servicio militar. El título, irónico, alude a más de una solución, porque aun cuando Salvatore en principio imponía su voluntad a Cesarina, ésta se adapta a la relación que se le había presentado como inevitable, de querer evitar que su esposo fuera reclutado para la guerra contra Bolivia. Representa ella otra figura femenina a quien las circunstancias (antes la pobreza, ahora la guerra) obligan a adoptar un comportamiento quizás no natural, en última instancia perjudicial para su relación con la persona más allegada. Según se quiera definir la situación, el resultado del convenio sexual entre Cesarina y Salvatore puede interpretarse como traición o como triste realidad: hubo que admitirlo y después, llegaría a ocupar el lugar de la relación íntima con el esposo inutilizado. Se puede observar también que tanto la causa fundamental (la agresión de Bolivia contra Paraguay) como el agente de la función deseada (Salvatore) son de origen extranjero. Desde una perspectiva, la esposa «infidel» podría considerarse pecadora o inmoral, dispuesta a prestarse a actividades fuera del hogar acaso como la nación paraguaya que históricamente ha padecido los designios de los forasteros que la acechan. Tanto Cesarina como Paraguay carecen de medios de defensa adecuados para evitar la corrupción de su estado natural, idílico (Herring, citado en Foster, 19).

No obstante, las mujeres que componen el grupo más numeroso son las que muestran una sexualidad exagerada, un deseo sexual que desborda al de los hombres, creando de este modo una relación desigual. Así la negra que seduce al niño protagonista de «Cigarrillos Máuser», Amelia, la hija del doctor del relato «Esos rostros oscuros», o la Vaca Brava, esposa de un ingeniero alemán, de «El trueno entre las hojas». Estas figuras se convierten, simbólicamente, en mujeres que devoran a los hombres, son menospreciadas y pueden alcanzar un destino fatal. De todas maneras, en la actitud de los diversos narradores no parece haber una condena tajante de estas mujeres, ni mucho menos un intento de justificar el trato violento, como en el caso de la hija

del doctor. Esta llegará al campo con grandes deseos de seducción o cosa semejante, pero es precisamente la incapacidad de entenderla, de acompañarla, de enfrentar abiertamente una sexualidad femenina extraordinaria, lo que conduce al final funesto. Esto se percibe en la manera en que Amelia no participa en la narración, quedando al margen de toda representación lingüística de su caso. Es la voz de la sociedad la que le retrata como anormal, a la vez que reprime su verdadera condición e impide que se le comprenda. Desde otra óptica, la necesidad imperiosa que siente Amelia de seducir o de ser seducida no deja de funcionar también como una reacción en contra de las limitaciones que le impone la burguesía del Paraguay. Al mandarla al campo, ¿se sugiere una creencia en la capacidad regeneradora del entorno natural?, o ¿se busca ocultar un comportamiento inadmisibles para la ciudad? Aparentemente, su transgresión consiste en leer en exceso, según explicación del padre:

—Va a rendir el quinto grado [...]. Y no anda muy bien de la cabeza. Tiene unas cosas muy raras. Los médicos dicen que son trastornos del crecimiento. Pero yo creo que es solamente cansancio mental, por estudio, ¿sabe? La chica lee mucho. Quieren que salga al campo, a descansar. (170)

Los obreros terminan por hacerle pagar ese exceso de deseo femenino, y la muerte de Amelia no figura como destino merecido sino como tragedia. Igual que Cesarina, ha buscado una forma de expresar su sexualidad, pero ha encontrado peor solución. No se le manda a Amelia a un entorno natural, sano, sino a casa de Rosendo Alderete, quien ha maniobrado políticamente para conseguir los favores del Doctor. Alderete, a su vez, ha perseguido a los peones que ocupaban las tierras recibidas como pago, afirmando: «No voy a estar engordando a enemigos de mi partido, a rebeldes, a sinvergüenzas... dijo cerrando el capítulo de la expulsión de ese centenar de esclavos que se tuvieron que ir con sus mujeres y sus críos...» (169) Lo único que puede ofrecer Alderete de vida campestre, reponedora, es su simulacro. Y él mismo ha definido a los campesinos como enemigos, estableciendo una de las bases del desenlace y su causa.

La hija del Doctor, producto de un contexto degradado, de familia representante de la opresión, está destinada, por ser mujer, primero a la perversión, y luego a la victimización. En ella los peones castigan a los de su clase, al padre que nunca presencia el daño que causa su comportamiento, directa o indirectamente. El mismo Alderete siente cómo Amelia es signo y símbolo de su padre y el conjunto de significados que es el Doctor:

Por la noche tenía sueños difíciles junto a su mujer que roncaba y cuyas carnes se iban quedando como charque duro. Estaba lleno de vergüenza y de una exasperación. No podía despegar de la muchacha la imagen del padre. Era él mismo quien se erguía sonriente, impasible, con sus anteojos oscuros y su colmillo de oro, en el centro de la visión obsesionante que pasaba a horcajadas sobre el caballo. (173)

Y es el deseo de dinero, de cobrar lo que se le debe, lo que en última instancia lo aleja de la finca y posibilita la venganza de la peonada. Porque el deseo sexual

de la joven y de los trabajadores adquiere carácter de agresión no humana, ella ya más deshumanizada («Desnuda y blanca, semejaba un pescado muerto, pero todavía palpitante, parecido a una mujer, sobre la que iban trepando...»; 174-5) que otra cosa, hechos animales los peones. Es Amelia, literal y simbólicamente, el cuerpo del delito y también el espacio en el cual se enfrentan dos grupos sociales, dos deseos y dos excesos, productos de esas ideologías enfrentadas. El cariz violento del conflicto recibe su inscripción en el cuerpo femenino, que a su vez pierde sus rasgos naturales para figurar como texto distorsionado, improductivo, moribundo, incapaz al final de transmitir su verdadero mensaje.

También la alemana de «El trueno entre las hojas» sufre las consecuencias de su vida sexual exagerada: su amante preferido, el mulato, es muerto por bala desconocida. Podría parecer un simple ejemplo de ninfomanía; por otra parte carece de elementos humorísticos a pesar de su mote de «Vaca Brava». Más bien es otra figura trágica, aunque en menor grado, debido a la necesidad de ordenar a los peones del ingenio a que le satisfagan su sed de hombres. Nótese que ella también es de fuera, es extranjera, esposa de un extranjero que posiblemente la trate o ignore como a los peones paraguayos. Engañar a su esposo blanco con hombres indígenas aumenta la fuerza de su respuesta ante la represión o menosprecio del marido. El trato de él no es explícito en el texto del cuento, pero su total silencio y ausencia ante las actividades de su mujer debería indicar la falta de comunicación entre los dos. Se puede añadir a la soledad de la alemana su edad: no es que sea muy mayor, pero sí está en los últimos años en que se admite el papel de seductora para la mujer en muchas sociedades. Se convierte en amazona y se vale de su posición como esposa del capataz para conseguir lo que no le es asequible dentro del matrimonio, tal vez compensando la falta de cariño por la frecuencia y variedad de encuentros con otros.

Hay dos personajes que cumplen una función semejante, y un tercero que lo hace de manera más indirecta o definida. Alicia Morel, de «La tumba viva», Poilú, de «La rogativa» y la nunca presente Isabel Miscowsky de «El karuguá» son jóvenes que se sacrifican por los demás. En los tres casos, hay que destacar también las dimensiones míticas de su papel, incluso en un sentido de su simbolismo de figura crítica en femenino. Pero precisamente creemos que esa función sacrificial escamotea su posible victimización (King, 295), insertándola en un papel ritualístico y trascendente.

Alicia Morel es hija del patrón español, quien o no quiere ayudar a los peones cuyos hijos van desapareciendo, o no cree en la existencia/peligro del ser monstruoso que aparentemente comete los crímenes. El enano o yasy-yateré es conocido como figura de la mitología guaraní; roba a los niños y los decapita para beber su sangre y así curarse de la lepra. Ante la negativa de su padre de ayudar a los que le explican los trágicos sucesos, Alicia tranquilamente sale a su encuentro, protegida únicamente por la cruz que lleva al cuello. El dolor del padre al descubrir su desaparición marca todavía más la absoluta despreocupación por la vida de sus peones, cuyos hijos valen poco o nada. El no haber pensado antes en que pudiera peligrar la vida de su propia

hija también aumenta la conciencia de clase del autor. Y la participación pasiva del hermano, quien sabe lo que piensa hacer su hermanita y no trata de evitarlo, resalta el aspecto individualista de él en comparación con los intereses colectivos que la pequeña Alicia intenta servir. Ella se sacrifica, parecería que a sabiendas, mientras que el padre y el hermano no hacen nada. Quince años más tarde el nivel de su sufrimiento se llega a conocer, cuando se descubre el esqueleto encadenado a un árbol. Al mismo tiempo, y según palabras textuales del narrador, Alicia se ha convertido en ángel de la guarda (Foster, 44), o en otras palabras, ha alcanzado un nivel mítico-mágico, superior al que tenía en vida, en el hogar que incluía dos personajes masculinos impenetrables respecto a su forma de pensar y su capacidad de actuar. La niña ha logrado lo que ningún peón ha conseguido: desatar la rabia del padre de tal forma que se dedique a la caza del enano asesino hasta cogerlo.

Poilú es otra niña atraída por la fuerza de lo sobrenatural, y su fin sobrepasa los límites de lo que se podría llamar simple «superstición» popular. Es decir, se le explica que la flor de *yasy-möröt* salvará a la gente de la sequía y ella no ve otra solución que la de buscarla. El viejo que le cuenta como hacerlo es un marginado del pueblo, pero no es malo. O podrá serlo, y su historia, causante de la muerte de Poilú, es una especie de venganza del trato que le han dado. De todas maneras, cuando es apedreada al final, después de traer en brazos a la niña muerta, la rabia popular simboliza la creencia en su culpabilidad y la conciencia colectiva de la actuación de la niña, cuya importancia se subraya aun más porque empieza a llover. El relato no aclara la verdadera relación niña/flor-sequía/lluvia, pero las yuxtapone de manera que la búsqueda de Poilú sea contigua a la llegada del agua tan necesitada. Estos dos sacrificios podrían verse como la «Judeo-Christian tradition in which great works are accomplished by individual sacrifices» (Foster, 42). Igualmente, podrían interpretarse, no sólo de acuerdo con ese aspecto individual, sino también en términos de su participación en una condición o capacidad colectiva, es decir, como integrantes de una serie de sacrificios que benefician a los grupos populares. En un sentido la hija del *Doctor* no sería un caso de sacrificio, porque su violación no redime a nadie, aunque sí presenta en cierto nivel grotesco el castigo de una clase por otra, el nuevo texto que testimonia el crimen de base que es la explotación.

Isabel Miscowsky es una figura mucho más distante; no aparece nunca en «El Karugá» salvo por referencia y como ser que atrae al narrador y suscita los comentarios condenatorios del pueblo. Es su figura la que da origen al encuentro y viaje de Sergio Miscowsky, polaco ya convertido en paraguayo aunque todavía forastero en ciertos sentidos, y el narrador. Isabel, hija de la hermana de Sergio y el predicador Aparicio Ojeda, ha adquirido carácter de redentora, por ser su padre hombre de Dios, líder religioso de una colonia de seguidores. Se salvó del suicidio colectivo para luego convertirse en objeto de especulaciones sobre su relación con el tío. Este no permite que ella tenga ningún contacto con el mundo exterior, o no quiere que se sepa que ha muerto, y precisamente esta ambigüedad confiere a la joven una identidad borrosa,

sobrenatural. Es más espíritu que mujer, más inspiración y símbolo de la pureza (paradójico este status, si tenemos en cuenta las acusaciones de incesto de la comunidad) que persona de carne y hueso.

La figura femenina más completa en cuanto a un simbolismo es la joven alemana de «Los carpincheros» y «El trueno entre las hojas», Gretchen o Yasy-Möröti. Este personaje, que de manera muy significativa, aparece en el primer cuento y en el último, completando un círculo o creando un sentido de proceso histórico en espiral, abarca a las demás niñas y mujeres de los cuentos ya citados; éstas funcionan como aspectos de ella, precisando y reforzando su carácter mítico y redentor. Herzenhorn (182) también recalca lo cíclico de los 17 cuentos, junto con «una semejanza de personajes, escenarios y procedimientos estilísticos. Roa Bastos, consciente de la unidad artística que la obra literaria reclama, cierra el libro con el mismo trasfondo con que lo inicia.» Notemos también que esta función la ejercen sólo las niñas y no los niños, que a menudo aumentan la violencia o entran en contacto con ella, en vez de mitigarla. En más de una ocasión se ha hecho referencia al concepto del hombre crucificado por el hombre en la obra de Roa Bastos, siguiendo la religión cristiana y la creencia en el sufrimiento del ser humano casi como inevitable y constante. Lo que no se ha explicado es la manera en que las niñas salvan a esos hombres crucificados, no sugieren que la salvación es posible en cuando ellas solas no puedan lograr que se haga realidad. Poilú y Alicia Morel definitivamente eliminan el sufrimiento de sus comunidades, o se sacrifican en el momento en que se elimina. Asimismo, Gretchen se revela como ser asimilado por el contexto y así convertido en esencia, en espíritu, en mito. El hecho de que ella no muera es también significativo, porque entre otras cosas actúa para refutar la observación de que los niños son todos víctimas de la sociedad o las fuerzas del mal, que todos tienen que morir. En ningún momento sufre Gretchen, a no ser que sea antes de dedicarse a la vida del río; después, hay pocos detalles acerca de su vida, por no decir casi ninguno, pero la impresión es que su existencia se ha convertido en un natural fluir libre, siguiendo el curso del río. Librementemente asumió esa identidad y ese mundo, y por lo visto, librementemente permanece allí.

Gretchen posee varias características significativas, que pertenecen a otros personajes roanianos. Además de ser mujer joven, ingenua y pura, es extranjera. Igualmente importante es el hecho de ser hija del ingeniero alemán que trabaja en el ingenio de azúcar que tanto explota a los peones. En «Los carpincheros», el punto de vista de la familia alemana, huida del holocausto europeo, ofusca su verdadero papel en el área paraguaya; sólo a través de los cuentos siguientes, y especialmente en el último, se traza la trayectoria de la influencia negativa de varios grupos extranjeros. Simultáneamente, Gretchen, ya con la identidad de Yasy-Möröti, aparece en «La rogativa» en su función mítico-metabólica (la flor que acabará con la sequía). En «El trueno entre las hojas», la mujer que se llama ya «Luna Blanca» o Yasy-Möröti es vista por tercera vez en relación con los cuatro elementos y en particular con el agua y

³ Foster ve otra asociación: «In order to increase the effectiveness of his portrayal of the fierce elements of nature upon the innocent intruder, Roa evokes the four mythic elements of creation: earth, fire, water, and air. [...] And all four elements combine to create the final violent scene, as the mother sees her daughter disappear in the distance, the irrevocable victim of an atavistic regression...» (22)

⁴ Piccini (245) apunta que Roa retrata una «tragedia multitudinaria o colectiva» en su obra, lo que evita la categorización en términos maniqueístas a la vez que presenta una interpretación filosófico-religiosa.

⁵ «A secret word, never uttered in the presence of strangers, which together with tataendy (flame of the sacred fire) and tatachiná (mist of the creative power) makes up the three original elements of the ancient Guaraní cosmology. Their founding divinities did not decree laws of retribution against anyone who aspired to knowledge. Instead, they agreed on the communion between knowing and doing, between oneness and plurality, between life and

el fuego, éste purificador, mágico, eterno, aquélla liberadora en su capacidad de alejar al oprimido del lugar de su sufrimiento³. En cada uno de los tres relatos hay también un intercambio: una muerte y una redención. No creemos que se trate de la seducción de los seres humanos por el mal⁴, sino de la asimilación de lo forastero por el contexto autóctono. La violencia, más bien, se ve constantemente vencida por el amor, y sobre todo por el amor puro, como el de las niñas (Poilú, Alicia, Gretchen) y el de los revolucionarios (Solano Rojas). En el primero y el último de los cuentos, la noche (incluso la noche simbolizada por la ceguera) no es fuente de peligro ni motivo de luto, sino escenario que hace resaltar la luz salvadora.

La joven alemana, al abandonar el papel de hija de un explotador alemán para incorporarse a un rito paraguayo, es el máximo símbolo de la fuerza que posee lo mítico, que a la vez es lo auténticamente guaraní. Su figura, a la vez que atrae la atención sobre el curso del río y el paso del tiempo de año en año, traza una trayectoria circular, o más precisamente, espiral, también recogiendo el epígrafe que da título a la colección de relatos. Engloba, actuando como figura de la gran madre, la musa o diosa blanca que inspira y da fe a los creyentes. Como tal arquetipo precristiano, se une a la naturaleza, se vuelve destilación de los procesos naturales, regresa a recoger a los hijos vencidos que, como Solano Rojas, se incorporan a su mito. De este modo, éste es remodelado continuamente, su dinámica prueba su vitalidad y relevancia para la cultura paraguaya de hoy. Lo que Eugen y Ursula realmente pueden ofrecer a su nueva patria es esa inocencia de su hija, su capacidad para asumir una nueva forma de ser cuyo carácter instintivo, espiritual, supera el plano de lo económico que es responsable de la llegada de tanto extranjero deseoso de devorar, de hacer sangrar, a tanto paraguayo. Su escenario enmarca y fluye a lo largo de los 17 relatos. Así comienza el fuego de San Juan que en principio seduce a Gretchen, llamando a una sexualidad silenciada pero latente en los deseos solitarios que la hacen padecer hasta su marcha, no después. Así termina el fuego de la casa incendiada en que perece el norteamericano cruel, Harry Way. Y así queda la luna blanca, flor paraguaya, futuro callado pero potente. Es signo lingüístico y significado que abarca fuego y agua, integración de los elementos que componen la cosmología guaraní⁵, ineluctable referente de la identidad nacional seducida y deificada por la libertad de los carpincheros.

Kathleen N. March

Bibliografía

- BAREIRO SAGUIER, RUBÉN: *Augusto Roa Bastos (caídas y resurrecciones de un pueblo)*. Montevideo: Ediciones Trilce, 1989.
- BAREIRO SAGUIER, RUBÉN: «Roa Bastos y la nueva narrativa paraguaya». *Actual narrativa latinoamericana*. La Habana: Casa de las Américas, 1970.
- BLACHE, MARTHA: *Estructura del miedo. Narrativas folklóricas guaraníicas*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1982.
- FOSTER, DAVID WILLIAM: *The Myth of Paraguay in the Fiction of Augusto Roa Bastos*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1969.
- GONZÁLEZ, GUSTAVO: *Mitos, leyendas y supersticiones guaraníes del Paraguay*. Asunción: Suplemento Antropológico de la Revista del Ateneo Paraguayo, 1967.
- HERRING, HUBERT: *A History of Latin America, from the Beginnings to the Present*, 2a. ed. NY: Alfred A. Knopf, 1962.
- HERZENHORN, JAIME: «Reflexiones sobre la temática de los cuentos de Augusto Roa Bastos». En *Homenaje a Augusto Roa Bastos*, ed. Helmy F. Giacoman. NY: Las Américas, 1973.
- KING, JOHN: «Augusto Roa Bastos: An Introduction». En John King, ed. *On Modern Latin American Fiction*. NY: Hill and Wang, 1987.
- LEWIS, PAUL H: *Paraguay Under Stroessner*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1980.
- PICCINI, MABEL: «El trueno entre las hojas y el humanismo revolucionario». En *Homenaje a Augusto Roa Bastos*. ed. Helmy F. Giacoman. NY: Las Américas, 1973.
- ROA BASTOS, AUGUSTO: Intervención en *Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana*, comp. Saúl Sosnowski. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1986.
- ROA BASTOS, AUGUSTO: *El trueno entre las hojas*. Buenos Aires: Losada, 1976.
- VILA BARNES, GLADYS: *Significado y coherencia del universo narrativo de Augusto Roa Bastos*. Madrid: Orígenes, 1984.

death. Every human being was God on the path towards purification, and God-or rather the many gods of their theogony was the first and the last man. They did not cast anyone out, but spoke of the peregrination of the person-multitude in search of land-without-evil which everyone carried within themselves and shared with everyone else.» (King, 303). Si convertimos las referencias al hombre y a Dios en mujer y Diosa, o al menos, les asignamos el género femenino, los cuentos de Gretchen la alemana revelan su semejanza con el estrato indígena.

INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA

Próximamente

Adolfo Bioy Casares

A quien debo la literatura

Horacio Martín y Félix Grande

Una sonrisa raramente humana

Olga Orozco

Alas bajo la nieve

Abelardo Castillo

En la Universidad

Juan Malpartida

La enajenación razonable

Luis Alberto de Cuenca

Mitología griega y condición humana