



HAL
open science

Paisaje y cosmovisión en la poesía de Augusto Roa Bastos: volver al ser paraguayo

Manon Naro

► **To cite this version:**

Manon Naro. Paisaje y cosmovisión en la poesía de Augusto Roa Bastos: volver al ser paraguayo. Carla Fernandes. Un siglo de Augusto Roa Bastos (1917-2017), Servicio de Publicaciones Universidad de Alcalá, pp.31-51, 2018, 978-84-16978-99-1. hal-02466754

HAL Id: hal-02466754

<https://hal.science/hal-02466754>

Submitted on 4 Feb 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Paisaje y cosmovisión en la poesía de Augusto Roa Bastos:

volver al ser paraguayo

Manon Naro

En el artículo titulado “Anotaciones para la ubicación y el deslinde de la poesía actual”, Augusto Roa Bastos nos presenta su concepción de la poesía según los siguientes términos: *“El poeta se sitúa, pues, en medio de la naturaleza, de la vida, y en el seno de esta fluencia torrencial articula minuciosamente su propio mundo, ordena el caos en virtud de relaciones como hechizadas que le brotan del acto mismo de “contemplar y sentir”¹. »* Así, paisaje y cosmovisión fundan la teoría poética de Augusto Roa Bastos. Se puede notar en esta frase en presente de verdad general el proceso de creación poética. Ésta se apoya en el paisaje que rodea al poeta y le proporciona la inspiración necesaria. El verbo “sitúa” y las indicaciones de lugares (“en medio”; “en el seno”) insisten en el anclaje del poeta en el espacio. Sólo puede pensar a partir de él y a través de él. El paisaje es la tela de fondo omnipresente a partir de la cual Augusto Roa Bastos dibuja su “propio mundo”, o sea el paisaje original y singular. De ahí que se pueda hablar también de cosmovisión, ya que a partir del espacio observado se forma un “mundo”, es decir, un universo organizado. Cabe subrayar que la importancia del paisaje va más allá: es una verdadera experiencia (“contemplar y sentir”) que desemboca en la producción poética. Las palabras “naturaleza” y “torrencial” caracterizan el paisaje como un entorno natural. Las temáticas del paisaje y de la cosmovisión son temáticas que abarcan toda la poesía del poeta y de ahí que representen su obra como producción y proyecto. Lo interesante de este ángulo de análisis es que hace patente la voluntad de representar el ser paraguayo. En efecto, el sujeto se percibe a través del paisaje y de la cosmovisión a partir de la cual organiza su propio mundo. El paisaje tiene varias acepciones que recuerdan la relación íntima del hombre con su tierra. Como lo señala, el Diccionario de la Real Academia Española, el paisaje es primero “la parte de un territorio que puede ser observada desde un determinado lugar”. Supone entonces una dimensión geográfica que sitúa al sujeto como espectador. La segunda acepción remite a un “espacio natural admirable por su aspecto artístico”, o sea que el paisaje impacta al observador e implica una relación subjetiva y empírica con el entorno natural. Sin embargo, el Diccionario de la Real Academia Española

¹ Roa Bastos, Augusto, «Anotaciones para la ubicación y deslinde de la poesía actual», *Revista del Ateneo Paraguayo*, 14, 1946, Asunción, El Gráfico, p. 13-14.

evoca una tercera acepción que alude a una “pintura o dibujo que representa un paisaje”. Así, el paisaje no sólo implica la relación del espectador con el territorio sino que introduce la del creador con su obra. El paisaje es producción artística que contiene el compromiso del poeta hacia su país y su visión subjetiva y personal de la tierra. Esta idea nos lleva a la definición del *Dictionnaire de géographie* escrito por Pascal Baud, Serge Bourgeat y Catherine Bras que hace hincapié en el paisaje mental. Los autores afirman que: « *Le paysage est ainsi ce que l'on voit d'un “pays”, en fait de notre environnement. Il n'est donc pas une réalité mais la représentation de cette réalité, une réalité qui est perçue de manière différente selon les individus. [...] Conformément à sa définition originale, le paysage ne peut être étudié séparément des conceptions véhiculées par l'observateur, lui-même guidé par tout un ensemble de données culturelles* ». ²

Ahora bien, en esos datos culturales de los que hablan los autores del diccionario, se enraíza la identidad paraguaya. Finalmente, el paisaje nos dice más del sujeto que observa que del objeto observado. Así, veremos cómo la identidad paraguaya se puede anclar en la descripción del paisaje. Por esto, cabe mencionar también la cosmovisión. El Diccionario de la Real Academia Española nos recuerda que la cosmovisión es a la vez “visión o concepción global de universo” y una “manera de ver e interpretar el mundo”. Es lo que encontramos en la poesía de Augusto Roa Bastos, puesto que el ser paraguayo se entiende en el entorno descrito y creado. Lo natural y humano se sitúan entonces en un mismo plano. Además, el poeta parece insuflar su impronta en el objeto de su creación. Percibimos su manera de ver el Paraguay y el mundo. De ahí que nos podamos preguntar cómo el poeta, mediante la construcción de una cosmovisión, que se apoya en un paisaje total (geográfico, artístico y mental) intenta preservar la identidad paraguaya. Para contestar esta pregunta, el análisis se centrará primero en el objeto de la poesía de Augusto Roa Bastos. Observaremos cómo el Paraguay se enreda en la construcción del paisaje y de la cosmovisión. Este estudio nos conducirá a ver cómo la obra construye un paisaje identitario. Finalmente, constataremos cómo la cosmovisión y el paisaje revelan el compromiso del poeta y su voluntad de compartir la identidad nacional. El artículo se focalizará en ocho poemas que forman parte de tres poemarios: *Nocturno Paraguayo*, *Réquiem de fuego* y *Sonetos del destierro*. Abarcan el período que se sitúa de 1947 a 1983, o sea la producción del poeta a partir de su exilio. Este

² Baud, Pascal, Bourgeat, Serge, Bras, Catherine, *Dictionnaire de géographie*, Paris, Hatier, (1995), 2013, p. 368- 372.

ángulo de análisis podría permitirnos estudiar cómo su identidad paraguaya se puede forjar también en el destierro.

I. EL PAISAJE TOTAL COMO BASE DE LA COSMOVISIÓN PARAGUAYA

La naturaleza paraguaya:

El Paraguay es el objeto y la inspiración de la escritura de Augusto Roa Bastos. Lo percibimos mediante la omnipresencia del paisaje natural que representa el país. Llaman la atención las referencias minuciosas a la realidad paraguaya. La voz poética nos proporciona una visión a la vez global y variada del país. Su naturaleza está descrita tanto en sus más mínimos detalles como en su totalidad. Por ejemplo, se alude a los “élitros” en el poema “II” que son, según el DRAE, “Cada una de las dos alas anteriores de los ortópteros y coleópteros, las cuales se han endurecido y en muchos casos han quedado convertidas en gruesas láminas córneas, que se yuxtaponen por su borde interno y protegen el par de alas posteriores, las únicas aptas para el vuelo.”. Sin embargo, en el mismo poema se evoca al Paraguay entero que está representado como “una isla de tierra”. Así, tenemos movimientos de zoom y de alejamiento que nos permiten descubrir esa naturaleza en su globalidad y sus detalles: no es un paisaje cualquiera sino el paisaje paraguayo.

La fusión del hombre con la naturaleza:

El paisaje paraguayo invade la poesía de Augusto Roa Bastos en la medida en que se confunde con el ser humano. Se produce entonces un paisaje identitario porque la identidad se funda en el suelo. Este proceso se plasma, en los poemas, mediante la fusión del hombre con su tierra. A veces, la naturaleza está representada como cuerpo humano o al contrario es el cuerpo del ser humano el que se vuelve paisaje. Al final, ambas realidades se unen en un paisaje a la vez natural y humano. Es un tema que aparece en el poema “Soldado de la revolución”. La voz poética se lanza en un canto que nos relata el recorrido de un soldado. El lector lo sigue desde el punto de partida de su viaje de soldado hasta su muerte y su renacimiento en el paisaje.

*Guerrero de infinita transparencia, la mano
de Concepción lo extiende desde el Norte hasta el Sur,
de corazón a corazón,
desde el polvo chaqueño, desde el palmar azul
hasta la torre mineral del Amambay.*

El primer verso nos presenta el protagonista de la historia relatada en el poema. La ausencia de nombre y de artículo indica que se podría tratar de cualquier hombre. La preposición “de”

que inicia la expresión “de infinita transparencia” intenta definir a este soldado. Es una descripción que puede relacionarse tanto con la materialidad del cuerpo como con su mente. Si nos referimos a la materialidad del cuerpo, entonces, imaginamos que el cuerpo del soldado nos deja ver algo, como si no tuviera sustancia. Se puede fundir en la naturaleza ya que no tiene su propio color. A través de él, miramos a la naturaleza que lo rodea. En la continuación de la estrofa, la voz poética pone de realce el aspecto humano del paisaje para evidenciar que los hombres se apoderaron del territorio. Se evoca “la mano/ de Concepción [que] lo extiende desde el Norte hasta el Sur”. El colocar “la mano” al final del verso permite poner de manifiesto esta expresión. La mano es un atributo humano que recuerda los oficios manuales y también el poder. Es a la vez herramienta y arma del cuerpo. Así, se da un valor humano y potente a la ciudad de Concepción. Esta ciudad fue el sitio donde ocurrió una de las batallas más importantes de la guerra civil de 1947. Se explica de esta forma cómo el conflicto transformó el territorio. La construcción del verso insiste en esta idea. En efecto, la voz poética nos dice que la mano de Concepción “lo extiende”. El pronombre “lo” sitúa al guerrero como objeto pasivo y el verbo “extender” que se asocia a una larga porción de territorio nos describe el cuerpo humano como un elemento maleable. El hombre parece ser una pasta que se estira en las manos de las autoridades. Las preposiciones “desde” y “hasta” que se asocian a los opuestos “Norte” y “Sur” dan una sensación de totalidad. Finalmente, el cuerpo del guerrero parece cubrir la tierra entera. Así, asistimos a una primera fusión mediante la superposición de los cuerpos.

Las dos estrofas siguientes profundizan la fusión con la naturaleza:

*Moreno de terrestre vestidura,
copla del valle andando con quijada de hombre.*

*Mira su huella, tócala al pasar:
vivo Aurelito de naranja ahumada,
puñal al cinto y verdeolivo y macho,
esparcido en el aire: llamarada*

La descripción del guerrero se prosigue mediante el campo semántico de la investigación (“huella”; “mira”) lo que implica al lector en la búsqueda. El primer rastro es el del “vivo aerolito de naranja ahumada” o sea que primero viene el elemento natural. En efecto, el adjetivo “vivo” remite a un ser vivo, pero no a un humano en particular. Además, se relaciona con el aerolito y la naranja que son partes del universo. Sólo nos percatamos que se trata del soldado en el verso siguiente porque el “puñal al cinto” alude a sus atributos. Pero sólo se describe al hombre por sus accesorios, no por él mismo. El término “macho” es propio de lo

animal más que de lo humano. El último verso de la estrofa subraya la fusión con la naturaleza. El participio pasado “esparcido” pone de manifiesto el resultado o sea el estado de inmaterialidad del soldado. La preposición “en” en la expresión “en el aire” refleja la fusión con el elemento natural. Comparten un mismo espacio y una misma naturaleza. Finalmente, el hombre parece haberse desvanecido por la naturaleza. Sólo quedan huellas de su humanidad en la naturaleza como lo notamos en la cuarta estrofa:

*Siente su huella: es como un surco andando;
un cañaverol secreto y más secretas
primaveras latiéndole en la piel
y el cantar en su boca de tierra.*

Encontramos los mismos procedimientos de investigación que en la estrofa precedente. Lo interesante en este cuarteto es la doble interpretación. Si la voz poética se dirige al propio soldado, se puede ver la atracción que siente por el paisaje. El camino (“huella”; “surco”) parece abrirse frente a él. El efecto físico (“latiéndole en la piel”) expresa también la pasividad del cuerpo frente a la “llamarada” de la naturaleza. Por último, el término “cantar” podría evocar el canto de la sirena. Así, la llamada de la tierra es como la melodía de la sirena que seduce y atrae irresistiblemente al soldado. De ahí que se produzca una humanización, o mejor dicho una personificación de la tierra. Pero si cambiamos de focalización y consideramos que el tú remite al lector, entonces es el hombre quien se vuelve paisaje. La comparación “como un surco andando” permite este desliz. El gerundio remite al recorrido del soldado que se evocaba al principio del poema, pero ahora se asocia al sustantivo “surco”. El guerrero parece haber fusionado con la tierra hasta formar parte de ella mediante la imagen del surco. Ya no es el caminante sino el camino. Hallamos la misma idea con “su boca de tierra”. La interioridad puesta de realce por la expresión “en la piel” se ha vuelto paisaje. En ella, se encuentran así un “cañaverol” y “primaveras”.

Las estrofas nueve y diez ponen de realce otro procedimiento de fusión en que asistimos a la personificación del Paraguay que fusiona con el hombre mediante un proceso violento e interno:

*El Paraguay le canta entre los dientes
como una flor vestida de cuchillos,
como una tempestad fosfórica
furiosamente arada de estampidos.*

*Pasa en el viento y de color de fuego,
y el Paraguay le borda sobre el pecho
su rostro de clavel tropical,*

su puño de quebracho, su torrente fluvial.

El poeta reivindica así la identidad paraguaya, puesto que no se puede separar la identidad del hombre de su tierra.

El paisaje divino:

El poeta crea una verdadera cosmovisión en la que el paisaje es a la vez natural, humano y divino. El anclaje de lo mítico en el paisaje permite promover la cultura paraguaya, reanudando con la tradición guaraní y sus mitos. Como, lo nota Graciela Chamorro en su libro titulado *Teología guaraní*, el hombre, la tierra y lo divino no se pueden separar: “*Debemos tomar muy en cuenta, en este sentido, que estas formas arcaicas de relación con la naturaleza son experiencias en el nivel de conciencia de la no-dualidad entre objeto-sujeto, ser humano-divinidad, ser humano-naturaleza. Hay en ellas una vivencia religiosa en que la naturaleza se hace teofanía y en que la acción humana es siempre ritual.*”³

Así, el poeta diviniza la tierra en los poemas ya que parece encantada y poblada de divinidades. Hombres y dioses comparten entonces un mismo escenario. Pero, cabe recalcar procedimientos peculiares en la divinización que podrían ilustrar el funcionamiento de la mitología guaraní. Resulta muy interesante que en los poemas la naturaleza cobre la forma de una diosa y no de un dios. En efecto, en “Invocación al polvo nativo” se trata de una “deidad”. La divinidad como ser femenino tiene una doble ventaja. Encierra al hombre en una doble pasividad, la del fiel frente a un dios todo poderoso y la del amante que sufre por la distancia que le impone su amada. De esta forma se refuerza también el vínculo entre el hombre y la naturaleza gracias a esa relación de intimidad que supone la de la pareja. Cabe recordar que en la cultura guaraní existe una divinidad femenina que es “Nuestra Madre”. Ella puede asociarse a la devastación en la tierra como lo subraya Graciela Chamorro: “*Entre los guaraní, ella funda las características actuales de la agricultura, la movilidad geográfica del grupo y, aparentemente, el mal en la tierra. Esto porque es ella la que, en última instancia, provocó la desconfianza y la ira de su marido. Ella también aguarda, en la “tierra sin males” a los que están en camino.*”⁴

Así, en “Invocación al polvo nativo” la referencia a una deidad puede ser un guiño a esta divinidad conocida por su potencia destructora. Y es de notar que en la última estrofa se produce un desliz porque el yo poético ya no se dirige a la deidad sino a un “Padre”:

³ Chamorro, Graciela, *Teología guaraní*, Quito, Abya Yala, 2004, p. 179.

⁴ *Ibid.*, p. 174.

*Pero después llévame, Padre mío,
hasta los azahares de la noche
que mi polen mortal para nacer esperan.*

Esta apóstrofe puede ser una alusión a la divinidad “Nuestro Padre” de los guaraníes. En su religión, el mundo se ha creado a partir del núcleo familiar y de la unión entre Nuestra Madre y Nuestro Padre. Éste se hubiera ido de la tierra para regresar a su hogar celeste y a la tierra sin males. Las divinidades esperan a los hombres en esta tierra prometida. En la estrofa, el yo poético pide al “Padre” que lo conduzca a una tierra del renacimiento. Lo vemos con el imperativo “llévame” y el campo léxico de la vegetación (“azahares”; “polen”). Podemos pensar que el ruego consiste en acceder a la tierra sin males en que viven las divinidades guaraníes. Pero pienso también que esta expresión, “Padre mío”, puede ser una alusión a la religión católica. No me parece incoherente en la medida en que los símbolos a la cristología están presentes en varios poemas como en “Pan corporal” con la idea de transustanciación o en “Vértigo” con la imagen de Cristo en la cruz. Además, Teresita Mauro Castellarín hace hincapié en el sincretismo presente en la cultura guaraní y en la obra de Augusto Roa Bastos: *“A través de la escritura, Roa Bastos rescata gran parte de la mitología y de la poesía popular que perdura en la conciencia y memoria del pueblo. Los relatos orales, la mitología indígena y su superposición con relatos bíblicos se entretajan para reformular no la historia, sino su reinención, con la conciencia de que “toda cultura es cruce de culturas y de que no existen mitologías puras en un continente colonizado como el nuestro.”*⁵

II. EL PAISAJE DE LA MEMORIA PARA VOLVER AL SER PARAGUAYO

La construcción del paisaje sirve, a mi parecer, una meta precisa. Los poemas del *Naranjal Ardiente* fueron publicados en 1949 o sea dos años tras el exilio del poeta. En efecto, después de la guerra civil que ocurrió en 1947, durante la dictadura del general Higinio Morínigo, Augusto Roa Basto tiene que salir al exilio y se dirige a Buenos Aires. El conflicto descrito en los poemas y el paisaje desolado podrían entonces aludir a este período en que vivió el poeta y del que quiere dejar un testimonio. La distancia implica una relación diferente con la tierra de origen. La escritura será quizá el medio por el cual el yo poético, y el poeta a través de él, se sumen en el recuerdo y en el paisaje que dejaron. De ahí que se mantenga el vínculo íntimo y estrecho entre el hombre y su identidad paraguaya, porque gracias a la poesía recrea el territorio, plasma en él valores y reconstruye la nación. Esta meta de vuelta a la tierra perdida se declina en dos etapas y dos maneras diferentes de recordar. Primero, el lector admira al yo

⁵ Mauro Castellarín, Teresita, «Augusto Roa Bastos y el oficio de narrar », *Anthropos: Boletín de información y documentación*, 115, 1990, Barcelona, Anthropos, p. 36- 41.

poético aferrándose al recuerdo de su tierra. Después la voz poética da al recuerdo la forma del testimonio para dar a conocer la tierra paraguaya.

Regresar a la tierra perdida mediante el paisaje de la memoria

Las cinco primeras estrofas de “Invocación al polvo nativo” ilustran esta voluntad de comunicar con la tierra y preservar la relación con ella:

*¿De qué recodo sales y me tapas
los ojos,
de qué patio perdido entre arboledas
te desprendes y subes
opaco pensamiento
de la tierra?*

*No relajés mi paso, carne mía futura,
polvo de los caminos, volandera
deidad que me circundas
y husmeas.*

*Déjame ver la luz de los guayabos,
la sombra del boyero,
el sueño de las yuntas pertigueras,
el humo azul del yugo que en las guampas
gastadas por el cuero
cabecea.*

*El camino camina hacia atrás,
hacia el nunca.*

No me atajes la marcha.

La escenificación de la escritura nos da a ver la creación de un diálogo en que el yo poético busca comunicar con el país que ha dejado. La pregunta inicial que estructura la primera estrofa y el tuteo propician un ambiente íntimo y de confianza, como en una conversación entre amigos. Sin embargo, los imperativos introducen una tensión propia de una relación de fuerza. La necesidad de conservar el vínculo con la tierra se plasma en el movimiento descrito (“mi paso”; “la marcha”; “el camino”). Resulta muy llamativo que el yo poético siga el camino del retorno. Esta idea está puesta de realce por los dos versos de la cuarta estrofa. La repetición “hacia atrás,/ hacia el nunca” subraya la voluntad de regreso con la sensación de vanidad. Esta impresión se explica quizás porque el retorno a la tierra que desea el yo poético es imposible, en la medida en que la guerra civil destruyó el paisaje idílico con que sueña el hombre paraguayo. En la obra *La libertad viene del Norte. La revolución de Concepción 1947.*, Humberto Osnahi Pereira insiste en la transformación desastrosa del paisaje a causa del conflicto: “*El crimen, el dolor y la humillación cubrieron desgraciadamente la geografía*

patria, creando intranquilidad, zozobra e incertidumbre.”⁶. Por eso quizás, la voz poética presenta la tierra como “polvo nativo”. El polvo remitiría metonímicamente a la materia destruida. Esa visión surge de la nada y sume al yo poético pasivo en el ambiente de devastación, como lo indica la primera estrofa. La pregunta (“de qué recodo sales y me tapas/los ojos”) muestra que el hombre es víctima de una especie de asalto. Al contrario, él quiere volver a la tierra idílica, como lo enseña la tercera estrofa:

*Déjame ver la luz de los guayabos,
la sombra del boyero,
el sueño de las yuntas pertigueras,
el humo azul del yugo que en las guampas
gastadas por el cuero
cabecea.*

El orden se opone al paisaje de destrucción que parece imponerse al yo poético. El verbo “ver” insiste en la contemplación en el recuerdo. Cabe notar que se trata de un lugar tranquilo, como lo implica la referencia al “sueño” y al color “azul” que evoca cierta paz. Este color podría expresar la nostalgia, como servía para Pablo Picasso. Así, nos sumimos en el marco del recuerdo. Es de considerar también que la voz poética nos pinta la naturaleza. Hallamos el campo semántico de los animales (“boyero”; “yuntas”) y de la vegetación (“guayabos”). Así se dibuja una especie de paraíso terrenal al que quiere regresar el hombre. Es también un paisaje surrealista en adecuación con la visión subjetiva del recuerdo.

Testimoniar para proteger la historia del Paraguay

Un proyecto se desvela en los poemas de Augusto Roa Bastos. Frente al recuerdo de su tierra que se impone a él, el yo poético acepta cumplir con la misión de transmitir la imagen pasada del país. De ahí que se vuelva un testigo y un garante de la historia paraguaya. Esta idea se presenta, por ejemplo, en la primera estrofa del poema “De la misma carne”:

*Dejé al poniente
la franja tutelar de la cigarra;
un pueblo como un árbol y su ardiente
madera
que en mi caja de hueso y de memoria
construye su guitarra
doliente
en lo más vivo de mi escoria.*

La expresión “Dejé [...] un pueblo” podría remitir al momento en que el yo poético, y el poeta a través de él, tuvieron que exiliarse. Así, desde la primera estrofa el lector percibiría

⁶ Humberto Osnahi Pereira, *La libertad viene del Norte. La Revolución de Concepción 1947*, Asunción, Arandurã, 2004, 198 p.

una lucha entre un paisaje interior que representa el Paraguay que ha dejado el hombre y un paisaje exterior que quizá alude a la Argentina a la que ha huido el poeta. La tensión reside en la fuerza del paisaje interior que se expresa en detrimento del sujeto sometido a la transmisión del mensaje de su pueblo. Para explicarlo de otra forma, el yo poético es víctima de una lucha entre dos espacios: el paisaje interior vivo que se rebela contra el olvido que quiere imponerle el paisaje exterior en que evoluciona el yo poético en la vida cotidiana. La pasividad del ser lo transforma en medio de comunicación. Se nota en la precisión del recuerdo doloroso del exilio que la voz poética describe de manera muy pictórica. Pintarlo es una manera de darlo a ver y testimoniar a la vez. Indica también que el recuerdo es tan vivo que está anclado en la memoria del hombre con todos sus detalles. La dimensión pictórica se percibe desde los tres primeros versos del poema que componen el cuadro. Se puede hablar aquí de simplificación porque a nivel tipográfico vemos aparecer verso tras verso los tres elementos esenciales que van a construir el paisaje. El primer verso “Dejé al poniente” evoca un color y el fondo del cuadro. El segundo verso “la franja tutelar de la cigarra” remite al ambiente natural y sereno, ya que el término tutelar alude a cierta protección prodigada por la cigarra y la naturaleza de forma general. Además, la expresión “franja tutelar” pone de realce la idea de frontera. Así se establecen los límites del cuadro que representa el paisaje interior. Por último, el tercer verso plantea el elemento central del cuadro que va a aparecer en el primer plano: el árbol. Cabe notar el artículo indefinido “un pueblo como un árbol” que nos invita a focalizarnos en este elemento globalizador. Así, el yo poético hizo una elección en la naturaleza decidiendo concentrarse en el árbol. Mediante la comparación se introduce la imagen de la hoguera, ya que la madera del árbol es “ardiente”. Esta referencia al fuego nos da a ver un paisaje destruido por un incendio. A esta imagen se asocia la del dolor mediante el término “doliente” puesto de realce por el encabalgamiento. Otra vez, podría ser una alusión a la guerra civil que causó el dolor del pueblo paraguayo. Es de notar que el adjetivo se asocia al campo semántico de la música. De este modo, el sufrimiento está sublimado por el canto y se convierte en mensaje. Pero se transmite en detrimento del yo poético. Se personifica la madera del árbol que “construye en [la] caja de huesos [del yo poético] [...] su guitarra”. Los términos “caja” y “construye” aluden al léxico de la fabricación, como si el hombre fuera la materia que compone la guitarra. Cabe recalcar que el hombre está descrito como una “caja de huesos y memoria”, como si fueran los últimos elementos que lo definirían ahora. La palabra “memoria” insiste en la idea de que el hombre es el garante de la historia y que se sirve de sus propios recuerdos para describir la historia de su país. Ese papel implica un precio: testimoniar le cuesta su energía vital, como lo indica el último verso. Su existencia se

desmorona como la “escoria” mientras que el poema que transmite el mensaje ha de perdurar. Es una idea que defendía el propio poeta en el ensayo “Anotaciones para la ubicación y deslinde de la poesía actual”: *“Un poema es, pues, lo que dura dentro de lo efímero. Es la realidad indefinible en medio de la apariencia finita; el movimiento dentro de la quietud; el borbollón inaudito de lo que aspira a perpetuarse brotando del seno mismo de lo perecedero; el hueso lumínico indestructible envuelto en un fruto cuya pulpa picotearán implacables las aves del tiempo en sus migraciones devastadoras.”*⁷

El recuerdo presentado en los poemas participa de la defensa de la identidad paraguaya del poeta, pero también de la identidad del país, a la que se aferra Augusto Roa Bastos.

III. UN PAISAJE POÉTICO COMO SOPORTE DE LA IDENTIDAD NACIONAL

Como lo vimos, el recuerdo se enraíza en el paisaje. El espacio creado se vuelve entonces el soporte de una identidad fragilizada por el exilio. Sin embargo, el paisaje de la memoria y la construcción de una cosmovisión peculiar respaldan también una identidad común a todos los paraguayos. El poeta no sólo intenta preservar su propio ser paraguayo, sino que defiende la identidad nacional. De ahí que el paisaje sirva un compromiso hacia su país. El propio poeta, al recibir el premio Cervantes, declara que:

*Desde esta persuasión veo el premio Cervantes como un doble galardón a mi obra y a la cultura de mi patria. [...] La concesión del premio me confirmó la certeza de que también la literatura es capaz de ganar batallas contra la adversidad sin más armas que la letra y el espíritu, sin más poder que la imaginación y el lenguaje.*⁸

Así se compromete por su patria y la defiende en su obra. Es de recordar que, tras el exilio, el autor nunca dejó de escribir acerca del Paraguay, como si quisiera reivindicar para siempre esa identidad nacional. En su poesía busca consolidar, a mi parecer, una identidad fragmentada por la guerra civil y la dictadura. Crea un nuevo mito a través de los poemas, el del pueblo lázaro, que le permite proponer su imagen del país. Esta estrategia de escritura promueve el compromiso, si pensamos que la historia paraguaya se cimentó en el revisionismo. El general Higinio Morínigo usó el revisionismo histórico para oponerse a los revolucionarios de 1947 y defender su visión de la patria. Además, como lo recuerda Luc Capdevila, en el artículo “Passé vivant et régime d’historicité au Paraguay, du temps présent dans la longue durée”: *« À la différence de leurs homologues argentins et uruguayens, les dirigeants paraguayens ont élevé le « révisionnisme historique » en doctrine d’État, au*

⁷ Roa Bastos, Augusto, "Anotaciones para la ubicación y el deslinde de la poesía actual", *Op. Cit.*, p. 13-14.

⁸ Roa Bastos, Augusto, "Discurso de Augusto Roa Bastos en la entrega del Premio Cervantes 1989", *Anthropos*, Boletín de información y documentación, nº 115, Barcelona, Anthropos, 1990, p. 16-20.

lendemain de la guerre du Chaco (1932-1935). [...] Les régimes suivants ont œuvré dans la même direction. La longue dictature du général Morínigo (1940-1948) consolida sur l'espace public la mémoire associant l'héroïsme des deux générations.⁹ »

El nacionalismo se apoya en la heroización de los caudillos del siglo XIX que sirvieron después como modelo para glorificar la generación que luchó en la guerra del Chaco y las que siguieron. Augusto Roa Bastos, fundando un mito original, se distinguiría del mito propuesto por el Estado. Defiende una identidad paraguaya anclada en el presente y autónoma de la doctrina histórica. De ahí que el mito del pueblo lázaro no sea anodino, ya que simboliza un renacimiento y la posibilidad de hacer las cosas de manera diferente. Este mito aparece, por ejemplo, en el poema “III”. Cabe notar que en este poema, como en otros, el recuerdo personal es la materia en que se compone el recuerdo común, porque como lo subraya Rubén Bareiro Saguier, en el artículo “Estructura autoritaria en la producción literaria en Paraguay”, la experiencia personal de los autores es la base del compromiso hacia su pueblo: *“Al empujarles a la arena de la experiencia candente, les obliga a encarnar en su práctica textual la intensidad de lo vivido, el fuego de una lucha que ya no es sólo producto de la mediación imaginaria. Palabra y experiencia vital contribuyen a dar a la obra una dimensión renovada, para lo cual es preciso apelar a elaboraciones técnicas, a recursos expresivos inéditos. El compromiso del escritor se vuelve así compromiso con su “arte”, tanto más intenso que pasa por la fragua de la vida cotidiana, en situaciones extremas, desgarradas y dolorosas.¹⁰”*

Es lo que percibimos en la poesía de Augusto Roa Bastos. En el poema “III”, la voz poética funda un recuerdo común basado en el mito del pueblo lázaro. El mito forma parte de las creencias de un pueblo y de su cultura. Así, el poeta compone una historia en que se reconocen los ciudadanos. Las primeras estrofas se focalizaban en la naturaleza. La guerra venía a interrumpir la serenidad del lugar. A partir de la quinta estrofa, se construye otro paisaje. La sustitución de un paisaje por otro es posible gracias a la guerra que no significa destrucción sino resurrección. De forma general, cabe notar las numerosas repeticiones en el poema y la presencia de endecasílabos y alejandrinos que proporcionan una melodía. El canto introduce una dimensión ritual al relato mítico en la medida en que implica el cuerpo en la narración. Georges Gusdorf, en el artículo “Mythe et métaphysique” subraya la relación

⁹ Capdevila, Luc, *Passé vivant et régime d'historicité au Paraguay*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 264.

¹⁰ Bareiro Saguier, Rubén, « Estructura autoritaria y producción literaria en Paraguay », *Caravelle, Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n° 1, Toulouse, Presse Universitaire Le Mirail, 1984, p. 93-106.

estrecha entre mito y rito: « *Le rite est un phénomène de premier plan qui s'inscrit sur l'arrière-plan du mythe. Le rite vise le mythe ; on pourrait même dire qu'il a la puissance de le susciter, ou tout au moins de le réaffirmer. Le rite est une manière de raconter cette histoire, qui n'est pas une histoire, avec le corps et les mains, de s'incorporer en elle et ensemble de la réincarner sur la terre des hommes.*¹¹ »

La quinta estrofa parece ser el inicio del rito:

*Más fuerte que el penacho de humo,
más alta que el recuerdo y las palabras,
la fogata natal centellea a lo lejos
y en la noche sagrada dibuja
su reino melodioso.*

La presencia de la “fogata” puede aludir al rito. A veces, los ritos ocurren alrededor de una lumbre que sirve de intermediario entre el mundo divino y el mundo de los hombres. Justamente, el “penacho de humo” parece animalizar el fuego dándole una forma. De este modo, la fogata adquiere una dimensión mágica. La estrofa plantea también una atmósfera mítica con la expresión “noche sagrada” que introduce la presencia de lo divino. Lo vemos también con el verbo “dibujar” que personifica la fogata y la palabra “reino” que la sitúa como soberano. Esta imagen es decisiva porque es la última de la estrofa y se ve puesta de relieve por el encabalgamiento. Representa el resultado del rito: ya se ha establecido un nuevo paisaje. El adjetivo “melodioso” da un aspecto encantador al espacio ya que se parece al canto de la sirena que atrae a los hombres. La estrofa siguiente se caracteriza por un aumento de la intensidad del rito y la aparición de un nuevo universo:

*Un hálito ancestral anda y recoge labios,
anda y recoge pulsos hundidos en la arena,
cose entre las cortezas meteoros caídos
y sobre el terciopelo de la noche
junta estas joyas,
estos eslabones sagrados
que arman la cegadora certeza del triunfo.*

La impresión de crecimiento y de propagación de la luz aparece en la repetición de la expresión “anda y recoge”. No sólo son verbos de acciones, sino que “andar” remite al movimiento. Así, se trata de una verdadera conquista del paisaje. Las metonimias “labios” y “pulsos” aluden a los seres humanos. Los “labios” remiten también a la palabra, como si se tratara de formar una misma voz y opinión. En cuanto a “los pulsos hundidos en la arena”, nos

¹¹ Gusdorf, Georges, *Mythe et métaphysique*, Paris, Flammarion, 1953, p. 16-17.

dan a ver a los muertos enterrados bajo tierra que resucitan. Los plurales tanto en “labios” como en “pulsos” nos invitan a pensar en un ejército y el verbo “recoge” señalaría la formación del grupo militar. Esta idea puede confirmarse si pensamos en el término “triumfo” que evoca la victoria. Cabe observar el campo semántico de la costura (“cose”; “terciopelo”; “arman”) y el término “joyas” que recalcan la fabricación. El “terciopelo de la noche” puede representar metafóricamente el cielo y las “joyas” las estrellas. Así, la voz poética insiste en el artificio de la creación de un nuevo universo. La aparición de la cosmovisión resulta de lo divino, como lo vemos con el adjetivo “sagrados” en la expresión “eslabones sagrados”. Tenemos la primera etapa en la construcción del universo: la del cielo y de las estrellas. En la estrofa siguiente, se prosigue esta formación:

*La Cruz del Sur está en su sitio,
sube y decora el cielo
desde su empuñadura de miradas y manos;
la sangre combatiente está en su sitio,
el tiempo está en su sitio
y el espacio que falta a nuestros hombros
se llena ya de nuevas frentes
y claridades.*

La repetición de la fórmula “está en su sitio” machaca la idea de que todas las condiciones están reunidas para realizar el mito. El cielo parece completarse con la formación de la constelación de la “Cruz del sur”. Cabe notar su elevación mediante la expresión “sube y decora el cielo”. La cruz es un símbolo divino que se parece aquí a un patrocinio. La antítesis “empuñadura de miradas y manos” presenta a los hombres como el soporte de lo divino. Mediante la forma de la cruz, se cumple la unión entre lo celeste y lo terrenal. Además, el término “empuñadura” compara la cruz con una espada. Esta arma tiene una forma de flecha que puede indicar aquí el camino hacia lo espiritual. Es también un eco al tema de la guerra presente en el poema. A continuación, la expresión “la sangre combatiente” con el artículo definido “la” logra reunir al pueblo entero en una misma imagen. El adjetivo “combatiente” caracteriza esta sangre y, así, subraya su valor. Es de observar la alusión al “tiempo” y al “espacio” que forman el marco en que va a desarrollarse la historia. Son nociones imprecisas como en el mito. La sustitución de un espacio por otro es patente en la expresión “el espacio que falta a nuestros hombros”. Este paisaje puede ser el espacio aún no creado o él que los hombres han dejado. Pero la oposición entre “falta” y “llena” evidencia la aparición de un nuevo territorio. Parece corresponder también con la segunda etapa de la creación, la de los hombres encarnados aquí por las “nuevas frentes”. El término “claridades” representa la última imagen de la estrofa. Es decisiva porque la luz representa la esperanza. Así, la estrofa

acaba con un tono optimista. La estrofa siguiente acaba la transformación, uniendo las tres dimensiones del universo: la tierra, los hombres y la patria:

*Porque la patria vive
como una gigantesca mano color de tierra;
porque la tierra vive
como una gigantesca llama color de sangre;
porque la sangre vive
como una gigantesca llama color de aurora.*

La estrofa tiene una estructura tripartita que puede remitir a etapas. La cifra tres, mágica, realiza la cosmovisión. La repetición del verbo “vive” permite dar existencia por medio de las palabras. La repetición del adjetivo “gigantesca” insiste en la magnificencia de la llama. En realidad, es toda una estructura que se repite, se machaca y se enriquece hasta realizar el encanto. La repetición permite al enunciado ganar potencia y eficacia, como si se tradujera por acciones concretas. Ahora, ya no se trata de una mera “fogata” es una “gigantesca llama”. Ha llegado a su culminación. La estructura introduce un desliz de patria a tierra y sangre. Las tres palabras se encadenan, se engendran y se unen. El símbolo de la “mano color de tierra” simboliza la unión entre el paisaje y los hombres. Recalca también el poder de esta comunidad que actúa con un mismo cuerpo. El término “aurora” que se asocia con el amanecer anuncia el principio de un nuevo mundo. La voz poética hace patente esta idea en la estrofa siguiente dando vida al pueblo lázaro:

*Y en esta luz un pueblo lázaro
se levanta y camina.*

La conjunción “y” así como el adjetivo demostrativo “esta” remiten a lo que precede: la formación del universo es la base necesaria para el nacimiento del pueblo lázaro. La expresión “se levanta y camina” es un eco a la biblia. Jesucristo, tras haber resucitado a Lázaro, le dice “levántate y anda”. Mediante la transformación de Lázaro en adjetivo, se evoca el renacimiento del pueblo que puede sobrevivir a la guerra y a la muerte. El campo semántico de la guerra, que vimos a lo largo del poema, ilustra la victoria del pueblo sobre la muerte.

Así, en torno al mito se pueden reunir los paraguayos. La fuerza del mito es que se relaciona con el compromiso y la acción. Michel Guérin señala que el mito participa de la cohesión de la nación: « *Le mythe ne serait, stricto sensu, qu'une fable s'il ne doublait son récit (paradigmatique) d'une exhortation, au moins implicite, à faire-comme, à re-faire et à faire-*

ensemble. Croire au mythe ne signifie donc pas tenir pour vraies des représentations, mais s'inscrire pragmatiquement dans le moule qu'il propose. Croire au mythe, c'est le répéter.¹² »

El poeta insuflaría fuerza y orgullo a su pueblo. El mito original que ha creado sería una reivindicación.

CONCLUSIÓN

En definitiva, Augusto Roa Bastos crea en su poesía un paisaje total, o sea, geográfico, artístico y mental. De esta manera, plantea la cosmovisión paraguaya pintando un paisaje a la vez natural, humano y divino. Así, podemos decir que es un poeta paraguayo porque retrata ese país al que se siente pertenecer. Sin embargo, la vuelta al ser paraguayo se realiza también mediante la construcción de un paisaje de la memoria. Tras el destierro, el yo poético, y el poeta a través de él, pueden mantener la identidad paraguaya anclando el recuerdo en el paisaje poético. Pero, de este proceso de rememoración personal pasamos a la creación de un recuerdo común en que la voz poética nos da a ver una imagen original del Paraguay. Se defiende así una identidad nacional, pasando de lo singular a lo universal.

BIBLIOGRAFÍA

Corpus

ROA BASTOS, Augusto et FERNÁNDEZ, Miguel Angel, *Poesías reunidas*, Asunción, El Lector, 2003.

⇒ *El naranjal ardiente*

Réquiem de fuego:

- “De la misma carne”
- “Soldado de la revolución”
- “Entre esos paredones”
- “Invocación al polvo nativo”

Nocturno Paraguayo

- “II”
- “III”

¹² Guérin, Michel, "Qu'est-ce qu'un mythe ?", *op. cit.*, p. 6-7.

Sonetos del destierro

- “Pan corporal”

Escritos del autor

ROA BASTOS, Augusto, «Anotaciones para la ubicación y deslinde de la poesía actual», *Revista del Ateneo Paraguayo*, n°14, 1946.

ROA BASTOS, Augusto, «Crónica paraguaya», *Anthropos: Boletín de información y documentación*, n°25, 1991.

ROA BASTOS, Augusto, «Del buen uso de los mitos», *Anthropos: Boletín de información y documentación*, n°25, 1991.

ROA BASTOS, Augusto, “Discurso de Augusto Roa Bastos en la entrega del Premio Cervantes 1989”, *Anthropos, Boletín de información y documentación*, n° 115, Barcelona, Anthropos, 1990, p. 16-20.

ROA BASTOS, Augusto, «Fragmentos de una autobiografía relatada», *Anthropos: Boletín de información y documentación*, n°25, 1991.

ROA BASTOS, Augusto, «La música y el carácter nacional paraguayo», *Anthropos: Boletín de información y documentación*, n°25, 1991.

ROA BASTOS, Augusto, «La narrativa paraguaya en el contexto de la narrativa hispanoamericana actual», *Anthropos: Boletín de información y documentación*, n°25, 1991.

ROA BASTOS, Augusto, «Sobre el sentido ascético de la poesía nueva», *Poesías reunidas*.

ROA BASTOS, Augusto, «Todo Roa Bastos. Entrevista con Tomás Eloy Martínez», *Anthropos: Boletín de información y documentación*, n°25, 1991, p. 5-11.

Escritos acerca del autor:

ANDREU, Jean, «El hombre y el agua en la obra de Augusto Roa Bastos», *Revista Iberoamericana*, vol. 46 / 110, 1980.

ARETA MARIGÓ, Gema, «El conocimiento de lo incierto», *Anthropos: Boletín de información y documentación*, n° 115, 1990.

BALTODANO ROMÁN, Gabriel, «La literatura y el cine: una historia de relaciones», *Letras*, vol. 2 / 46, 2009.

BAREIRO SAGUIER, Rubén, «Prólogo a Roa Bastos», in *Antología personal*, México, Nueva Imagen, 1980.

CASTELLANI, Riccardo, «Surrealismo en el Paraguay», *Kipus: revista andina de letras*, 2012.

FERNANDES, Carla, *Augusto Roa Bastos: écriture et oralité*, Paris Montréal Budapest, L'Harmattan, 2001.

MAURO CASTELLARÍN, Teresita, «Augusto Roa Bastos y el oficio de narrar», *Anthropos: Boletín de información y documentación*, n°115, 1990.

MIRALLES MELIÁ, Francisca, «Sociolingüística como socioestructura en Roa Bastos (La difícil elección de una lengua)», *Anthropos: Boletín de información y documentación*, n°25, 1991.

MORENO TURNER, Fernando, «Poder de la música, música del poder (variaciones sobre un tema de “Yo el Supremo”)», *Premio de literatura castellana Miguel de Cervantes. Anthropos*, n°1989, 1990.

POSPÍŠILOVÁ, Štěpánka, «El Paraguay mítico en la obra de Augusto Roa Bastos», *Sborník příspěvků z SVK katedry romanistiky FFOU*, 2016.

CABALLERO WANGÜEMERT, María, «“Hijo de Hombre”, de la tradición oral al mito», *Anthropos: Boletín de información y documentación*, n°25,1991.

Obras generales

- Artículos

DÍAZ BUCERO, Jesús, «Poesía y pintura. La verdad en las relaciones entre artes», *Escritura e imagen*, n°10, 2014.

DESSONS, Gérard, « Lire la peinture », *Littérature*, vol. 115 / 3, 1999.

FOUCAULT, Michel, « Le langage de l'espace », *Critique*, n°203, 1964.

GÁMIR ORUETA, Agustín et VALDÉS, Carlos Manuel, «Cine y Geografía: espacio geográfico, paisaje y territorio en las producciones cinematográficas», *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, n° 45, 2007.

GUÉRIN, Michel, « Qu'est-ce qu'un mythe ? », *La pensée de midi*, n° 3, 2007.

HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio, «Los paisajes literarios», *Castilla: Estudios de literatura*, n° 27, 2002;

IZZO, Charlotte, « « Du triptyque, ou d'une forme entre tradition et modernité. Réflexion autour de la notion de « renaissance » du triptyque dans la peinture européenne (1879- 1911) » dans Marie Gispert, Catherine Méneux, Emmanuel Pernoud et Pierre Wat », *Actes de la Journée d'études Actualité de la recherche en XIXe siècle, Master 1*, 2015.

MARCO MALLENT, Marta, «La voluntad de la mirada. Reflexiones en torno al paisaje», *Dedica. Revista de Educação e Humanidades*, n°2, 2012.

PIMENTEL, Luz Aurora, «Ecfrafrasis y lecturas iconotextuales», *Poligrafías*, n°4, 2003.

VILLAR, Diego et COMBÈS, Isabelle, «La Tierra Sin Mal. Leyenda de la creación y destrucción de un mito/The Land without Evil. Legend of the creation and destruction of a myth », *Tellus*, vol. 13 / 24, 2013.

VIRMAUX, Alain, « La tentation du cinéma chez les poètes au temps du surréalisme, d'Artaud à Supervielle », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 20 / 1, 1968.

- Libros

BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 1967.

CALUWÉ Jean-Michel (éd), *Poésie et description*, Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 1999

CHAMORRO, Graciela, *Teología guaraní*, Quito, Abya Yala, 2004.

CLASTRES, Pierre, *Le Grand parler : mythes et chants sacrés des Indiens Guarani*, Paris, Seuil, 1974.

GUSDORF, Georges, *Mythe et métaphysique*, Paris, Flammarion, 1953.

LÉVI-STRAUSS, Claude et ARRUABARRENA, Héctor, *Mito y significado*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.

OSNAHI PEREIRA, Humberto, *La libertad viene del Norte. La Revolución de Concepción 1947*, Asunción, Arandurã, 2004, p. 198.

PAULHAN, Frédéric, *L'esthétique du paysage*, Paris, Falcan, 1931.

PIÑERA TARQUE, Ismael, *Mundos narrativos: relato literario y relato fílmico*, Universidad de Oviedo, Reichenberger, 2009.

ROGER, Alain, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997 ;

VANOYE, Francis, *Récit écrit, récit filmique : Cinéma et récit-I*, Paris, Nathan, 2002.

- Dictionarios

BAUD, Pascal, BOURGEAT, Serge et BRAS, Catherine, *Dictionnaire de géographie*, Paris, Hatier, 2013.

MALDONADO, Concepción, *Diccionario Clave: diccionario de uso del español actual*, Paris, Ophrys, 2012.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Real Academia Española, 1990