

Las “culturas condenadas”: el mitólogo como compilador

“Doomed cultures”: the mythologist as compiler

ENRIQUE FLORES

Instituto de Investigaciones Filológicas
Universidad Nacional Autónoma de México
México

ORCID: 0000-0002-7940-8142

adugobiri@gmail.com

Recibido: 03/09/2021

Aceptado: 27/11/2021

Resumen. Este ensayo desarrolla la figura del compilador en *Las culturas condenadas* (1978) del escritor paraguayo Augusto Roa Bastos y la proyecta en otros de sus textos literarios y ensayísticos. De esta manera, el artículo pone el foco en el complejo entramado autor-compilador-intérprete que Roa Bastos articula en su poética. Enfatiza en los procesos de traducción, mediación, solidaridad que se ponen en juego en su obra ficcional y argumentativa. Además, ilumina los procesos creativos en los que prima el ejercicio de borramiento del autor en favor de la construcción de una obra polifónica basada en el *bricolage*.

Palabras clave: Roa Bastos; compilador; autor; *Las culturas condenadas*.

Abstract. This essay develops the figure of the compiler in *Las culturas condenadas* (1978) by Augusto Roa Bastos and it thinks this figure in other of his literary and essay texts. The article focuses on the complex net between author, compiler, and interpreter that Roa Bastos articulates in his poetics. The essay emphasizes the processes of translation, mediation, solidarity that Roa Bastos make in his literary works. Also, it illuminates the creative processes of author’s erasure and construction of a polyphonic work based on *bricolage*.

Keywords: Roa Bastos; compiler; author; *Las culturas condenadas*.



He de hacer que la voz
vuelva a fluir por los huesos.

Himno de los muertos de los guaraníes

El título de este libro fundamental de Augusto Roa Bastos es absoluto y mortífero: *Las culturas condenadas*. Alude a una definición trágica, de resonancias múltiples –culturas que deben desaparecer, que hay que hacer desaparecer, inexistentes–. Culturas muertas, “condenadas”. Hay en este libro, esta obra, esta época, una fascinación por la muerte, la derrota, la desaparición. Lo que podría llamarse una pulsión de muerte asignada a lo que aún podía vivir, a un mundo programado para la devastación progresiva y la extinción. La “caída del cielo” que, ajustada a una visión profética, y chamánica, acontecería no sólo en el pluriverso guaraní, sino en los confines de la “destrucción” occidental y colonial.¹

Un texto guaraní plural en sus fuentes etnográficas y en sus manifestaciones poéticas y rituales. Gran antecedente de las indagaciones poéticas-etnológicas en nuestro continente. Escrito o compilado por el escritor guaraní en el año de 1978, cuando acababa de exiliarse en Toulouse –en cuya universidad, Le Mirail, impartió cursos justamente de de guaraní–, el libro incide en una materia esencial en la obra de Roa Bastos y al mismo tiempo clave en el origen de su creación narrativa. Hay en ella una profundización que no es posible separar de materiales originarios latentes –el “texto ausente”– en la narrativa de Roa, con la apasionante lectura de la escritura americana que ese concepto tan original despierta, pero tampoco del involucramiento con la teoría francesa, y con la etnología que en Francia, desde hacía varias décadas, producía la Academia. Aunque, por lo que parece, la *internalización* escritural de aquel texto guaraní se produjo antes, en Buenos Aires, en el curso de la escritura de *Yo el Supremo*, en Buenos Aires, como una derivación del exilio.

¹ Ver Augusto Roa Bastos. *Las culturas condenadas*, y *La chute du ciel*, otra “obra maestra” de la literatura americana. La alusión a la “destrucción” remite a la *Brevísima relación* del fraile Bartolomé de las Casas.

Antes de eso, sin embargo, Roa tradujo y publicó, en el *Ateneo Paraguayo* –una revista integralmente classicista y académica–, “El Génesis de los guaraníes. Leyenda de la creación y destrucción del mundo, tomada del original de Nimuendayú Hunkel”,² autor de una obra publicada en 1914: *Die Sagen von der Erschaffung und Vernichtung der Welt als Grundlagen der Religion der Apapocuva-Guarani*.³ Aquellos eran los primeros cantos de una cosmogonía que otro personaje fascinante, León Cadogan, condensaría en el título de otra obra incomparable, el llamado *Ayvu Rapyta –La palabra iluminada*, o *Le Grand Parler*, en la traducción de Pierre Clastres–, donde se inscribe ese *Himno de los muertos de los guaraníes* al que refiere el propio Roa Bastos en un epígrafe de *Hijo de hombre*:

He de hacer que la voz vuelva a fluir por los huesos...
 ...Y haré que vuelva a encarnarse el habla...
 después que se pierda este tiempo y un nuevo tiempo amanezca...

Himno de los muertos de los guaraníes (Roa Bastos, 1977: 13)⁴

Poética y extinción

La expresión no es, por supuesto, nueva. Pero asombra verla expuesta, abierta como una herida en un texto –ensayo, poema o *visión*– fundamental como *Visión de Anáhuac*, en cuyo “corazón” se oculta justamente, de manera casi *sacrificial*, la poesía indígena. Decía Alfonso Reyes, en efecto, en una época en la que la filología no había llegado a *descubrir* ciertamente, la materia poética escondida en los antiguos

² Sobre este autor apasionante, ver el trabajo de Eduardo Viveiros de Castro (1987).

³ Ver la versión portuguesa de Charlotte Emmerich y Eduardo Viveiros de Castro, publicada hasta el año de 1987: *As lendas da criação e destruição do mundo como fundamentos da religião dos Apapaciva-Guaraní*. La publicación del *Ateneo* –en “interpretación y versión de Augusto Roa Bastos”– incluye cinco cantos: “La creación”, “El primer hombre”, el “Nacimiento de Kuña”, el “Castigo de Kuña” y “La destrucción”.

⁴ El epígrafe de *El trueno entre las hojas* viene de otra “Leyenda guaraní”. Dice: “El trueno cae y se queda entre las hojas. / Los animales comen las hojas y se ponen violentos. / Los hombres comen los animales y se ponen violentos. / La tierra se come a los hombres y empieza a rugir como el trueno” (Rovira, 1990: 29).

cantares mexicanos, dispuesta a *revelarse* en un sentido casi alquímico –o fotográfico– por la magia y por la erudición:

Hay que lamentar como irremediable la pérdida de la poesía indígena mexicana. Podrá la erudición descubrir aislados ejemplares de ella o probar la relativa fidelidad con que algunos otros fueron romanceados por los misioneros españoles; pero nada de eso, por muy importante que sea, compensará nunca la pérdida de la poesía indígena como fenómenos general y social. Lo que de ella sabemos se reduce a angostas conjeturas, y a tal o cual ingenuo relato conservado por religiosos que acaso no entendieron siempre los ritos poéticos que describían (Reyes, 1923: 47-48).

No pretendo analizar a fondo la visión reyista de la antigua poesía mexicana sino fijar, de alguna manera, esa primera frase tan categórica y que no incluye, obsérvese, la palabra “antigua”. La meditación visionaria del ensayista es demasiado rica como para reducirla a un juicio sumario. Hay, de entrada, un lamento por un acaecer injusto, sin remedio, o tal vez por lo “irremediable” –justo o injusto– de todo devenir, y si lo primero es signo de la empatía del poeta, lo segundo apunta a una separación, a un distanciamiento racional que, aunque lamenta, “entiende”. Pero hay también la “verdad” de esa “pérdida irremediable”, la constatación irremediable de una verdad no solamente positiva, sino profunda: pérdida de una verdad profunda, de la verdad profunda de una poesía desconocida para nosotros, que restará –irremediablemente– desconocida. A continuación, se abren los vericuetos o los matices de esa “pérdida”. Y aquí aparecen los desarrollos que las indagaciones filológicas hacen posibles, en los cuales no vamos a inmiscuirnos, salvo por los elementos que la cita o el fragmento de ensayo expone o abre: en primer lugar, esa “erudición” que, más allá de “descubrir [...], o probar la relativa fidelidad con que algunos fueron *romanceados* por los misioneros españoles”⁵ (Reyes, 1923: 47) –o sea, “traducidos” por ellos–, abren ese horizonte, infinitamente complejo, de la traducción, de la interpretación y del “intérprete”. Y con ello, la visibilidad, la profundidad de “otras” visiones poéticas inexistentes aún o imposi-

⁵ La cursiva me pertenece.

bles de visualizar en el ensayo de Reyes, sin ser propiamente utópicas sino en su aspiración, como es la visión de lo que puede llamarse *etnopoéticas*: entresijo o más bien encrucijada de esas “conjeturas” tan “angostas”, vislumbradas –simbólica, alegórica, conjetural o “ritualmente”– por esos “religiosos que acaso no entendieron siempre los *ritos poéticos* que describían” (Reyes, 1923: 48). Aquí una *etnopoética* se abre, bajo el signo del “principio esperanza”, en el horizonte –compartido por Augusto Roa Bastos– de la “utopía”, y más particularmente, de las “poéticas rituales”.⁶

Las culturas condenadas, gran compilación publicada por el escritor paraguayo en 1978, reincide, de una manera semejante y a la vez distinta a la de *Visión de Anáhuac*, en una poética –ineludiblemente criolla– de la extinción, de la desaparición, incluso de la destrucción de ese universo poético. El título de la obra define, con cierta fascinación y al mismo tiempo con un tono elegíaco, la pérdida, la inevitable condenación no nada más de aquellas palabras y cantos sino de las culturas mismas que los crearon y articularon sin esperanza de continuidad después del etnocidio. Hay algo cruel en ese nombre, aunque la nominación entrañe en ese gesto una denuncia, un escándalo, una provocación, parecida a la esperanza –imagine– de una supervivencia a contracorriente de toda historicidad. La obra parece proyectar desde su título un siniestro paisaje de desolación, de impotencia, de imposibilidad (acorde por cierto con el carácter visionario y la negatividad de la escritura de Roa Bastos), sin que ello obstaculice la expresión de esa fascinación oscura a la que el compilador apunta ya en los primeros párrafos de su “Introducción”, al hablar, como dije, de “etnocidio” y de un “proceso de extinción”; al referirse a “la inmolación de las últimas comunidades” y al afirmar, de modo melancólico, que “el hecho mismo de su destrucción biológica está sellado inexorablemente”. La compilación del “escrivano” constituye, así:

un ejemplo limitado pero extensivo del universo cultural de los grupos sobrevivientes pero *irremediamente condenados*, de estos pueblos que, como dice

⁶ Esta última visión fue inventada por el poeta Jerome Rothenberg y el antropólogo Dennis Tedlock, en la revista *Alcheringa* (1970-1980) e involucra la recepción y la transcreación radical de materiales rituales.

Bartomeu Melià, *agonizan cantando su muerte*, y cuyos cantos son la poesía de la lucidez y de la clarividencia (Roa Bastos, 1978a: 11).⁷

La compilación roabastiana es ciertamente un canto contra el exterminio. Como señalaba el compilador, “los cuatro grupos elegidos son los que sufren en la actualidad de un modo más directo los ataques destructores y exterminadores; en particular, el grupo de los *Aché*, contra los cuales se ha emprendido una verdadera cacería” (1978a: 12).⁸ Pero, más allá del “trémolo funerario de las culturas condenadas” (1978a: 15), hay una guerra que enfrenta a las poéticas occidentales, y nacionales, a las poéticas de la extinción. Guerra que se refleja en una confrontación con lo “nacional”⁹ y que “sugiere que estos poemas míticos [los cantos rituales guaraníes] son posiblemente lo mejor que se haya dicho en el Paraguay” –lo que podría extenderse “al denso y rico universo etnocultural de los demás pueblos” (como los del Chaco, más marginados y suprimidos aún, pero que Roa incluye en su obra)–, con la precisión extremadamente anticipadora de que “esos cantos no tienen parangón en toda la literatura paraguaya escrita en castellano hasta el presente” y continúan actuando más allá de los “vestigios de la dominación y la dependencia”. Como aducía Augusto Roa Bastos:

Los textos de esta literatura mestiza escrita en castellano, segregada de sus fuentes originarias, se apagan, carecen de consistencia y de verdad poética ante los destellos sombríos de los cantos indígenas tocados por el sentimiento cosmogónico de su fin último en el corazón de sus culturas heridas de muerte. [...] Su lenguaje se convierte entonces en un lenguaje sagrado; en un lenguaje que expresa la voluntad de alcanzar un más allá de la muerte; de sobrevivir a

⁷ En las citas de esta obra, me referiré a las secciones y a los autores compilados. Las cursivas son mías.

⁸ Modificamos los nombres de los pueblos indígenas en función de la nominación más usual actualmente.

⁹ Ver “Cantos y mitos indígenas / Literatura nacional”, y “Sociedad indígena / Sociedad Nacional” (Roa Bastos, 1978a: 12, 15). En esta última sección, Roa señala que la sociedad paraguaya, “por lo menos en sus estratos más oprimidos y expoliados, se encuentra en *un* proceso análogo a la destrucción de los grupos indígenas” (1978a: 15-16).

ese porvenir que –con palabras de Derrida– sólo puede anticiparse para ellos bajo la forma de un peligro absoluto (Roa Bastos, 1978a “Introducción”: 13).¹⁰

Se trata de “constelaciones míticas”, de un “lenguaje cosmogónico”. “Plenitud”, “unidad, “originalidad” de los cantos indígenas que sobreviven a través de traducciones y versiones. Y en virtud de una poética de la “voz”, la oralidad, del bilingüismo y la diglosia:

La oposición entre lo “dicho” en los cantos indígenas y lo “escrito” en las letras paraguayas de escritura colonial, señala una distinción que considero significativa: la que va de lo vivo del acervo oral, del pensamiento colectivo, a lo muerto de la escritura literaria, de carácter siempre individual.

El uno se genera y recrea a sí mismo sin cesar en módulos genuinos y no desarticulados todavía. En cambio, la literatura escrita en lengua “cultura” de sociedades dependientes y atrasadas como las nuestras, distorsiona y artificializa las modulaciones del genio colectivo; sobre todo en países como el Paraguay, en cuya cultura se agudizan al máximo los problemas derivados del bilingüismo –guaraní / castellano–, y la inevitable diglosia por la relación de dependencia entre la lengua “cultura” –dominante– y la lengua oral y popular –dominada– (Roa Bastos, 1978a “Introducción”: 14).

Pero Roa es antes que nada un *compilador* que reconoce el valor de los recopiladores: esos “etnólogos y etnógrafos de la selva”, “hombres de profundo coraje espiritual y científico, de auténtica responsabilidad moral”, empeñados, como decía León Cadogan, y como lo recuerda Roa Bastos, en la tarea de recoger la palabra –tan peligrosa– de esos condenados a muerte en aquel “asiento de sus fogones” (1978a: 19-20).

¹⁰ La lectura de Jacques Derrida es fundamental en la obra de Roa Bastos. *De la gramatología* es un texto central en la escritura de *Yo el Supremo*, pero también de las reflexiones del paraguayo sobre la oralidad y la escritura –muy críticas, por cierto, de una manera casi siempre implícita, de la filosofía de Derrida–.

El autor como compilador

Más que autor, Roa Bastos se considera a sí mismo un “compilador”, “un seleccionador de lo ya dicho y escrito” –y en última instancia, un “embaucador”–.¹¹ Y en efecto, ¿no son las mitologías una muestra privilegiada de un espacio combinatorio que justamente podría inscribirse en ese ámbito indeterminado de lo “real imaginario”? ¿Y no es “el calco, palabra por palabra, de una obra”, dice Roa, una de esas posibilidades como “nos lo demuestra el cuento de Jorge Luis Borges «Pierre Ménard, autor del Quijote»”? “Tomemos”, insiste, “la denominación de *compilador* en su sentido literal, es decir literario, acaso el más aleatorio”.¹² “¿Por qué «compilador»? ¿No hay tal vez una coartada en esta ambigua denominación?” (1990: 13). Roa sueña, como Cervantes, con la “abolición del autor”, sustituido por el compilador:

Entre mis utopías de autor de obras de ficción, la del compilador como sustituto del autor¹³ ha sido una preocupación constante de mi actividad de artesano de la palabra escrita. Quería llegar a la abolición completa del autor real, externo, sustituido por esta entidad furtiva, un poco clandestina, del compilador en función de autor interno de la obra y como uno más entre sus personajes: el encargado de hacer funcionar el *Deus ex machina* de la obra: una especie del Cide Hamete Benengeli que utiliza Cervantes como “autor” de las aventuras del *Quijote*. Ensayé su realización en una de mis últimas novelas: *Yo el Supremo* [...]. En una palabra, ser el verdadero autor del texto, a través de las profusas notas del *Compilador* (1990: 14).¹⁴

¹¹ Ver Roa Bastos (1990). Ahí, citando a Raymond Roussel, el genial autor de *Locus Solus e Impresiones de África*, apunta: “Leer equivale a menudo a ser embaucado”, y dice enseguida que, “cuando un autor habla de su obra, es preciso sospechar que embauca dos veces” (1990: 13).

¹² *Compilador* viene de “compilar”: “reunir en un solo cuerpo de obra, partes, extractos o materias de otros varios libros o documentos”. “Compilador. Que compila. Del latín tardío *compilātor*: ‘plagiario’” (RAE).

¹³ El escritor paraguayo parece distinguir aquí esa “utopía” de la compilación de *Las culturas condenadas*.

¹⁴ “Propuse pues al editor que publicara la novela sin mi nombre en la portada; estaba, incluso, resuelto a renunciar a mis «derechos» de autor en el supuesto de que eso pudiese contribuir a realizar mi utopía” (1990: 14).

El fracaso de la obra se entrelaza así con el sueño de esas otras obras anónimas. Obras, justamente, como el *Himno de los muertos guaraníes*, o el *Génesis de los guaraníes* –con su “Leyenda de la creación y destrucción del mundo”–, o *Las culturas condenadas*, se inscriben en esa producción soñada, en este “sueño del compilador-autor” que, en el caso de la última obra, toma sus materiales de los rituales y las mitologías, y de las investigaciones etnológicas, de y sobre los indígenas del Paraguay, principalmente los Mbyá-guaraní, los Aché-guayakí, los Nivaklé y los Maká. Así, paradójicamente, la utopía fracasada del “compilador-autor” en las obras ficticias –*Yo el Supremo*, especialmente– dejaría como resto, en los meandros de una materialización desficcionalizadora, como un proceso de *desobramiento*, la compilación de *Las culturas condenadas*, que recopila –a partir, como vimos, de una “poética de la extinción”– materiales poéticos o filosóficos, metafísicos y rituales, de aquellos pueblos “condenados” a una desaparición irremediable, junto con materiales etnográficos diversos cuyas derivas plurales y multiformes reticulan, en su “acopio” de expresiones dramáticas o elegíacas, una invisible constelación poética.

Para Roa Bastos, el compilador es antes que nada un artesano. Un artesano “que no se preocupa en apariencia de las premisas de originalidad e invención”, que se limita a “reunir, coleccionar y acumular materias de otros textos, que a su vez fueron entresacados o variados de otros textos”, y ello “a sabiendas de que no «crea» *ex nihilo*, de que no saca algo de la nada” y de que compone “una nueva realidad con los desechos de la irrealidad” (1990: 15). El trabajo del compilador es, pues, semejante al del mitólogo o al narrador de mitos: hacedor de *bricolages* que funden lo real aún inexistente y la desechada irrealidad, la materia misma de los sueños y los mitos fundantes de otra visión del multiverso.¹⁵ Pero el compilador robastiano aspira, en el fondo, a algo más simple y radical: a “convertir su trabajo artesanal en una actividad equivalente a las demás categorías del trabajo humano” –a contracorriente de la apropiación, en la esfera del trabajo intelectual y artístico, de los medios de producción por las clases dominantes–. El objetivo primordial “del artista, del artesano [del “autor-compilador”] sería el de “transgredir, impug-

¹⁵ Sobre el *bricolage* y su vínculo con la mitología, ver *El pensamiento salvaje*, de Claude Lévi-Strauss.

nar o por lo menos poner en cuestión el concepto de propiedad que es la base de nuestra sociedad” (1990: 15). Para el escritor paraguayo, “vivimos en un mundo desbordado por los libros”, idea que lo lleva a preguntarse “adónde va a parar esa descomunal producción bibliográfica de Occidente”, y a imaginar otra “utopía” vinculada a los fantasmas de la “agrafia” y el “chamanismo”:

Sería interesante ver qué pasa si todos los escritores del mundo, en una especie de asamblea planetaria, resolvieran *no escribir* una sola línea durante un año solamente. Una inaudita y original huelga de escritores. No es una alegoría de ciencia-ficción. Podría ser una historia muy real: llevar el estatuto de la escritura a sus más extremos límites de *agrafia*. Es el tema de mi novela *Los chamanes*, a punto de ser publicada (Roa Bastos, 1990: 16).¹⁶

Para adentrarse en la figura del “compilador”, sería útil revisar el trabajo de Tovar Blanco (2016) titulado: “Huellas del universo guaraní en la memoria escrita del paraguayo Augusto Roa Bastos”. No solo por las referencias directas o indirectas a esas huellas, sino por sus alusiones latentes o explícitas al universo mitológico, y a los territorios reflexivos de la etnología, el análisis mitológico y el psicoanálisis. Buceando en un viejo artículo del escritor paraguayo –“Freud y la problemática del tiempo”–,¹⁷ el investigador comunica una premonición, una frase que habla de “la agregación de un tiempo mítico, crepuscular, emergiendo del fondo mismo del hombre”, para concluir: “los resultados del psicoanálisis reafirmaron, con evidencia aterradora, la repetición cíclica de la humanidad [propia de las cosmovisiones nativas, y que también podemos vincular al “eterno retorno” nietzscheano, y a las “filogénesis” freudianas] en cada individuo en particular” (Tovar, 2016: 77). Y continúa: “Terapeuta y paciente no hacen sino expiar juntos antiguos recuerdos enterrados en la memoria común” [lo que hoy llamaríamos un

¹⁶ La novela nunca se publicó y no hay restos de ella, aunque Roa llega a decir que “es una sátira trágica de la industria cultural [contra los] responsables de esta conversión de la literatura en mercancía” (1991: 11).

¹⁷ El artículo fue publicado en el diario paraguayo *El País* el 10 de mayo de 1945. En su cronología de Roa Bastos, el propio Tovar señala sus tempranas lecturas marxistas y psicoanalíticas (muy críticas, por cierto).

archivo], explica el investigador (2016: 77). Pero la expresión es profunda y significativa: un *archivo*, una “memoria común”, es algo que se “expía”, y esto en un contexto propiamente psicoanalítico: entre el “terapeuta” y el “paciente” –espacio en que se viene a realizar o *materializar* la “memoria común” y que tiene como destino un “entierro” o una “repetición aterradora”, más allá de la destrucción y el resurgimiento de esa “misteriosa *flora psíquica*”, de ese “*légamo milenario*”–. ¿Hay una curación más allá de la *expiación*? ¿Cuál sería la terapia, cuál el “*reflorecimiento*”? Y el papel del mitólogo se funde ahí con el del terapeuta, como se desprende de otro antiguo trabajo de Roa Bastos –“Del buen uso de los mitos”–, con su referencia indirecta a Carl Jung, a los arquetipos mitológicos y al *inconsciente colectivo*, devenidos pura “irrealidad” en virtud del *bricolage* apócrifo del mitólogo-falsificador, del *compilador* “fide-indigno”; desvirtuación de un “recuerdo idealizado por el subconsciente colectivo en que cristalizan las experiencias *reales e imaginarias* de la especie como formas de la conciencia mítica”. La realidad de los mitos se hace fantasmal, el archivo mitológico se desvanece en el aire:

[Les hemos confiscado sus mitos] extrayéndolos y aislándolos de su contexto sistemático. Hemos fabricado por nuestra cuenta falsos mitos; hemos mitificado y mistificado la realidad a imagen de nuestros intereses y conveniencias “culturales”, como quienes fabrican abalorios no con residuos del estallido de algún mito auténtico, sino con la simple yuxtaposición de elementos parásitos segregados por una imaginación impura (Tovar Blanco, 2016: 78).¹⁸

Porque, como aclara Roa en “El buen uso de los mitos”, lo que los mitos enseñan es “a leer correctamente la realidad, *toda la realidad*, en los sistemas visibles e invisibles que la significan y la hacen inteligible como un haz de múltiples relacionamientos”, como “una «lectura simbólica» a todos los niveles de la realidad”, que no implicaría “una huida al pasado, una regresión a la matriz intemporal de la fábula, el refugio en una inmovilidad fetal”, capaz por lo contrario de “inte-

¹⁸ “Del buen uso de los mitos” se publicó con motivo de la reedición de *El génesis de los guaraníes* (1971).

grar el pasado, el presente y el futuro en la magnitud de un tiempo viviente” (Roa Bastos, 1971: 79). El “buen uso de los mitos” nos enseñará a “hacer uso del lenguaje”, sin “las traiciones y las coartadas del «pensamiento civilizado», por contraposición al “pensamiento salvaje”. Ahí radica su *terapéutica*, y la “*curación*”:

Barthes apunta que la mayor parte de los bloqueos simbólicos son problemas de simbolización. Una sociedad enferma, neurotizada, sería entonces aquella cuyos males psíquicos son el producto de diversas censuras y represiones que aniquilan todos sus símbolos. Su *curación* se producirá en tanto se logre restablecer en ella la función simbólica. Y aquí el buen uso de los mitos vuelve a mostrar su función liberadora (Roa Bastos, 1971: 79).¹⁹

Pero volvamos a las “huellas” guaraníes registradas por Tovar. La poética tiene, en efecto, un papel fundamental ahí, inseparable de onírico y de la mitología, la profecía, la cosmogonía y la cosmología, la escritura y la oralidad, la semiología y la gramatología, la etnología ritual, ceremonial, sacrificial. Y es que, a pesar de la conquista y el sacrificio, de la “herencia patológica del poder absolutista”,²⁰ hay una palabra profética y mesiánica, que va más allá de la muerte, arraigada en la desaparición, en una memoria en extinción: “Su lenguaje se convierte, entonces, en un lenguaje sagrado en el que la palabra profética y mesiánica anunciaba el fin último pero también la salvación” (Tovar Blanco, 2016: 79-80). Cosmogonía y ontología, metafísica y cosmopolítica, animismo y “constelación”:

Este lenguaje cosmogónico, estructurado en símbolos y en mitos impregnados aún del animismo primordial, desborda el tiempo, al menos en la dimensión antropocéntrica que marca la característica pero también los límites de las expresiones y manifestaciones de la cultura blanca. El lenguaje de las cultu-

¹⁹ A través de Barthes, se alude a la “función simbólica del lenguaje”, central en la obra de Jacques Lacan.

²⁰ Hay una “herencia patológica del poder absolutista”, decía Roa Bastos en otro extenso ensayo: “Entre lo temporal y lo eterno” (1991b: 46), que prologa *Tentación de la utopía. La república de los jesuitas en el Paraguay*.

ras indígenas entraña un sentido que anula nuestros conceptos de temporalidad y espacialidad. Forma constelaciones míticas en las cuales [la] permanencia funciona no como una vuelta regresiva al pasado sino como una totalidad del tiempo de la memoria, totalidad en la que pasado y futuro confluyen en la dimensión de la palabra sagrada (Tovar Blanco, 2016: 79-80).

El fiscal, una novela poco abordada del escritor paraguayo, revela otras “huellas” significativas al observador desapercibido. “Escribir”, anota el narrador –“Félix Moral”, *alter ego*, dice Tovar, de Roa Bastos–, “consiste en movilizar el tropismo de los signos”: “propiedad [que] se manifiesta no sólo en los dominios del lenguaje literario [y biológico, por supuesto],²¹ sino también en todos los campos que necesitan la virtud iluminadora del símbolo: mitologías, cosmogonías, ciencias del hombre, de la naturaleza, del cosmos” –sin olvidar “las ciencias infusas del pasado”– (2016: 86). Pero no basta con recorrer esas “rutas de peregrinación, los confiscados territorios y lugares sagrados de las antiguas etnias, que hasta ahora vagan por ellos, perseguidas y diezmadas en su éxodo interminable” (2016: 87). Ahí conservan el rastro de una “cultura condenada” y ahí “contemplan su realidad en sueños”, “ahí ya está lo que pasa antes de que esté pasando, visiones más pesadas que la piedra”. Resta sólo el “anonadamiento”. “No parecían necesitar otra cosa que el alma”. Y aún eso era un estorbo en sus cuerpos, “en los que milagrosamente se mantenía el ardor de la vida” (2016: 87).

El fiscal opera un desplazamiento, “moviliza el tropismo de los signos” al buscar la “cuarta dimensión del pasado precolombino”, la “abstracción del cero”, la “materia del tiempo” formando parte del “espacio inmaterial”, “el sentido del sacrificio y la muerte en los pueblos vencidos”, ya no entre los pueblos guaraníes sino entre los mesoamericanos:

El tiempo era “el rito del sacrificio pero también la piedra sacrificial; los movimientos ceremoniales de matemática exactitud coreográfica, los ritmos,

²¹ Un tropismo (‘giro, vuelta, fuga, punto de retorno’) es un fenómeno biológico que indica el crecimiento o el cambio direccional de un organismo –normalmente una planta–, en respuesta a un estímulo ambiental.

las voces, los cánticos guturales, pero también el espacio de las ceremonias, la sangre corriendo sobre la piedra, la duración del fuego, las figuras de las volutas de humo a la luz de la luna” (Tovar Blanco, 2016: 87).

Toda una *etnopoética* surge de la evocación roabastiana, posiblemente inspirada en ensayos de carácter poético-etnográfico, pero influida también por la lectura de Freud, Jung, Lacan y Lévi-Strauss: el “pensamiento salvaje”, el análisis estructural de los mitos, las teorías del inconsciente y del inconsciente colectivo. Aquí, el compilador abandona el territorio familiar y vislumbra el ámbito de estas poéticas rituales: los ritmos, los sonidos, las voces, los cantos, los gestos, los espacios, los tiempos, las imágenes, los elementos, la violencia y la escena misma –cósmica, poética y dramática– del canto y del sacrificio.

Si esas poéticas guaraníicas son el impulso que está en el origen del *compilador* como sustituto de la figura sagrada del “autor”, existe un texto en francés que sintetiza las consecuencias de esa sustitución en las constelaciones nunca fijas de la voz y la escritura: “*Réflexion autocritique à propos de «Moi le Supreme», du point de vue sociolinguistique et idéologique. Condition du narrateur*”.²² Destinado a investigar, desde un punto de vista académico, la “condición del narrador” como figura alternativa al “autor” –y acudiendo, a menudo, a la figura del “compilador” en su ruptura radical con la soberanía del autor–, se comienza por preguntar cómo desenmarañar los hilos, cómo deducir los códigos, cómo llevar a su término “el desciframiento de esa especie de palimpsesto celoso de resguardar sus enigmas mitográficos” (1991c: 125). La interrogante del intérprete y descifrador despierta de inmediato en el lector vagas resonancias arqueológicas, etnográficas y psicoanalíticas, tan cercanas en su asociación a la curiosidad freudiana. Ya la primera “reflexión autocrítica”, relativa a la figura del *Supremo*, revela una ficción psicoanalítica: “La figura histórica del doctor José Gaspar Rodríguez de Francia, dirigente civil de la emancipación del Paraguay y fundador político de la nación y del Estado del que fue origen [...], encarna la figura del padre en el seno de la sociedad paraguaya” (1991c: 126). “Inconsciente colectivo” y “arquetipos” emanan de la “mitología guaraní” de sus

²² El texto ha sido reproducido en su versión francesa en el suplemento de *Anthropos* coordinado por Tovar.

divinidades primitivas”, no como en Jung sino al modo de una “pulsión ontológica” arcaica, “arcana”, en esta psicogénesis cosmopolítica:

Como en el caso de esas divinidades primitivas de la mitología guaraní, Gaspar de Francia es el Padre-Último-Primero enterrado en los arcanos de la historia, pero vivo y actuante en el inconsciente colectivo (y esto no a la manera ni en el sentido de los arquetipos de Jung). Hay que ver en él, más exactamente, una pulsión ontológica y existencial de una sociedad muy compacta, aislada en el espacio y en el tiempo histórico, que mantiene las estructuras internas de las colectividades arcaicas (Roa Bastos, 1991c: 126).

El “compilador-autor” de *Yo el Supremo* es intérprete de ese archivo mitológico –“oculto” o “enterrado”– inconsciente, como es una suerte de depositario, o notario, de la “oralidad subyacente”, de la archi-escritura, lo “no-escrito”, lo borrado, la borradura:

El relato se hace bajo sus ojos [los del narrador] y sus oídos perciben la “oralidad” subyacente en la escritura, reconstituyen la huella, el eco fonético de una escritura anterior a la escritura del texto; en suma, lee lo escrito y escucha, percibe lo no-escrito y ya borrado (el libro entero no es más que un borrador de aquello que ha sido borrado) (Roa Bastos, 1991c: 127).

Entre el autor y el compilador, hay una distancia similar a la de lo real y lo irreal, el buen y el mal uso de la escritura –como el de los mitos–, la verdad y la falsificación. “Escribir no significa convertir lo real en palabras sino hacer que la palabra sea real... Lo irreal reside en el mal uso de la palabra, en el mal uso de la escritura...”. El compilador no interviene sino transcribiendo, copiando, vehiculando la voz de lo escrito, siendo su “eco” y ausentándose como un transmisor o un intérprete, como un ventrílocuo o un chamán. Si “la historia escrita, la historia «oficial», [se halla] infestada de tabús, de incoherencias, de falsedades y de falsificaciones”, el proyecto del “compilador” consistiría en “escribir una contra-historia, una réplica subversiva y transgresora a la historiografía oficial”. Por esto, escribe Roa, “cuando yo compilaba el texto, sentía que debía utilizar esta rebelión con-

tra la historia vista por los historiadores [...]: la contra-historia debía convertirse en una intra-historia y, simultáneamente, en una trans-historia”. Usa el término “compilar” para recalcar esa distancia, esa *in-acción* o acción negativa contraria a la escritura de la historia (1991c: 127).

El trabajo del compilador tiene, además, algo de hipnótico, un ligero abandono a la “inconsciencia” o a una “semi-consciencia” –destinada a llenar probablemente, piensa Roa, el “vacío ontológico” del “nombre” del *Supremo*– de las que emergen, en un juego homonímico asociado de manera paródica al apellido del “dictador”, diversos “elementos catalizadores y semánticos extraídos o extrapolados de la historia y de la cultura” del país que porta ese nombre –*Francia / José Gaspar Rodríguez de Francia*–, refugio entonces del autor exiliado y fuente de múltiples “estímulos generadores” de su propia escritura (la del *compilador*): etnología, semiología, gramatología; los filósofos del Siglo de las Luces –Sade incluido–, la Revolución francesa, sus principios teóricos, políticos y filosóficos, “de los que el doctor Francia fue el mejor intérprete y divulgador en Sudamérica” (1991c: 127).

Pero “lo más difícil para el compilador, en la producción del texto”, dice el autor de la “Reflexión autocrítica”, fue “la búsqueda del lenguaje, de ese único lenguaje en que podía expresarse el *Supremo* como voz coral única y escritura polisémica”. “Ardua” tarea que corresponde, como especifica Roa Bastos, al compilador, semianónimo productor del texto y escucha-articulador de hablas, lenguas y lenguajes; difícil porque la pertinencia de ese lenguaje “no podía resultar sino de la congruencia con el contexto de una colectividad bilingüe o diglósica, poseedora de una cultura mestiza y en consecuencia sincrética”. Ahí, en el entrecruzamiento y el conflicto de dos “coherencias antitéticas”, en ese “espacio” de emergencias discordantes, “destrozado y destruido” por las vicisitudes históricas, y pleno de “transgresiones de todo orden”, de “extrapolaciones de sentido”, de incoherencias y de “anacronismos necesarios” que sólo el compilador es capaz de capturar, de organizar, ahí surgen “los elementos de invención y de ficción que estructuran el lenguaje mítico” –sin que dicho lenguaje corresponda ya exclusivamente a las “mentalidades primitivas”–, del mismo modo que en la novela estructuran “la escritura mitográfica del *Supremo*” (1991c: 127).

La realidad se objetiva en un “monólogo onírico”, “no precisamente monótono”, precisa Roa: “un lenguaje fantasmático o de fantasmas acorde con su delirio

y que intenta volver a los orígenes a través de los elementos mitológicos, sincréticos y de la oralidad de la lengua guaraní, en su imbricación con los elementos de la cosmovisión y de la lengua heredadas de los españoles”. El lenguaje del narrador emana de este “sustrato mitológico, cosmogónico y lingüístico”, y es en el “pasa-je” o en la encrucijada de discurso histórico y discurso narrativo donde surge el “sentido mítico”, cuyas características coinciden con las categorías del análisis estructural del mito postulado años antes por Claude Lévi-Strauss:

[Ahí] se sitúa la emergencia de un sentido mítico que se manifiesta en los procedimientos de semantización y de repetición no secuencial sino más bien vertical, paradigmática, en las reagrupaciones y constelaciones de mitemas que reemplazan el recurso habitual al símbolo y a la metáfora puramente literarias, por encima y más allá de la expresión lingüística (1991c: 128).

Labor de mitólogo, la del narrador como compilador: recopilador y clasificador, archivista y analista, comparatista, cosmógrafo, *bricoleur*. “Los referentes históricos y las imprecisiones, semejanzas o similitudes semánticas se convierten, a veces, ellos mismos, en uno de los términos del proceso de mitificación”. Y ese “proceso de mitificación” es el de la novela del “narrador-compilador” –el de *Yo el Supremo*–. Y también *Las culturas condenadas* forman parte de él, y del proceso de constitución del autor como compilador. Pues, como añade Roa en su “Reflexión autocrítica”, reiterando aspectos abordados antes en las “Aventuras y desventuras del autor como compilador”, son las nociones mismas de arte y creación las que se desea demoler, en nombre de lo anónimo y el trabajo artesanal:

Ya me he referido a la sustitución del concepto tradicional de autor por el de *compilador*, transgresión inicial reveladora que he cometido voluntariamente y que he impuesto conscientemente a la ejecución del proyecto novelístico. ¿Por qué *compilador*? ¿No habría ahí una argucia, una coartada de mala fe en esa designación ambigua? En el momento en que el compilador le quita la máscara del rostro a un autor, y se oculta tras él, se convierte *ipso facto* en un literato que “crea”. “La palabra *creación* me da escalofríos”, decía Marcel Duchamp. Yo, en el fondo, no creo en la función creadora del artista. Es un

hombre como los otros, nada más. La palabra *Arte*, en cambio, me interesa mucho. En otros tiempos se designaba a los artistas con una palabra que me parece mejor: *artesanos*. Todos somos artesanos (Roa Bastos, 1991c: 128).

El “núcleo generador inicial” del proyecto de *Yo el Supremo* –“no formulado y largamente madurado”, y que “atravesaba toda mi obra desde el comienzo”, incluyendo por supuesto, y quizá muy específicamente, la compilación de *Las culturas condenadas*– es, dice Roa, la decisión de “permutar la función tradicional del autor por la del compilador”. Pues “el compilador roba, pilla, se apropia del bien de otro con perfecto conocimiento, de manera perfectamente calculada, perfectamente consciente”. No toca las obras del trabajo humano, sino las que ya pertenecen al patrimonio social: toma aquello que no pertenece a nadie, que corresponden “a la herencia común, a las palabras ya escritas”, o “perpetradas” (*aux mots déjà commis*).²³ “Por eso su acción depredadora en las cacerías reservadas de la cultura es la de un cazador furtivo”, la de un “francotirador”, violador del “concepto de la propiedad individual”. Así, “artista-artesano”, y en particular “el llamado compilador”, intentará asaltar, con todos sus medios, en el terreno propiamente artístico, “esa fortaleza, esa máquina hecha para destruir y reprimir los derechos no codificados de la imaginación y la expresión” (1991c: 128). Y la batalla revestirá los rasgos de una inédita guerra chamánica:

Ese gigante dispone de aliados eficaces en los campos de la cultura: los grupos mandarines de la *intelligentsia* que asumen, de manera bastarda, el viejo papel del chamán en la vida espiritual de la tribu (justificado en las sociedades primitivas, cuya cohesión y coherencia mantenía). El *compilador*, por su parte, no concede ninguna fe a esa nueva escatología. Desconfía del ejercicio de la “palabra profética” al que se libran los chamanes de la cultura, cuyo prestigio no brota del instinto y la conciencia racial sino de las operaciones comerciales [...] de la industria cultural (1991c: 128-129).

²³ *Mot commis*: de *commettre*, ‘escribir un escrito dudoso, de poco valor’, que se comete como un crimen.

Entre el chamán y el compilador, hay un abismo y una continuidad. Vehículo de cohesión y coherencia en las “sociedades primitivas”, juega un papel principal en la “vida espiritual de la tribu”, cifrado en su “palabra profética” y en sus visiones *escatológicas*, al modo de un brote *instintivo* y una conciencia “racial” –al revisar la ponencia Roa Bastos hubiera corregido estos términos–. Los “chamanes de la cultura”, los “mandarines” de la industria cultural, usurpan esa función y alienan prácticamente el proceso de la narración. Pero el compilador también continúa la tarea del chamán, no tanto como profeta o vidente sino como médium o ventrilocuo; como productor de fantasmas o imágenes fantasmáticas surgidas de un inframundo latente y palpitante, subyacente a los rumores de la lengua y la voz; como generador de monólogos oníricos polivalentes, lúcido compositor de partituras míticas, imitador de voces, silencioso director de una invisible puesta en escena, anónimo artesano, intérprete mudo, mediador ausente de la “escritura mitográfica”. Desaparecida o desvirtuada la visión del chamán, al compilador le corresponde el *rescate*, la *restitución*.

Fue en el curso del proyecto de novela, y bajo el influjo de esa “palabra alienante y alienada” tan ajena a la de los “augures” y “adivinos” que Roa Bastos descubrió que “el compilador podría dejar de ser un sustituto artificial y convencional del autor «creador»:

Sentía que [el *compilador*] no sería tampoco un simple *com-pillador* y seleccionador que se limitaría a reunir, organizar y comentar un texto narrativo, desde el exterior y con fragmentos de lo ya dicho y escrito. Mi intención no fue en ningún momento apelar a los procedimientos del *collage* o del «pastiche», al calco o al plagio en sí mismos, sino a la significación textual o intertextual que aportan a las estructuras de un nuevo discurso narrativo que establece su nueva pertinencia, la condición de una materialidad inédita y original [...]. Producto del robo y de la depredación en los dominios privados de la literatura, el plagio se metamorfosea así en una operación de *rescate* y de *restitución*: rescate de elementos y formas de una riqueza común que se devuelven a sus destinatarios naturales (1991c: 129).

Tal es la síntesis del complejo proceso de intervención depositado en la figura del compilador como sustituto del “autor” en la escritura roabastiana. Proceso productivo, histórico, ideológico y social que arraiga en la mitografía y la etnografía como “escrituras ausentes”, a través de una reflexión textual, semiológica y gramatológica, psicoanalítica y mitológica, histórica y metafísica, política y cosmopolítica, sobre el poder absoluto. Pues, como señala Roa Bastos al término de su “Reflexión autocrítica”, el núcleo generador del texto radica, más allá del “sistema del dictador Supremo”, en “el mito del Poder Absoluto que el doctor Francia encarnó de manera ejemplar”. Y ese “desobramiento” que es la obra – sometida a ese incesante proceso textual de integración / desintegración, fragmentación / desfragmentación que estructura el complejo aparato narrativo-documental que la ritma, la informa y la alienta– concluye significativamente con la “*Nota final del compilador*”:

Ya habrá advertido el lector que, al revés de los textos usuales, éste ha sido leído primero y escrito después. En lugar de decir y escribir cosas nuevas, no ha hecho más que copiar fielmente lo ya dicho y compuesto por otros. No hay pues en la compilación una sola página, una sola frase, una sola palabra, que no haya sido escrita de esa manera (Roa Bastos, 1978b: 467).²⁴

“Sistema de dobles” emanado del compilador. “Fisura de la escritura”. Irrupción de lo “apócrifo”. Vaciamiento, “*fisión*”. Como anota el escritor al final de su “Reflexión”: “El habla cede al paso a la afasia. Solas flotan todavía las palabras «cadavéricas»” (1991c: 129).

²⁴ La “Nota final del compilador” comienza: “Esta compilación ha sido entresacada [...] de unos veinte mil legajos, éditos e inéditos; de otros tantos volúmenes, folletos, periódicos, correspondencias y toda suerte de testimonios ocultados, consultados, espigados, espiaados, en bibliotecas y archivos privados y oficiales. Hay que agregar a esto las versiones recogidas en las fuentes de la tradición oral, y unas quince mil horas de entrevistas grabadas en magnetófono, agravadas de imprecisiones y confusiones, a supuestos descendientes de supuestos funcionarios; a supuestos parientes y contraparentes de *El Supremo*, que se jactó siempre de no tener ninguno; a epígonos, panegiristas y detractores no menos supuestos y nebulosos” (1978b: 467).

Apéndice: la pena de “remo perpetuo”

Un comentario del “Comentador” puede servir para ilustrar su intervención en el relato. Se trata del fragmento monologal del *Supremo* relativo a la pena de “remo perpetuo” que “un libertino en la Bastilla” imaginó y otro prisionero francés le relató al *Supremo* “en las siestas del tórrido verano paraguayo”. Sería interesante investigar con más profundidad la influencia del Marqués de Sade, y su *Historia de Zamé*,²⁵ en la génesis de *Yo el Supremo*. Transcribo parte del dictado del *Supremo*, la nota del compilador y el discurso de Zamé:

Un autor de nuestros días ha tejido una leyenda sobre esta condena del destinado que va bogando sin término y encuentra al fin la tercera orilla del río. Yo mismo, para establecerla aquí, me inspiré en una historia narrada por un libertino en la Bastilla, que solía repetirme un prisionero francés en las siestas del tórrido verano paraguayo. Yo tomo lo bueno donde lo encuentro. A veces, los más depravados libertinos cumplen sin quererlo una función de higiene pública. Este noble degenerado preso en la Bastilla, reflejó en su utopía de de la imaginaria isla de Tamoraé la isla revolucionaria del Paraguay, ejemplar realidad que ustedes calumniaron.

[“Tras haber destruido cuidadosamente todo lo que puede conducir al asesinato –prosiguió Zamé–, puedo darle pocos ejemplos de un hecho tan monstruoso en mi isla; el castigo que impongo es sencillo: apartar al culpable de la sociedad, sin que esto suponga contrariar a la naturaleza; envío a todas las ciudades los datos personales del criminal, prohibiendo expresamente que se le reciba; le doy una piragua en la que se colocan víveres para un mes; sólo él va en la embarcación, recibiendo la oden de alejarse y de no desembarcar nunca jamás en la isla, bajo pena de muerte; de él mismo dependerá su suerte; yo

²⁵ Ver el prólogo de Roa a *Tentación de la utopía*, donde alude a esa obra del Divino Marqués. Roa Bastos se refiere allí a *La Ciudad del Sol*, del “hereje calabrés” Tomasso Campanella, como la inspiración de Sade: Campanella “prefiguró, con pocos años de anticipación, la obra de los padres de la Compañía de Jesús entre los guaraníes. Célebres autores agnósticos, contrarios a toda idea de Dios y de la religión —el Marqués de Sade entre ellos, en su poco leída noveleta [*La isla de Tamoré* [o la *Historia de Zamé*]]— se inspiraron en la mítica ciudad de Campanella y acaso en el mismísimo reino de los jesuitas” (Roa Bastos, 1991: 38).

libro a mi patria de su presencia, sin que tenga que reprocharme su posible muerte; este es el único crimen que se castiga así; todo lo que está por debajo no vale la sangre de un ciudadano, guardándome mucho de propagarla como compensación; prefiero enmendar antes que castigar; lo primero permite que un hombre siga siendo un hombre y lo mejora; lo segundo lo lleva a la perdición; lo que es una inutilidad; ya le he referido mis métodos, que casi siempre tienen éxito: el amor propio es el sentimiento más activo del hombre; se consigue todo si lo hacemos intervenir.”]

Sin duda *El Supremo* alude a la narración sadiana *La isla de Tamoé*, conocida en el Paraguay un siglo antes de ser publicada en la misma Francia y en el resto del mundo, mediante la versión oral del memorioso Charles Andreu-Legard, compañero del marqués en la Bastilla y en la Sección de Picas; después prisionero del Dictador Perpetuo, durante los primeros años de la Dictadura, según consta en los comienzos de estos *Apuntes*. // La alteración del nombre de la isla imaginaria Tamoé por el de Tamoraé es un error de *El Supremo*, inconsciente, o quizás deliberado. El vocablo *tamoraé* significa, en guaraní, aproximadamente: *ojalá-así-sea*. En sentido figurado: Isla o Tierra de la Promesa. (N. del C.).²⁶

Como puede observarse, la del “Compilador” no es una figura aislada o autónoma, como lo sería aparentemente en *Las culturas condenadas*. En el proceso de conformación –complejo, lento, profundo, multiforme– del “compilador como autor” o de sustitución del *autor* por el compilador, lo acompañan otras figuras, algunas de las cuales indagamos de paso –el intérprete, el médium, el chamán– y otras surgen confusas al penetrarse los entretelones del monólogo circular del *Supremo*. Son las figuras familiares del “secretario privado” y “*escri-vano*”, y de los cientos de copistas-escribientes sometidos al dictado del “*Supremo Dictador*” –invisibles, casi inexistentes–, y la propia *dictadura* del *Supremo*, dictado-calcado que plagia, distorsiona y revela los secretos de la escritura mitográfica.

²⁶ Ver Augusto Roa Bastos (1978b: 131-132) / Marqués de Sade (2018: 154-155).

Bibliografía

- Alcheringa Archive: A Journal of Ethnopoetics* [1970-1980] [en línea]. <<https://jacket2.org/reissues/alcheringa/>> [consultado el 23 de junio de 2021]
- Augusto Roa Bastos: *antología narrativa y poética / documentación y estudios* (1991). Ed. Paco Tovar Blanco. Madrid: Anthropos.
- Augusto Roa Bastos: *la escritura, memoria del agua, la voz y la sangre* (1990). Ed. Paco Tovar Blanco. Madrid: Anthropos.
- Bloch, Ernst (2007). *El principio esperanza*. vol. 1. Ed. Francisco Serra. Trad. Felipe González Vicén. Madrid: Trotta.
- Brotherston, Gordon (1997). *La América indígena en su literatura: los libros del Cuarto Mundo*. Pról. Miguel León-Portilla. Trad. Teresa Ortega y Mónica Utrilla. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cadogan, León, (1959) comp. *Ayvú rapyta. Textos míticos de los Mbyá-Guaraní del Guayrá*. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- De Mare, Lucas (1961). *Hijo de hombre (La sed)*. Película [en línea]. Buenos Aires. <https://www.youtube.com/watch?v=oxAyfYAU_K8> [consultado el 30 de mayo de 2021]
- Derrida, Jacques (1971). *De la gramatología*. Trad. Oscar del Barco / Conrado Ceretti. México: Siglo XXI.
- Kopenawa, Davi y Bruce ALBERT (2010). *La chute du ciel. Paroles d'un chaman yanomami*. Préf. Jean Malaurie. Paris: Plon.
- Las Casas, Bartolomé de (1984). *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. Ed. André Saint- Lu. Madrid: Cátedra.
- Lévi-Strauss, Claude (1964). *El pensamiento salvaje*. Trad. Francisco González Aramburo. México: Fondo de Cultura Económica.
- Nimuendaju Unkel, Curt (1987). *As lendas da criação e destruição do mundo como fundamentos da religião dos Apapokuva-Guaraní*. Pról. Eduardo Viveiros de Castro. Trad. Charlotte Emmerich y Eduardo Viveiros de Castro. São Paulo: Hucitec / Universidade de São Paulo.
- Reyes, Alfonso (1923). *Visión de Anáhuac, 1519*. 2ª ed. Madrid: Índice.
- RAE. *Diccionario de la lengua española* [en línea]. <<https://dle.rae.es/>> [consultado el 25 de julio de 2021]
- Roa Bastos, Augusto (1943). “Freud y la problemática del tiempo en las obras de ficción”. *El País*: s/p.
- (1948). “El Génesis de los guaraníes. Leyenda de la creación y destrucción del mundo, tomada del original de Nimuendajú Hunkel”. *Revista del Ateneo Paraguayo* VI-20, pp. 13-22.
- (1971). *El génesis de los Apapokuva-guaraní*. Pról. Rubén Bareiro Saguier, Bartomeu Melià y Miguel Ángel Fernández. Asunción: Alcor.

- (1977). *Hijo de hombre*. 2^a ed. [revisada]. Madrid: Alfaguara.
- (1978a) comp. *Las culturas condenadas*. México: Siglo XXI.
- (1978b). *Yo el Supremo*. México: Siglo XXI.
- (1990). “Aventuras y desventuras del autor como compilador”. *Augusto Roa Bastos: la escritura, memoria del agua, la voz y la sangre*. Ed. Paco Tovar Blanco. Madrid: Anthropos, 1990, pp. 13-16. [*Inti* 9 (primavera 1979): 1-4.]
- (1991a). “Del buen uso de los mitos”. *Augusto Roa Bastos: antología narrativa y poética / documentación y estudios*. Comp. Paco Tovar Blanco. Madrid: Anthropos, pp. 78-80. [*Acción* (12 octubre 1971): 27-29.]
- (1991b). “Entre lo temporal y lo eterno”. *Augusto Roa Bastos: antología narrativa y poética / documentación y estudios*. Comp. Paco Tovar Blanco. Madrid: Anthropos, pp. 38-49. [Prólogo a *Tentación de la utopía. La república de los jesuitas en el Paraguay*. Comp. Jean-Paul Duviols y Rubén Bareiro Saguier. Barcelona: Tusquets, 1991. 9-37.]
- (1991c). “Réflexion autocritique à propos de *Moi le Supreme*, du point de vue socio-linguistique et idéologique. Condition du narrateur”. *Augusto Roa Bastos: antología narrativa y poética / documentación y estudios*. Comp. Paco Tovar Blanco. Madrid: Anthropos, pp. 125-130. [*Littérature Latino-américaine d’aujourd’hui*. Paris: Union Général d’Editions, 1980. 136-150.]
- (1991d). “Todo Roa Bastos: entrevista con Tomás Eloy Martínez”. *Augusto Roa Bastos: antología narrativa y poética / documentación y estudios*. Ed. Paco Tovar Blanco. Madrid: Anthropos, pp. 5-11.
- (1991e). “Una cultura oral”. *Augusto Roa Bastos: antología narrativa y poética / documentación y estudios*. Comp. Paco Tovar Blanco. Madrid: Anthropos, pp. 99-111. [*Hispanamérica* 16, 46-47 (abril-agosto 1987): 85-112.]
- Rovira, José Carlos (1990). “Sobre los orígenes del universo narrativo de Augusto Roa Bastos”. *Anthropos* 115, pp. 28-35.
- Sade, Marqués de (2018). *Historia de Zamé (fragmento de “Aline y Valcour)*. Pról. Alberto Ruiz de Samaniego. Trad. Eugenio Castro. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Tovar Blanco, Paco (1990). “Cronología de A. Roa Bastos”. *Anthropos* 115, pp. 21-27.
- (2016). “Huellas del universo guaraní en la memoria escrita del paraguay Augusto Roa Bastos”. *Confluenze* 8-2, pp. 75-89.
- Viveiros de Castro, Eduardo (1987). “Nimuendaju e os Guarani”. Curt Nimuendaju Unkel. *As lendas da criação e destruição do mundo como fundamentos da religião dos Apapaciva-Guarani*. Trad. Charlotte Emmerich y Eduardo Viveiros de Castro. São Paulo: Hucitec / Universidade de São Paulo, pp. xvii-xxxviii.