



Castells, Mario y Destéfani, Laura

KUATIAÑE'Ē, LA PALABRA APRESADA EN EL LIBRO: ESTRATEGIAS DE APROPIACIÓN DE LA ORALIDAD EN *YO EL SUPREMO*, DE AUGUSTO ROA BASTOS, Y EN *EL PAÍS DEL SILENCIO*, DE JESÚS URZAGASTI

Revista Paraguay desde las Ciencias Sociales nº 14, 2024, pp. 92-118

Grupo de Estudios Sociales sobre Paraguay

Instituto de Estudios de América Latina y el Caribe, Universidad de Buenos Aires
Argentina

Disponible en: <http://publicaciones.sociales.uba.ar/revistaparaguay>

RECIBIDO: AGOSTO 2024

ACEPTADO: NOVIEMBRE 2024

Kuatiañe'ẽ, la palabra apresada en el libro: estrategias de apropiación de la oralidad en *Yo el Supremo*, de Augusto Roa Bastos, y *En el país del silencio*, de Jesús Urzagasti

Mario Castells

Grupo de Estudios Sociales sobre Paraguay, GESP

mariocastells75@gmail.com

Laura Destéfanis

Instituto Interdisciplinario de Estudios e Investigaciones de América Latina, UBA

marialauradestefanis@gmail.com

Palabras clave: Escritura, Oralidad, Roa Bastos, Urzagasti, Mestizaje.

Resumen

Este artículo aborda dos novelas señeras de la literatura latinoamericana, *Yo el Supremo* de Augusto Roa Bastos, y *En el país del silencio* de Jesús Urzagasti. Partimos de la hipótesis de que ambos textos intentan apoderarse de la oralidad indígena a partir de recursos escriturarios. Nuestro objetivo es señalar algunos de los vínculos que ambas novelas establecen a partir de conceptos capitales como oralidad y escritura. Para ello, nos detendremos en algunas de sus características y procedimientos, y analizaremos cómo se incardinan estas textualidades en los respectivos territorios y culturas. Como conclusión, apuntaremos qué efectos generan algunas decisiones de escritura en uno y otro caso en relación con las tramas identitarias regionales, así como con el complejo concepto de mestizaje que tanto Bolivia como Paraguay esgrimieron con el propósito ideológico de la amalgama social, ya sea en clave político-nacionalista u orientado a ampliar el público lector.

Kuatiañe'ẽ, the word imprisoned in the book: strategies of appropriation of orality in *Yo el Supremo*, by Augusto Roa Bastos, and *El país del silencio*, by Jesús Urzagasti

Keywords: Writing, Orality, Roa Bastos, Urzagasti, *Mestizaje*.

Abstract

This article deals with two outstanding novels of Latin American literature, *Yo el Supremo* by Augusto Roa Bastos, and *En el país del silencio* by Jesús Urzagasti. We start from the hypothesis that both texts attempt to take hold of indigenous orality by means of scriptural resources. Our objective is to point out some of the links that both novels establish on the basis of key concepts such as orality and writing. To this end, we will examine some of their characteristics and procedures, and we will analyze how these textualities are embedded in their respective territories and cultures. In conclusion, we will point out the effects generated by certain writing decisions in both cases in relation to regional identities, as well as to the complex concept of *mestizaje* that both Bolivia and Paraguay wielded for the ideological purpose of social amalgamation, whether in a political-nationalist key or aimed at broadening the readership.

A Claudia Caisso y Norberto Silva, in memoriam

No has arruinado todavía la tradición oral sólo porque es el único lenguaje que no se puede saquear, robar, repetir, plagiar, copiar. Lo hablado vive sostenido por el tono, los gestos, los movimientos del rostro, las miradas, el acento, el aliento del que habla.

Augusto Roa Bastos

En ese momento recordé que la escritura rescata la voz humana a través del silencio de los signos, aforismo que en lo esencial no difiere del que se inventó El Otro para salir de cualquier atolladero: el estómago es lo único que termina devorándose a sí mismo. Como fuese, antes de irse del mundo, me advirtió con su habitual sorna: –Usted podrá llevarse mi voz, pero no mi palabra.

Jesús Urzagasti

***Iñipyuráme* / Introducción**

La literatura latinoamericana está caracterizada como un objeto determinado por un proceso histórico-político, signado por matices dinámicos y plurales, desiguales pero abigarrados en su complejidad (Cornejo Polar 2003; Rama 2007; Ramos 2021). Frente a la totalidad del acontecimiento histórico cae el supuesto de que la literatura latinoamericana pudiera ser una sumatoria de literaturas nacionales, o análogas perspectivas colonialistas. El universo de culturas que conforman América Latina no es el resultado pasivo de un desplazamiento de otras de origen europeo, así como tampoco la condensación de una

raigambre indígena. No es la expresión de una esencia; tampoco se trata de su variación ontológica, ni de un progreso lineal de sus transformaciones frente a los debates del pasado. En una aproximación a la literatura latinoamericana resulta necesario atender a los proyectos políticos que buscaron imponerse en el perpetuo conflicto entre sectores dominantes y dominados, evidenciados en la oscilación entre el estatus (neo)colonial del continente y ciertas conquistas emancipatorias obtenidas en zonas de mayor acumulación de capital, en los gestos bonapartistas de parte de algunos liderazgos o en las rupturas que presentó cada uno de sus sistemas literarios.

En este sentido, estudios como los de Antonio Cândido, Ángel Rama, Antonio Cornejo Polar, Rubén Bareiro Saguier, Ana Pizarro, Martin Lienhard, Julio Ramos o Silvia Rivera Cusicanqui –entre tantos otros– trazaron perspectivas productivas y diversas en su obra crítica, poniendo de manifiesto la especificidad de las culturas del continente y sus manifestaciones artísticas en el marco de un intercambio asimétrico, creativo y transmutativo respecto de las culturas hegemónicas de Occidente. Sus rasgos diferenciales fueron capaces de propiciar lecturas que caracterizan e interrogan las marcas de la modernidad latinoamericana. La literatura conformó un bien simbólico de una dimensión compleja y contradictoria que supo albergar el núcleo político de debates y enfrentamientos de largo alcance: por una parte, representó prácticas sociales; por otra, las interpeló, poniendo a prueba una dinámica que transgredió herencias, polemizó con su presente y construyó legados.

El latinoamericanismo crítico es un dispositivo que no pudo desprenderse de su lastre eurocéntrico: el tesoro oraliterario y la actual producción de escritura en lenguas indígenas dejó expuestas las limitaciones de ese proceso. En el *Tesoro de la lengua guaraní* (1639) de Antonio Ruiz de Montoya, primer diccionario de esa lengua, se recoge la operación de sincretismo realizada por la Orden Jesuita para aprehender el discurso oral profético de los indígenas bajo el término de *ava kuationa*, el hombre pintado, del que tomamos el título para este trabajo.

La palabra *kuatia* se presenta con varios y diversos significados, en los cuales se entreveran el primitivo y primordial de cosa pintada y el ya “reducido” según la semántica colonial, como papel en el que se escribe: *kuatia* (-r-), ‘escritura’; ‘papel’; ‘carta’; ‘libro’, sin dejar de ser pintura y dibujo corporal. El soporte de esa pintura era sobre todo el cuerpo humano. Pero había aparecido ahora con esos “otros”, asimilados a sus hechiceros, otro modo de comunicación de mensajes, a través de otro soporte que no es la piel sino el papel, en el que la palabra y su voz, un sonido, son pintados mediante rasgos, líneas y rayas. El papel soporta la huella de la voz. A través de una serie de mutaciones semánticas, como *ñe’ẽ ikuatiáva*, ‘la palabra pintada’, el adjetivo se hace sustantivo. (Melià, 2015: 3-4)

Los corpus de la literatura latinoamericana excluyeron en su concepción toda oratura u oralitura,¹ ya que se conformaron vertebrados en torno a las lenguas de conquista; aun en los casos en que fueron recogidos los legados del arte verbal indígena, sólo fue presentada su traducción. En la actualidad, la literatura en lenguas indígenas sigue segregada del corpus del latinoamericanismo, pese a contar con la labor lenguaraz de escritores que se autotraducen como un modo de ampliar el posible público lector.

En estas escrituras habitan voces, representaciones y experiencias de mundo que no encuentran cauce en las lenguas europeas (Destéfanis y Castells, 2024). En este sentido, dar a conocer la existencia de escrituras literarias en lenguas indígenas implica, por una parte, legitimar su pertenencia al paradigma literario del espacio latinoamericano. Por otra parte, el arte verbal de las culturas que habitaron y habitan este territorio da a conocer realidades y perspectivas obliteradas. Por último, en un contexto de crisis civilizatoria, la literatura se presenta como un vehículo ideal para llamar a la reflexión acerca del peligro ante el que se encuentran las sociedades indígenas que supieron habitar cuidadosamente los territorios que siguen siendo arrasados.

Los planes de estudio y programas curriculares de literatura latinoamericana relegan el abordaje de las literaturas en lenguas indígenas, y con ello sus razones literarias, sus modulaciones genéricas, sus epistemologías, sólo estudiadas de manera sistemática desde una perspectiva lingüística o etnográfica. Esta situación refuerza un imaginario monolingüe de la literatura al interior de países como Argentina, donde es excepcional la ruptura de esta falsa diglosia: “la literatura argentina se escribe en español”. Salvo contadas excepciones, en los estudios superiores no se estudia la literatura paraguaya de expresión guaraní, la lírica y la narrativa actual en quechua o quechuañol, la oraliteratura del pueblo mapuche, la revolución del lápiz y el papel de los guaraníes izoceños de Bolivia. Mientras que el corpus crítico consideró tanto el Orden de Clases como el Orden de Géneros (Drucaroff, 2015) en las representaciones de la literatura latinoamericana, sólo estudió de manera asistemática –como

¹ Consideramos necesario proponer un uso claro y distinto de los términos *oratura*, *oralitura* y *oraliteratura*. Utilizaremos *oratura* en referencia al acervo de arte verbal en lenguas indígenas de circulación oral comunitaria sin intervención letrada; *oralitura* para el establecimiento por escrito de dicho acervo en su lengua indígena original, muchas veces acompañado de una traducción; y *oraliteratura* para las escrituras de matriz oral en lenguas indígenas producidas bajo los preceptos de la cultura letrada, acompañadas o no de una traducción, sistema de notas y/o glosario. Un ejemplo de oratura son las *mba'eha'ã* (plegarias) y *ñembo'ẽ* (rezos); de oralitura, el *Ayvu Rapyta* de León Cadogan que los transcribe; y de oraliteratura, *Iranda*, de Elio Ortíz. Estas tres modalidades constituyen lo que llamamos *literatura indígena*, esto es, el arte verbal de génesis endógena, que quisiéramos a su vez diferenciar de aquellos conceptos utilizados a menudo por la crítica para referirse a las literaturas que abordan el mundo indígena de manera exógena: *indianismo* (perspectiva colonialista), *indigenismo* (perspectiva empática y/o de tintes paternalistas) y *neoindigenismo* (experimentación que busca dar una representación de ese mundo con herramientas renovadoras y situadas).

es el caso de Rama a partir del estudio de la obra de Arguedas, que dio lugar al concepto de *transculturación narrativa*– lo que llamaremos *Orden de Lenguas*, esto es, la jerarquía tácita entre lenguas europeas e indígenas en América Latina, entre lenguas acogidas tempranamente por la cultura letrada y lenguas de reciente alfabetización, entre *koiné* y lenguas de circulación exclusivamente comunitaria, en fin, entre escritura y oralidad, como correlato de la matriz urbano-letrada que dio forma a la colonialidad en el continente (Rama, 2024). Este Orden de Lenguas se evidencia también en la historiografía de las literaturas nacionales y latinoamericana, que no ofrece ningún estudio de conjunto de las literaturas en lenguas indígenas, como tampoco de sus oraturas: una “historia indígena de la literatura” (latinoamericana, boliviana, paraguaya, argentina) está aún por realizarse –de manera escrita o, mejor, en registro oral: una historia oral de las literaturas indígenas. Si bien hay estudios que plantean la necesidad de cartografiar la literatura en lenguas indígenas de América (Brotherston, 1997), no ha habido siquiera intentos de realizar esa totalización: valga aclarar que, aunque acotados, se trata de esbozos sumamente importantes.

No obstante, la literatura latinoamericana cuenta con autores que se preocuparon y se interrogaron acerca de estas cuestiones. Tal es el caso de dos escritores insoslayables de Paraguay y Bolivia: Augusto Roa Bastos y Jesús Urzagasti. El presente trabajo se centra en dos novelas que recorren con maestría los aspectos antes señalados: *Yo el Supremo* (1974) y *En el país del silencio* (1987). Ambas novelas también toman posición ante un aparato crítico que no parecía desentrañar acertadamente ciertas problemáticas, en particular en relación con el concepto de *transculturación narrativa*, enfocado en los procesos de sincretismo de aquella novelística. Cada uno a su modo expondrá estas disquisiciones desde el plano de la ficción.

Posturas e imposturas del Supremo

Augusto Roa Bastos (Asunción, 1917-2005) no sólo destacó como escritor de ficciones sino también como autor de numerosos ensayos que abordan el problema de la identidad cultural latinoamericana, tales como “El texto cautivo” (Roa Bastos, 1991: 88-99), donde analiza las coordenadas mercantiles destinadas a impedir la lectura –entendiendo la lectura como un fenómeno de mercado o de ampliación del público lector–; “Una cultura oral” (Roa Bastos 1991: 99-111), donde problematiza el espesor de la literatura paraguaya y las implicancias de su cultura bilingüe guaraní-español y diglósica en el contexto neocolonial del Paraguay; o “Algunos núcleos generadores de un texto narrativo” (Roa Bastos, 1977: 167-193), que elabora la deconstrucción del lugar del autor y de la propiedad del sentido mediante los

sucesivos desdoblamientos (duplicaciones y escisiones) de la imagen del lector; entre otros. En los cruces entre ensayo y ficción, los debates y embates que postuló la novela propiciaron nuevos pliegos en la obra posterior de Roa Bastos, más allá del silencio narrativo que mantuvo por más de una década. Muchas de las artimañas del “autor”² se ocultaron, no obstante, detrás de simulaciones bien logradas, entre ellas las estrategias de apropiación del discurso oral “informulado” que tanto promovió a través de la mentada “poética de las variaciones” (Roa Bastos, 1992: 9).

Yo el Supremo integra, de manera un tanto forzada, una trilogía que el propio Roa Bastos dio en llamar “del poder absoluto”, genuina metáfora en el vasto proyecto creativo roabastiano puesto que señala una suerte de urdimbre o de malla compositiva muy vigorosa en su horizonte creativo. Esta trilogía está integrada por *Hijo de hombre* (1960), *Yo el Supremo* (1974) y *El fiscal* (1993). Aunque podríamos marcar la arbitrariedad de esta trilogización y proponer continuidades más pertinentes, como la que establece con *El sonámbulo* (1976), seguiremos las pautas definidas por Roa Bastos: su propia crítica para dilucidar las contradicciones y apostasías a su programa literario. La ideología en *Yo el Supremo* es una herida poética nunca cauterizada, desde su cronotopo tutelar –el ámbito del Paraguay de la Dictadura Perpetua– y de su conciencia irradiadora –la del Dictador Supremo José Gaspar Rodríguez de Francia– hasta su retórica pol(is)émica. Desde mediados del siglo XX fue rebatida la teoría del reflejo (las novelas ya no pudieron ser consideradas espejos de la realidad), no obstante *Yo el Supremo* quiso aprehender el fluir de la palabra colectiva, para lo cual se valió de un dispositivo textual meticuloso. El libro, tramado de fragmentos,

[...] presenta una división en partes sin títulos ni subtítulos y en consecuencia sin índice donde la espacialización y la tipografía cumplen roles decisivos. Está organizado en 39 fragmentos mayores, sin enumerar, que hacen las veces de capítulos [...]. Los capítulos están divididos en párrafos, separados por un espacio equivalente a unas tres líneas, algunos de los cuales llevan un título: (*En el Cuaderno privado*), (*Circular perpetua*), etc.

Muchas páginas presentan dos cuerpos textuales, un espacio doble arriba y abajo, corpus y notas al pie o un único espacio interrumpido por notas intercaladas. [...] El espacio textual diagramado cuenta además con un *Apéndice* y una *Nota final del Compilador*. (Bouvet, 2009a: 58-59)

² Entrecomillamos la palabra debido a que Roa Bastos propuso, siguiendo los debates de su época, la categoría de *compilador* como su ubicación dentro de la novela, en oposición a la idea de *autor*. Si se tiene en cuenta los materiales con los que construyó el texto (la propone como una novela escrita por un pueblo) su labor es la del organizador de esos materiales –y acaso de comentarista. A tal punto fue programático su uso de la función de compilador que intentó que no figurara su nombre en la tapa de la novela. Este procedimiento de compilador también sería utilizado en la *nouvelle El sonámbulo* (1976); ver Nora Bouvet, *Estética del plagio y crítica política de la cultura en Yo el Supremo* (2009a).

Con afán mimético, la trama se desenvuelve dialógicamente (desde el comienzo de la novela, junto con el pasquín catedralicio que dispara la ficción), en la forma de un ida y vuelta del lenguaje que insistentemente pretende filiarse a una de las grandes claves de la narrativa occidental: el *Quijote*. El intertexto de los diálogos entre el Dictador y sus adláteres, sobre todo con Policarpo Patiño, remite al de Alonso Quijano y su fiel escudero Sancho Panza. Pero en el caso de *Yo el Supremo* ese diálogo es un montaje desfasado por la voz del *diktat* (Bouvet 2009b), ya que la palabra de mando pretende obturar las otras voces, por lo que el Supremo deviene una especie de ventrílocuo desaforado. La fuerza de los envíos verbales hacia otros personajes, el peso que conquista la circularidad de las palabras en el juego de la repetición, generan ese efecto que, a su vez, se potencia con el borramiento del tiempo formal y la caída en el delirio paranoico de la ficción estatalista. El Dictador Francia es un sujeto ligado al poder y está sujeto, a su vez, al poder de la letra escrita.

La negación de enunciados afecta incluso al discurso del Dictador Francia puesto en boca del Supremo. La voz narrativa opera sobre los yo de Francia que pasan a los yo de El Supremo, se apodera de ellos, los afirma, los hace propios. En general, el Supremo reitera lo que escribió Francia recargando las tintas pero también lo contradice, rectifica y niega exagerando los términos utilizados por él en los documentos. [...] [El] sentido de *Yo el Supremo* no es autónomo; presupone múltiples enunciados que lo preexisten y se producen en diálogo con ellos. En el diálogo, Roa Bastos le da la voz principalmente a El Supremo, una poderosa voz de Dictador que sale en gran medida de la figura de Francia que está encerrado en signos, escritos propios y de otros que lo citan e interpretan; es lenguaje y discurso histórico, mito y tradición oral, de esa materia está constituido. (Bouvet 2009a: 78-79)

El Supremo ardid es el que construye el *diktat* al mismo tiempo que cuenta la historia de Paraguay: el diálogo es una fabulación, la que interactúa a través de Él mismo supuestamente encarnando al Pueblo, la escritura del poder.

Fuera de algunas digresiones fantasmáticas cuya función simbólica es manifiesta, todos los componentes del relato provienen del corpus textual en el que Roa Bastos se inspiró, ya se trate de las desgracias y virtudes del perro Héroe, del uso heterodoxo que hace el Supremo de la cerveza ofrecida por los Robertson, de la fascinación que ejerció sobre Benítez, de la suntuosa pluma del sombrero de Correia da Cámara, de la capa de piel de murciélago que quiere regalarle Mateo Fleitas, del episodio del desvío del río Pirapó, del reto silogístico que lanzó un franciscano de la Universidad de Córdoba al sistema de Newton, o de los mulatos del presidio del Tevegó convertidos en estatuas. Los chascarrillos proliferan como la maciega sobre las

fuentes históricas. El nexo que religa esos *káso ñemombe'u*³ a las fuentes documentales a las que parasitan está rigurosamente chequeado. Todo el discurso histórico del Supremo se sostiene a partir de cartas, notas y autos de José Gaspar Rodríguez de Francia; correspondencia, relaciones, panfletos, memorias de personajes que jugaron un rol político en el período y también de las obras de quienes brindaron testimonio del Paraguay en Europa y América: *El dictador Francia*, de los médicos suizos Rengger (Juan Rengo) y Longchamp, y *Cartas del Paraguay*, de los hermanos Robertson. Pero también *El doctor Francia visto y oído por sus contemporáneos*, de José Antonio Vázquez y, sobre todo, *El Supremo Dictador*, de Julio César Chaves –Julio Cesar en la novela.

En *Yo el Supremo* la negación funciona como motor de la narración y hace del plagio su método creativo:

[...] el discurso novelesco se produce asimilando a la vez que replicando otros discursos, de otra índole, pertenecientes a otra jurisdicción. [...] El procedimiento del diálogo se integra al texto ficcional hasta tal punto que se convierte en lugar indispensable del nacimiento del sentido. Para generar una nueva escritura Roa Bastos se apropia de escrituras existentes, funda su escritura en escrituras ajenas, de modo que la novela se produce como espacio de deliberación con otros textos que son sacados de otro lado, que son otra cosa. (Bouvet, 2009a: 72-73)

En ese campo de fisura de la unidad se divide la linealidad del sentido, se parte la ilusión de completitud –la ilusión de poder comprenderse como un todo– del sujeto hablante. El diálogo es liberador de la invención porque abre el juego de la fenomenología de los detalles, el trabajo con la fuerza de las imágenes y el movimiento de la fantasía. A partir de la dificultad de representar los horrores y vicisitudes de la historia paraguaya desde un tiempo trastocado, la novela trenza los relatos humorísticos con la escatología macabra del encierro en la cripta y en la letra, en una estrategia a la que Roa Bastos apela a menudo para mostrar la dimensión ingobernable de las palabras, lo que escapa a la dimensión de la voluntad yoica en el decir. Esto se evidencia, por ejemplo, en el diálogo entre el Supremo y Chasejk (Roa Bastos, 1989), cacique a quien consulta a propósito de su salud –el nombre del cacique es un guiño al antropólogo Miguel Chase-Sardi. La respuesta que Chasejk le ofrece acaba siendo negada en un sentido y afirmada en otro: negada en el sentido de la cura médica, puesto que el saber del chamán no accede a pasar al cuerpo del Supremo por lo cual el texto proclamaría una frontera irreductible y esencial, dado que ambos mundos son irreductibles; afirmada por cuanto le permite pensar en la vida de la palabra como circulación y como negación de la complementariedad. Este

³ Género de la narrativa oral guaraní que en esta novela opera como punta de lanza de la carnavalización.

fragmento se abre a expensas de un artículo de Chase-Sardi, “El concepto nivaklé del alma” (1970), desplegado en la novela en el horizonte ético y estético de la palabra oral y el rechazo del libro como saber concluido. En la cultura nivaklé, el nombre indica el ser de las cosas y el ser de los seres, pero en esa función bella en sí misma, la metáfora reivindica un origen corporal, esto es, una relación análoga entre las palabras y la naturaleza, y un lenguaje originario que el texto de la novela no puede traducir. En esa imposibilidad de traducción y de cura los relatos devienen bufonescos y la trama se carnavaliza disparando el enojo del Dictador, otro de sus catalizadores.

La destrucción de la distancia épica y la transposición de todo lo representado a la zona del contacto familiar-comunitario se establece a través de los *káso ñemombe'u*. Este efecto del *káso* es pertinente tanto para los personajes arquetípicos del pícaro (Pychäichi, Perurima, Ka'i) como para los más ignotos campesinos, como Macario Francia, hijo del liberto José Pilar. Con el recurso del *káso*, Roa Bastos hace que esplenda la excentricidad de este tipo de personajes desbaratando así la norma social. Todo aquello que había sido cerrado, desunido, distanciado por la visión jerárquica de la vida normal, entra en contacto y toma combinaciones bizarras. “El carnaval une, acerca, compromete y conjuga lo sagrado con lo profano, lo alto con lo bajo, lo grande con lo miserable, lo sabio con lo estúpido” (Bajtín, 1986: 173-174). Tal como señala Juan Manuel Marcos,

No sólo hay nombres carnavalizados, sino también episodios históricos, legendarios y, aun, recientes. La evocación de la segunda fundación de Buenos Aires por las academias paraguayas de la Historia, por ejemplo, consistió hace pocos años en el homenaje de un "centenar de damas patricias" a Ana Díaz, la paraguaya que había participado en la gesta de 1580. [...] Veamos cómo lo narra "proféticamente" al Supremo, el doctor Echeverría: "Al anochecer llegaron al sitio... Allí se levanta un caserón mezquino, mezcla de convento, saladero y pulpería... Una de las damas... subió a un montículo de basuras y comenzó el discurso de circunstancias... Cuando mi amiga, la dama del discurso, clamó solemnemente por tres veces el nombre de Ana Díaz, apareció en la puerta una mujer en paños bastante menores. Aquí estoy, ¿qué buscan, misias?, dijo que la mujer inquirió destempladamente. La casa de Ana Díaz, replicó la dama. Hemos venido a hacerle un homenaje. Ana Díaz soy. Esta es mi casa... Las damas se horrorizaron... Ya habrán adivinado ustedes de qué lugar se trata: Un vulgar Templo de Eros... (Marcos, 1982: s/p)

El diálogo permite el fogeo de estos chascarrillos. En ese juego insistente de reenvíos entre las formas diferentes en que el Supremo y sus adláteres ven la realidad —en algunos momentos se habla de ver el pasado— el relato apuesta a apartar la memoria de las coordenadas de tiempo y espacio. A su vez, expone las posibilidades que abren los juegos de palabras o artefactos literarios, como la pluma-recuerdo, cuando erosionan el sentido propio de la

escritura. El texto deliberadamente cuestiona esos valores en el fluir del diálogo, esto es, la posibilidad de una lectura alegórica de los símbolos y las palabras, acentuando el valor de los trazos en el nivel del lenguaje escrito y en el nivel del lenguaje hablado. El enojo del Supremo explota con cada *káso*, cada chisme, cada talla.

En lugar de trasladar al estado de naturaleza lo que te dicto, llenas el papel de barrumbadas incomprensibles, bribonadas ya escritas por otros. Te alimentas con la carroña de los libros. No has arruinado todavía la tradición oral sólo porque es el único lenguaje que no se puede saquear, robar, repetir, plagiar, copiar. Lo hablado vive sostenido por el tono, los gestos, los movimientos del rostro, las miradas, el acento, el aliento del que habla. [...] Cuando te dicto, las palabras tienen un sentido; otro, cuando las escribes. De modo que hablamos dos lenguas diferentes. [...] Escribir es despegar la palabra de uno mismo. Cargar esa palabra que se va despegando de uno con todo lo de uno hasta ser lo de otro. [...] No significa convertir lo real en palabras sino hacer que la palabra sea real. (Roa Bastos 1989: 64-67)

Sin embargo, se podría pensar que el discurso oral no escapa del todo al cedazo de la escritura; se debería repensar acaso si a través del Compilador, no ya como recurso roabastiano sino como el de la cultura paraguaya por antonomasia desde la irrupción del *Ayvu Rapyta* (1992) de León Cadogan, no se ha tomado conciencia de la herencia y perfeccionamiento del dispositivo colonial que fue el sistema de reducciones. Así lo concibe Bartomeu Melià cuando identifica el método y lo liga al original experimento de los jesuitas y su operación sobre la lengua guaraní.

La lengua guaraní ha pasado a lengua escrita bajo cuatro tipos de “reducción” que a su manera indican cuatro modos de un mismo proceso histórico, cual es el proceso colonial. Estas “reducciones” se pueden caracterizar por referencia a varios momentos del proceso colonial paraguayo.

- 1) La reducción hispana.
- 2) La reducción jesuítica.
- 3) La reducción nacional-indigenista.
- 4) La reducción antropológica.

Si se usa la palabra “reducción” para tipificar el proceso que da paso a la literatura en guaraní –más que literatura guaraní–, es porque el término connota una idea propia de la política colonial con los indígenas y porque la teoría reduccional tuvo en las famosas “Reducciones” de los Guaraní por los jesuitas en el Paraguay una expresión privilegiada y típica. De hecho, sin embargo, la “reducción” es una forma de colonialismo que precede y también perdura más allá del experimento jesuítico (1610-1768). Por otra parte, el concepto de “reducción” aplicado a la literatura hace entroncar el proceso de la lengua en el proceso histórico del que forma parte y del que toma sentido al mismo tiempo que lo significa. (Melià, 1997a: 260)

La cita previa invita a la reflexión ya que muchas personas, cuando leen el libro de Cadogan, creen estar ante un texto oral y perteneciente sólo al pueblo mbya-guaraní, mientras

que en realidad refiere tanto a ellos como al pueblo de su compilador, tanto a sus palabras como a la traducción que efectúa Cadogan.

En la complejidad del *Ayvu Rapyta* reside también la problemática fundamental de la cultura paraguaya, es decir, la dualidad del alma. Esta dualidad radica, por una parte, en su origen divino, las *ñe'ẽ porã tenonde*, las hermosas palabras del principio, concepto fundamental del sistema de creencias guaraní, del que da cuenta el libro de Cadogan al reponer el relato de una génesis de la palabra para la cultura mbyá. El alma tiene, a su vez, su contraparte telúrica, que permanece en la tierra bajo la forma de *angue*, *mbogua*, fantasma, producto de las imperfecciones y apetitos mundanos. Este resto violento y colérico asusta a las personas vivas, las enferma, las perjudica. De este modo, para la cultura guaraní, la *ñe'ẽ*, la palabra, es un concepto indivisible del de alma: *ñe'ẽ* es la palabra-alma, una y la misma cosa. En este sentido la escritura, producto y trampa del legado colonial constitutivo, se presta a ser entendida como condensación de aquella creencia originaria en la fórmula metafórica de alma-libro.

En los puntos de fuga de la representación de *Yo el Supremo*, en la zona de lo irrepresentable, la memoria no se ofrece como un hecho consumado sino que se asume como un relato que aún está por hacerse. Sin embargo, un tema nunca menor, aunque invisibilizado, está presente en la novela de Roa Bastos: hay un Orden de Lenguas que establecen sus ficciones, esto es, una jerarquía establecida entre lenguas, la hegemonía u opresión que unas ejercen sobre otras entendida como un proceso dinámico, histórico. Para el caso de nuestro continente, este proceso está atravesado por la matriz letrada de su colonialidad (Rama, 2024) y la consecuente hegemonía de las culturas letradas que oprimen (aún) a las culturas orales (Melià, 1997b). Entendemos que este Orden de Lenguas, que es una herramienta que proponemos para abordar también la ora(li/tera)tura como parte de la expresión cultural de los pueblos, se entrama con el Orden de Clases, con el Orden de Géneros y con otros órdenes que ya sería necesario considerar, como el Orden de Etnias y el Orden de Especies (Destéfánis, 2024), en interacción pero sin dejar de atender a la especificidad de cada matriz.

Finalmente, pese a que quiso correrse de la matriz letrada y pretendió debatirse entre la oralidad y la escritura, la obra de Roa Bastos acabó siendo netamente literaria. El autor, que pretendió en su ficción borrar la marca de este rol, fue a fin de cuentas un letrado que además escribió toda su obra en español, pese a no haber estado preso del monolingüismo hispanohablante: era un sujeto bilingüe que tuvo acceso de primera mano a la cultura guaraní letrada y perteneció a esta élite. Prueba de ello es su relación con la música popular como cantante y a través de su amistad con José Asunción Flores, Epifanio Méndez Fleitas, Carlos

Federico Abente, o su vínculo con el ambiente del teatro, donde destacó como autor en el Ateneo Paraguayo de los años 40 –fue amigo personal de Julio Correa y le escribió, también con Méndez Fleitas, una guaranía en su homenaje (Castells, 2022).

Su elección del español como lengua de escritura fue plenamente consciente y política. Repudió el “horrendo dialecto”, en referencia al *jopara*”,⁴ por considerarlo “el habla idiota de la senilidad colectiva, el *ñe’ẽ tavy* del débil mental” (Roa Bastos, 1993: 280). En su artículo “Una cultura oral” sostuvo que raramente la producción literaria de la alta cultura se apropia de la producción popular iletrada para atacar y transformar los “valores” literarios reaccionarios.

Aún en los casos en que procede a las apropiaciones de lo popular esta literatura siente que ha logrado trasponer a la escritura, producto de la imaginación y del arte individual, el trémolo oral de lo colectivo, incorporando así a un arte refinado los valores de las culturas “inferiores”. [...] Las tentativas de transculturación (nombre prestigioso dado a ciertas manipulaciones de sustitución) pretenden, supuestamente subvertir y transgredir las leyes del sistema, o los valores y tabúes de la cultura tradicional. Esas leyes operan permanentemente desde arriba hacia abajo, impidiendo la eclosión de esos acentos de rebelión y liberación que subyacen intrínsecamente también en la cultura iletrada aunque no se perciben como tales. Los mimetismos de aprovechamiento o transculturación, practicados con buena o mala fe, no hacen sino servir a las leyes del sistema y justificarlas. Una cultura popular existe siempre, cualquiera sea su nivel, como hecho objetivo que obedece a sus propias leyes y que evoluciona o se transforma en virtud de ellas en la intrincada red de relaciones sociales y culturales de una colectividad. (Roa Bastos, 1991: 101)

Se suele decir que Roa Bastos fue un escritor que escribía contra la escritura (Melià, 2012) pero ¿cuánto de encubrimiento hay en ese enunciado? Hay un verosímil de mayor espesor que el de la forma en la novela y es el que construye sobre la base de esa fabulación: la escritura subversiva que invierte el esquema de dominante y dominado. Melià planteó el milagro con devoción: “La preocupación primera y última de la escritura de Roa Bastos es precisamente la de saber cómo, a través de la escritura, redimir la oralidad, de manera que la escritura sea apenas la variedad baja, la servidora, y la lengua popular sea el espacio irreductible de la libertad” (Melià, 2012: 93). En contraposición a lo que anheló Melià, Roa Bastos impostó ser un escritor de la oralidad guaraní y urdió el hechizo de compilar un libro erigido a lo largo de los siglos por un pueblo (Roa Bastos, 1989: 467). Sin embargo, pese a lo que aparenta, su obra deja como evidencia que fue un “autor”, un “letrado” erudito que escribió en español –y letrado en *jopara*

⁴ El *jopara*-yopará, que no es sino un estado transicional de lengua (caso análogo al portuñol), la jerga de los guaraníparlantes que deben comunicarse en español y de los hispanoparlantes que deben hablar en guaraní, es la lengua mayoritaria del pueblo paraguayo desde hace por lo menos cuatrocientos años. Su mejor cultor literario fue Emiliano R. Fernández que, desde la canción popular y en aras de una versificación desprolija pero efectiva, lo elevó a rango literario (Lustig, 1999; Villalba Rojas, 2020).

implica astucia, no sólo sabiduría—, cuyos procedimientos develan simulaciones ideológicas destinadas a un público lector ajeno a su tierra de origen.

Cuadernos para un idioma invisible

La narrativa de Jesús Urzagasti (Campo Pajoso, 1941- La Paz, 2013) es, en el marco de la literatura boliviana, un ejemplo atípico aunque no por ello relegado del canon, en tanto que en el marco de la literatura latinoamericana su obra es injustamente desconocida. Es atípico tanto por su aproximación a la vida en el Chaco de la triple frontera Bolivia-Argentina-Paraguay, cartografía olvidada y doliente de esa otra guerra perdida, la del Chaco, como también por el lugar periférico que ocupa su obra en la literatura nacional, pese a que fue una figura gravitante también en su rol de periodista cultural desde el periódico *Presencia*, de La Paz, ciudad que habitó toda su adultez.

La Biblioteca Boliviana del Bicentenario, proyecto cultural mayor del período masista, tiene previsto reeditar su primera novela, *Tirinea* (1969). Su título alude a un poblado apartado al que el narrador siempre está queriendo regresar:

Tirinea es una llanura solitaria, con árboles fogosos y cálidas arenas expulsadas del fondo azul de la tierra. Perdida como está en la memoria de los ángeles, la vida allí no ejerce ningún control y soy yo el único sobreviviente. Hasta hace poco se ignoraba su existencia, pero ahora que ha desaparecido circulan infinitas versiones, sobre las cuales me guardo de emitir una opinión definitiva. (Urzagasti, 2010: 9).

Este inicio deja asentada una posición construida en la voz narradora que se hará extensiva a toda la escritura de Urzagasti: brindar testimonio de un mundo ido, silente, desconocido, invisible. El insuficiente español será la herramienta de trabajo, horadado por otras lenguas y lenguajes; aquel mundo incomprendido —las tierras bajas, el mundo campesino indígena y criollo— va a ser narrado con un género literario que nunca podrá acomodarse a un orden de sentido occidental, hispánico y/o moderno. Hay un resto reprimido que retorna en reflexiones y da cuenta de una conciencia que excede el carácter biográfico con que el racionalismo concibe la vida humana: el nombre que personifica se descompone en animal, el lenguaje articulado se sale del régimen de audibilidad occidental⁵ y deviene sonido, la muerte del individuo se funde en un orden interespecífico sin solución de continuidad para la vida. De este modo, el deseo personal de retorno a *Tirinea* resuelve el relato.

Algún día estaré frente a lo desconocido, tendré en mis manos lo que mi memoria se empeña en ocultar; ese día perderé para siempre el nombre con el que me identifica el mundo, el famoso nombre que tiene la virtud de separarme de lo que

⁵ Con *régimen de audibilidad* nos referimos a la consideración sobre un ser vivo en tanto ser comunicativo (sea humano o no humano), cuestión que habilita la escucha que se le ofrece.

soy. Sé muy bien que soy un animal perdido en la noche y por lo tanto un nombre más, un sonido más. Cuando suceda lo que espero seré el mundo y no estaré lejos de nada. (Urzagasti, 2010: 83).

No obstante, es la segunda novela de Urzagasti, *En el país del silencio* (1987), la que lleva más lejos este intento de traducir al discurso literario un modo metahumano de concebir la vida. El personaje desde el que parte la historia reconstruye la vida de un alter ego autoral, un campesino del Chaco boliviano que llega a la ciudad de La Paz bajo la dictadura de García Meza. La voz narrativa, sin embargo, va a configurarse a partir de un prisma polifónico que toma tres perspectivas, la de El Muerto, la de El Otro y la de Jursafú, complementarias y solapadas a la vez. Las modulaciones de estas tres voces mayores del relato habilitan la posibilidad de conocer la palabra silenciada por la derrota histórica, cuya experiencia de mundo es desconocida en el circuito estrecho ya no de la literatura en lengua española, ni de la literatura a secas, sino de la historia y aun del entramado complejo que tejen las diversas culturas que conforman la sociedad boliviana, entre las cuales los pueblos de las tierras bajas ocupan un lugar también minorizado: guaraníes, ayoreos y weenhayek (o wichís, en Argentina) —llamados “matacos”.

En la novela, el autor introduce una escena que retomaría de manera ampliada, a modo de anécdota, en su ponencia “Escribir en castellano y sentir en mestizo (el plurilingüismo boliviano y el imaginario multinacional)”, leída en el III Congreso Internacional de la Lengua Española celebrado en la ciudad de Rosario en 2004:

[...] hará cosa de treinta años viajé de La Paz al Chaco boliviano acompañado de Marcos, lingüista y sociólogo aficionado a pasar por el cedazo de la ciencia cualquier suceso, por nimio que fuese. Pues bien, este buen amigo quería conocer a los matacos que, como todas las tribus de mi llanura natal, hablan con fluidez el castellano. Con tal motivo llegamos hasta Crevaux y aparecimos caminando por la orilla del Pilcomayo. De pronto nos topamos con ellos en un recodo. Tras el azoro, evitamos el ridículo de permanecer mucho tiempo con el pico cerrado. —Dile al más despabilado de todos que hable en mataco —me dijo Marcos—. Dile que quiero escuchar su idioma. Entonces yo le dije al viejo Irineo: —Dice mi amigo Marcos que quiere conocer su idioma, ¿podría hablar en mataco? Entonces el viejo Irineo me dijo: —Dile a tu amigo Marcos *si quiere escuchar el mataco o el idioma invisible del mataco*. Entonces yo le dije a mi amigo Marcos: —Dice el viejo Irineo si quieres escuchar el mataco, o el idioma invisible del mataco. Entonces mi amigo Marcos, *tan mestizo como yo*, supo que estábamos atrapados en la lengua profana. Que *la zona sagrada del idioma mataco* nos estaría vedada mientras oficiáramos de intermediarios entre una realidad desconocida y sus mimbres a la moda: identidad, costumbrismo, nacionalismo, socialismo, neoliberalismo, universalismo, etc. Cuando la caducidad pasa por norma, lo más sensato es echarle un vistazo al pasado. (Urzagasti, 2004, s/p; subrayados nuestros)

Hay diversos modos de ingresar en esta escena/anécdota; de por sí, la itinerancia entre géneros (la escena en la novela; la anécdota en la ponencia) da la pauta de una concepción diversa, híbrida y mestiza de la narración y, en especial, de los roces entre ficción y no ficción, donde la literatura hace las veces de vaso comunicante para la memoria comunitaria. Pero interesa hacer foco en la concepción de *idioma* que propone el hombre tomado por informante: ¿qué dimensión ocupa la zona invisible de un idioma? ¿Qué conocimiento de mundo viene a comunicar? El propio Urzagasti ofrece una respuesta: esa dimensión de lo invisible cobija la *zona sagrada* del idioma. Similares palabras despliega Augusto Roa Bastos en *Las culturas condenadas*:

Pese a que, para los portadores de la palabra primigenia, el porvenir no cuenta ya sino como acabamiento definitivo; pese a que las culturas autóctonas se encuentran cada vez más acorraladas y acosadas en sus mismos fundamentos culturales, materiales y biológicos, perdura en ellas la radiación de sus núcleos indisolubles y secretos, la unidad y originalidad de una cosmovisión identificada aún con sus costumbres y sus ritos, con sus modos de ser y de vivir. 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 un porvenir que –con palabras de Derrida– solo puede anticiparse para ellos bajo la forma de un peligro absoluto. (Roa Bastos 2011: 23–24)

Podríamos pensar, siguiendo a Agamben (2017), que esa zona sagrada es precisamente sacrificable, esto es, aquella por la que no se rinden cuentas penales: está allí, invisibilizada. Es, también, *zona de sacrificio*:

[...] en el contexto latinoamericano, la referencia recurrente a los bienes comunes aparece ligada a la noción de territorio o territorialidad. Ciertamente, la denominación alude a aquellos bienes que garantizan y sostienen las formas de vida en un territorio determinado. Así, no se trata exclusivamente de una disputa en torno a los “recursos naturales”, sino de una disputa por la construcción de un determinado “tipo de territorialidad”, centrado en un lenguaje que apunta a la protección de “lo común” en el marco de una concepción “fuerte” de la sustentabilidad. (Svampa, 2012: 23)

Así, con esta designación se hace referencia a aquellas áreas en disputa entre las comunidades que las habitan y la injerencia privada con fines extractivistas que suele ver franqueado el acceso mediante el aval de los distintos gobiernos y la consecuente represión policial a las comunidades que pelean por su defensa y cuidado. Por supuesto, lengua y territorio conforman un mismo núcleo en estas comunidades; añade Urzagasti que la zona sagrada del idioma forma parte de una “realidad desconocida” –por el Estado, por los grupos hegemónicos, por los circuitos letrados y académicos, cuyas etiquetas desvían toda posibilidad de ingreso en

esa esfera de conocimiento. Ante el equívoco, la propuesta es echar un vistazo al pasado, que el escritor encuentra en los poblados de su provincia natal, de los que Tirinea es metáfora.

La novela está estructurada en cinco cuadernos, donde el relato alterna las tres voces que reponen la historia de un hombre. La trama, no obstante, se diluye en numerosas ocasiones para dar paso a la reflexión o al ensayo en torno a diversas líneas. Su nodo de confluencia es también un intento por sobreponerse a la lengua profana en la que se escribe y aproximarse al idioma sagrado, cuyas posibilidades de comunicación exceden la esfera humana. Para dar cuenta de esa apuesta, tomaremos dos de estas líneas: en primer lugar, la concepción del idioma invisible como aquel que da alcance al conjunto de seres que conforman un entorno vital, esto es, un idioma metahumano; luego, la comunicación como modo necesario de la existencia. En palabras de Jursafú, “Lo admirable en el ser humano es precisamente lo inhumano, aquello que lo declara elemento del reino animal o vegetal” (Urzagasti, 2021: 40); o en palabras de El Muerto:

Una vez un hombre barbudo cruzó la selva cautivando a los tigres con el ruido de unas latitas. Los felinos lo dejaron pasar porque les causaba hilaridad la confianza de aquel anciano en su capacidad de seducción. –Aquí se toca la música y se canta la letra –presumió el barbudo, creyéndose en el mero paraíso. Meses después, mirando un gorrión muerto, el mundo le reveló sus secretos: –Todos dependemos de todos: los vivos de los vivos, los vivos de los muertos, los muertos de los vivos y los muertos de los muertos –ese pájaro, que era suyo, lo entristeció mucho, por eso agarró sus tambores y se fue rumbo a la selva. Esta vez los tigres se lo comieron. [...] Para evitar postreras injusticias y tardíos arrepentimientos, es menester observar la vida desde ángulos diversos. Por ejemplo, maravillarse del tránsito humano desde la perspectiva del tigre, del insecto o de la piedra. (Urzagasti, 2021: 49).

El runa puma Juaniku, habitante del pueblo kichwa ecuatoriano donde Eduardo Kohn buscó desarrollar una antropología “más allá de lo humano”, asegura que “Si [...] un jaguar te reconoce como un ser capaz de devolverle la mirada alguien como él mismo, un tú– te dejará en paz. Pero si te llega a ver como una presa –un eso– es muy probable que termines muerto” (Kohn, 2021: 1). Esta perspectiva se asimila a la que prescribe la voz de El Muerto. Ambas se adelantan, tal como ocurrió con otros escritores del corredor guaraní-chaquense, al enfoque poshumanista que emerge con fuerza en la actualidad, planteo que propone revisar el pacto de convivencia socioambiental: Horacio Quiroga o João Guimarães Rosa, cada uno a su modo, ya habían dado espacio en su escritura al protagonismo de la perspectiva o la voz de existencias no humanas. En la narrativa de estos autores, así como en la de Urzagasti, hay una construcción distinta a la de la fábula a pesar de cierta coincidencia en sus elementos, ya que el punto de vista no humano no viene a representar estereotipos del mundo humano que den lugar a la

moraleja; en cambio, presenta modos diversos de ser en el mundo que permitan, en todo caso, descubrir alteridades, dotar de personalidad a otras existencias y reflexionar en torno a ellas. En el caso de Urzagasti, se suma el aporte de las culturas andinas, para las cuales las personas fallecidas siguen formando parte de la cotidianeidad comunitaria; su presencia sigue siendo percibida, aunque de un modo diverso al usual entre personas vivas. Era habitual sepultar a los familiares difuntos en los espacios domésticos, hecho que revela una concepción del mundo en la que vivos y muertos continúan, paradójicamente, conviviendo.

De este modo, la narrativa de Urzagasti expone el desentendimiento fatal entre aquellas sociedades cuya hegemonía radica en quienes están limitados al idioma inter-humano (más o menos traducible entre unas lenguas y otras, con fuerte déficit en la traducción de una lengua *invisible* a una lengua dominante) y las sociedades enriquecidas por una concepción amplia, supra-humana, del idioma y la comunicación. En el salto cultural que implica escuchar ese idioma aguarda una sorpresa mayor: de la mano de esas culturas silenciadas se amplía el marco perceptivo, se accede a la comunicación con otros seres no humanos a quienes hubo humanos que supieron conocer, con quienes cohabitaron en el espacio vivo que fue el Gran Chaco: “Los diversos idiomas inventados por sus habitantes reflejan el afán de traducir a lenguajes humanos el primordial silencio que nos ampara” (Urzagasti, 2021: 422).

A esta percepción extraordinaria planteada en la literatura de Urzagasti le ofrece sentido lógico la propuesta que Kohn expone en *Cómo piensan los bosques*. Allí, el etnólogo explica que estamos acostumbrados a asociar representación a lenguaje articulado, esto es, a signos convencionales relacionados entre sí de manera sistemática y a su vez asociados arbitrariamente a sus objetos de referencia. Pero hay otras representaciones semióticas que los seres humanos compartimos con seres biológicos no humanos: los signos existen mucho más allá de lo humano. La propuesta de Kohn es clave en los tiempos de devastación de ecosistemas que atraviesa este presente: un modo de pensar la existencia que no desentienda la vida humana de la no humana, suturando la discontinuidad que introdujo el hecho simbólico al dirimir el “soporte material” –o representamen, en términos de Peirce (1986: 228)– (naturaleza) y la “idea” (cultura), cuyo vínculo Saussure señaló como arbitrario (1961: 137-138). Pero la significación no es un territorio exclusivo de los seres humanos, ya que vivimos en un mundo cuya semiosis excede lo simbólico, algo que Kohn desde las ciencias sociales anima a superar. De manera parcializada, esta preocupación comienza a manifestarse en la esfera del derecho, de la sociología, de la filosofía, de la política o –notablemente– de la literatura, aunada en diversos activismos que cobran fuerza.

La etnolingüística hace su aporte al sostener que es a través de nuestras propensiones semióticas parcialmente compartidas con la vida no humana como se posibilitan y se hacen comprensibles las relaciones multiespecies (lo sabemos por intuición en el trato doméstico con animales; cf. Haraway, 2017). De manera compleja y sutil, esos otros lenguajes invisibles fueron manifestados y encontraron su esfera de representación en la narrativa de Urzagasti, donde la coexistencia de voces dispone un orden *corográfico* por su conocimiento íntimo y material del espacio, que permite oír e invita a escuchar “las voces obliteradas” de “dioses, espíritus, pájaros y árboles” (Delgado, 2005: 67). Como es notable, el tejido de voces excede la consideración humana y aun corpórea. En este sentido es pensado por Despret el espacio habitado cuando propone una cartografía sonora a la que da el nombre de *musicografía*; retoma a su vez la idea de “colectividad acústica” de Bernie Krause, para quien los territorios son partituras, territorialidades sonoras: “Se dedicó a comprender cómo los animales componen *juntos*, y cómo componen con lo que los rodea, el viento, el agua, los otros organismos, los movimientos de la vegetación” (Despret, 2022: 145, subrayado original). Sin embargo, quien ofrece un concepto que aúna comunicación, lenguaje y creación en atención al ecosistema es Guillermo Sequera. El antropólogo nombra *cosmofonía* al universo sonoro de creación colectiva de los pueblos ancestrales en el actual Paraguay:

Son muchos los ejemplos dados por la exposición de ese sonoro mosaico que ofrecen las culturas indígenas del Paraguay, donde el equilibrio naturaleza/cultura se representa en su dimensión sonora, no solo por reproducción onomatopéyica bajo técnicas vocales, o en la utilización instrumental, con el fin de exhibir las particularidades de vocalizaciones de aves, de ranas, de mamíferos, de insectos, o reptiles. Y estos ejemplos de empatía fónica con la naturaleza se expresan en muchas culturas humanas. [...] La aproximación cosmofónica, la intención de estudio cosmofónico de una cultura sonora dada, clama por muchas formas de conocimientos que ayuden a consagrar un re-conocimiento. Este mismo re-conocimiento de lo propio llevan a cabo muchas comunidades culturales para resistir y obstinarse en hacer frente a la brutalidad. La relación de una cultura con su naturaleza clama por un esfuerzo de plantear un entendimiento integral del ecosistema sonoro en toda su relación de interacciones. (Sequera, 2019: 68 y 70)

Más lejos, o más bien desde una posición siempre antropocentrada, Donna Haraway propone llamar “Fonoceno” a nuestra época, una era “del sonido” en la que, sostiene, escuchamos los “ruidos” de la Tierra (Despret, 2022: 88). La propuesta de Urzagasti dista de esta posición y se acerca en cambio a una concepción aymara cifrada en una frase intraducible, leitmotiv de *En el país del silencio*, de la que parte la segunda línea que nos interesa tomar en esta lectura: *Aruskipasipxañanakasakipunirakispa*. No hay modo de ofrecer de manera completa en español ni en ninguna lengua próxima, según señala el autor, un sintagma que le

haga justicia; la idea aproximada refiere a que “estamos condenados a comunicarnos”. Así, no hay modo de evadir el denso tejido de voces que constituyen un hábitat; en cambio, tenemos por delante la posibilidad, acaso, de visibilizar los “idiomas” y transformar esa condena en valiosa significación. *Aruskipasipxañanakasakipunirakisipawa* es voz que pertenece a un pueblo que “no tiene, pues, el prestigio mal habido de las cosas rebuscadas, sino la seducción de lo inalterable, de lo que llega depurado por su secreta comunión con el universo” (Urzagasti, 2021: 140–141).

Las voces conjuntas que propone este escritor chaqueño conforman, en su prisma, un blanco silencio; un espacio que invita a alojar cualquiera y todos los modos de vida: el silbaco, el guaranguay, El Muerto, el hornero, la piedra no esculpida, la kiswara, el guanaco, El Otro, el cuervo, la víbora amarilla, Jursafú, el anta... Lo hace, como fue dicho, mediante una serie de recursos como la hibridación genérica, que funde ficción con ensayo y disuelve la trama con el efecto de reponer el volumen vital de una memoria mitológica sostenida en la oratura tantas veces negada o acallada, cuando no brutalmente arrasada. En este sentido, la propuesta de Urzagasti es superadora de los modos de la *transculturación narrativa* que propone Rama (2007) o de la *etnoficción* que circunscribe Lienhard (1990), a los que la novela se refiere socarronamente:

–Este año las comparsas llegarán hasta la avenida 16 de Julio, seguro don –le dijo Guillermo Soliz.

Pero no bajó ninguna comparsa sino la torrentera del miedo general en la ciudad desierta. Claro que en ocasiones más propicias aparecieron en el centro de la sede del gobierno innumerables danzarines multicolores, surgidos del fondo de un pasado lleno de vida. En algún sentido se parecían a las marchas y contramarchas idiomáticas que preceden a la inclusión en el habla culta de algunos términos nacidos en roce con el aymara u otros idiomas nativos. Apremiados por usos y hábitos que no podían extirpar, los gobernantes permitían de vez en cuando que las amarillentas costumbres ciudadanas fueran revitalizadas por antiquísimas ceremonias, tal el caso de la ch’alla, anual tributo indígena a la Madre Tierra, deidad que suele cobrar de manera sangrienta el derecho de habitar estos páramos de piedra y transparencia. Los entendidos en asunto tan sencillo han complicado su proceso natural con engreídas palabras como etnofolclore y transculturización. Guillermo, que ignora tamaños devaneos y trabalenguas, se siente cómodo entre sus propias tradiciones y por eso danza como un descosido en la Tradicional Entrada de los Conjuros Folclóricos del Gran Poder. (Urzagasti, 2021: 344)

Tras estas consideraciones que plantea la novela emerge la posición de ese escritor que se asume mestizo y, como tal, naturaliza en una amalgama que pretende homogénea toda expresión cultural.

Urzagasti indaga en su segunda novela aquellos modos de existencia y de comunicación que sobrepasan diversas esferas de los discursos estatuidos: el español como *koiné* impuesta por la colonia, el quechua y el aymara como lenguas mayoritarias, las lenguas de territorio minoritarias como el guaraní (occidental) o el weenhayek, y más allá aún, la voces de la memoria ancestral y la memoria telúrica (Millán, 2022), encarnadas en *El Muerto* y en *El Otro* y recogidas por Jursafú, así como en las diversas manifestaciones del silencio atribuido a la vida no humana, a la misma tierra. La búsqueda de una poética que, aunque en lengua española, pueda manifestar cuanto menos la existencia de esta problemática de lo no-dicho (que en términos de “cultura occidental” se traduce por lo no-escrito, lo no-fijado, lo no-registrado), lo no-decible (aquello que excede el lenguaje humano pero que las culturas indígenas, a diferencia de las occidentales, saben percibir, porque poseen un régimen de audibilidad mucho más vasto), o lo-imposible-de-ser-traducido-a-la-lengua-opresora (cualquiera que esta sea), es la apuesta de resistencia que Urzagasti desarrolla a lo largo de su obra pero ya deja consagrada en esta novela como si la violencia política más inmediata lo remitiera a las capas profundas de las violencias que atraviesan los siglos de la letra escrita en las tierras altas y bajas de Bolivia, a todo aquello que es vital iluminar en sus restos para regenerar la memoria.

Como resultado de la búsqueda que realiza ya no desde la crítica sino mediante la escritura, Urzagasti gesta esta “novela desmembrada” (Daona, 2016) en la que el silencio queda colocado en situación protagónica (Daona, 2017); de este modo se hace elocuente para poner de relieve otros idiomas acallados: “Gracias a los matacos, sabemos que hay un lenguaje cotidiano y otro invisible” (2021: 75). Las tres voces narradoras, *El Muerto*, *El Otro* y Jursafú, le permiten abrir un abanico de perspectivas en torno a un mismo territorio, más o menos próximas a escuchar el silencio o a percibir el idioma invisible de esa tierra. Así, *El Muerto* encarna una forma de la memoria que hace presente la biografía territorial, quebrando a la vez dos esquemas heredados de la matriz colonial: la separación entre “naturaleza” y “cultura” y la división entre mundo vivo y mundo muerto. Por su parte, Vinciane Despret (2021), atenta también a formas no hegemónicas de pensamiento, estudió la presencia de los muertos en la vida de los vivos; como venimos señalando, para la cosmovisión andina los muertos regresan, y el pasado está por delante marcando un camino.

En una tierra arrasada como Gran Chaco, esa memoria es el tesoro que resguarda un germen de identidad, la célula madre a partir de la cual puede regenerarse la vida: *El Muerto* se presenta diciendo que procede “de una región ardiente, llena de árboles que transmiten la música de los sueños insepultos” (2021: 77). Por su parte, *El Otro* –la alteridad cifrada en su

nombre pone en evidencia el punto de vista hegemónico, occidentalizante; El Otro encarna, así, a las culturas indígenas –está atento a las voces de la tierra, alimenta la memoria ancestral que sólo la propia existencia es capaz de sostener y transmitir, ya que no hay modo de asentarla porque la escritura resulta inerte; según la tercera voz, la de Jursafú –calambur tras el cual asoma el nombre del autor, representando la figura del intelectual boliviano, esto es, consciente de que encarna una “totalidad contradictoria”, para decirlo con Cornejo Polar–, “hay libros [...] que revelan la verdadera naturaleza de la escritura humana, presuntuosa réplica de la escritura inmovible de la tierra o del silencio del universo” (2021: 31). En un mismo sentido, Jursafú realiza también una consideración de la tradición oral, a la que define como “la maravilla andante que pule verdades y axiomas empañados por contradictorias versiones y entrega, al cabo de los años, el cristal con que miraron el mundo nuestros antepasados” (2021: 32). Para El Otro, a su vez, la muerte radica en la ausencia de diálogo, en la imposibilidad de traducir en signos la experiencia vital: cuando Jursafú le propone fijar su voz mediante la escritura, le replica que podrá llevarse su voz pero no su palabra (2021: 361). Los saberes acunados por las generaciones pasadas al calor de la experiencia del hábitat sólo pueden sostenerse mediante la transmisión encarnada, a viva voz; siempre que todo conocimiento es concebido como un saber construido de manera comunitaria, la fijación en la letra escrita implicaría un empobrecimiento de ese reservorio, toda vez que lo quitaría de la circulación colectiva. En efecto, el acceso a esa tecnología que constituye la letra escrita requiere un arduo trabajo de enseñanza y aprendizaje, mientras que la palabra oral se adquiere de modo natural en un entorno de hablantes.

Jursafú, atento a estas consideraciones, reconoce el daño hecho a esa tierra y el menosprecio hacia quienes saben resguardar el silencio, y entiende que “Quien retiene lo de todos, muere. [...] Siendo niño fui testigo del asesinato de un hombre, ignoro si guaraní o matakó; la memoria me niega esa precisión, pero no su imagen. Era un aborigen alto, de barba rala, era un hermoso destino” (2021: 17), un hombre al que “tenían por extranjero en tierras que siempre fueron suyas. Y debía callar porque desconocía el idioma del patrón” (2021: 18). Así, se coloca en posición de testigo de una historia que responde a un correlato mayor al que puede reponer por sinécdoque, y que trae consigo no sólo el fin de un mundo sino la cancelación del propio futuro; el niño asombrado a quien le tocó presenciar aquel crimen también carga con el peso de sostener la memoria de un mundo acabado, la de su destrucción, que es también su propio mundo y ya forma parte de él mismo. Matar esos otros mundos es también morir, presenciar esas matanzas es sentir la muerte de parte de lo que somos. Como enseñanza y señuelo de que aquellas culturas y formas de entender el mundo se hicieron carne en su persona,

reconoce haber aprendido de niño ese lenguaje, aunque no lo concibe sin el aporte de su propia experiencia, ya que el entorno en el cual se desarrolló su infancia deja una huella en la palabra, “el regalo mayor de la vida” (2021: 30). De este modo, Urzagasti deja entrever en Jursafú a su alter ego: esas palabras traen la poética y la programática de su escritura, pescar a los personajes que conoció en los espacios que fue habitando “con el anzuelo de la ficción” (Urzagasti, 2005: 21).

Las diversas voces en las que se desdobra la narración se abroquelan, hacia el final, en la voz de El Muerto, que recoge la hipótesis sobre la cual trabaja toda la novela. En el país donde habla el silencio, “mentes entretenidas con lo irrisorio” (2021: 402) llaman salvaje a toda aquella vida a la que ponen a su disposición para disciplinarla y/o expoliarla. No obstante, “En mis breves pero fundamentales correrías por montes y quebradas que frecuentan los salvajes, no vi ninguna suciedad, menos aún la porquería mayor de deteriorar el paisaje que habitaron durante siglos” (2021: 402).

Entre la voz y su huella, la ideología del mestizaje

El propósito que reúne las dos novelas analizadas no es comparatista; procura, en cambio, avanzar sobre el análisis de la presencia de las oraturas en la literatura, como un modo de configurar el problema de la representación de las naciones oprimidas. Cada autor ofrece una aproximación diversa a las culturas indígenas, a las que Roa Bastos llama *condenadas* y Urzagasti *invisibles*, y sus epistemologías. Los modos de mediación que ofrecen en su escritura dan cuenta también de un imaginario de Estado-nación y de la ubicación de las culturas ancestrales en ese mosaico ideológico. Sus obras se preocupan por mediar entre las culturas orales y el mundo letrado en un cruce genérico donde la ficción orilla la crítica.

Ambas perspectivas están signadas por la ideología del mestizaje, aunque su doxa opera de manera diversa en Bolivia y en Paraguay. En Bolivia, es el Movimiento Nacionalista Revolucionario el que amoneda, bajo el lema del mestizaje, un común denominador que procura aglutinar a muy diversas sociedades bajo una causa común. Pese a que se reconoce “mestizo”, Urzagasti no puede soslayar su identidad regional: ser chaqueño en un país con una conformación identitaria y política donde el regionalismo es muy marcado vuelve compleja la cuestión de la pertenencia a un espacio nacional, tanto más si se proviene de una región olvidada por el relato nacionalista como no sea por la referencia fatídica de la Guerra del Chaco. En el caso paraguayo, en cambio, la ideología del mestizaje tiene un sesgo claramente nacionalista, ya que ubicó en el bilingüismo la resultante cultural de un mestizaje biológico: mezcla de razas,

mezcla de culturas, mezcla de lenguas. Roa Bastos, opositor a las políticas del nacionalismo y exiliado a partir de 1947, se mantuvo oscilante entre la defensa de la historia nacionalista del Paraguay y la crítica al totalitarismo del Partido Colorado. En cualquier caso, ninguno de los autores asume de manera explícita la ideología del mestizaje. Tanto Roa Bastos como Urzagasti problematizan estas configuraciones y dislocan el verosímil de estos relatos identitarios. Siguiendo ese plan, Roa Bastos interviene contra el nacionalismo paraguayo renegando del guaraní *jopara* que habla el pueblo y poniéndolo en un lugar degradado respecto de los dialectos guaraníes tribales y sus producciones simbólicas. Pero en esa operación, la contradicción fortalece la función prestigiada del español. En el caso de Urzagasti, las lenguas indígenas no están presentes como cimientos de su narrativa pero sí un afán por dar cuenta de los mundos que ellas vienen a nombrar, y que acaban por configurar su poética, su estética y su discurso. Pese a que su escritura no consigue que el Orden de Lenguas se vea trastocado, pareciera compensarlo en la centralidad fundamental otorgada al silencio y en una necesaria comunicación en común más allá de la especie.

En el plano de la materialidad del texto, sus novelas son complejos repositorios de fuentes escritas y orales que fluctúan entre retruécanos y citas indirectas. Además de la dimensión lúdica de estas novelas, los particulares modos enunciativos de representar la realidad ligados al ámbito letrado (circulares, cuadernos, panfletos, archivo) construyen algunas marcas que los identifican con los debates de su tiempo: los vínculos conflictivos entre el ámbito rural andino, el chaqueño y la ciudad en Urzagasti, o entre el valle, la loma y el exilio en Roa. También signaron la escritura de ambos las articulaciones y modos de analizar el lugar de la propia obra en relación con la literatura latinoamericana de su época: el boom y el post-boom; particularmente respecto de cómo situaron un Orden de Lenguas en sus narrativas, que en cada caso intentó poner en cuestión la hegemonía diglósica del español letrado, aunque sin conseguirlo. Por último, el sentido de traducción que ambos le otorgaron a la palabra escrita tiene una funcionalidad distinta en cada uno: si bien el objetivo fundamental estuvo en la conservación de su dimensión metafórica, Urzagasti escribió siempre para un público lector nacional, en tanto que Roa Bastos pondera en su mensaje el destinatario final, “ese ficticio y autónomo lector” (Roa Bastos, 1989: 467), el mercado.

Referencias bibliográficas

Bajtin, M. (1986). *Problemas de la poética de Dostoyevsky*. México: FCE.

Bouvet, N. (2009a). *Estética del plagio y crítica política de la cultura en Yo el Supremo de*

- Augusto Roa Bastos*. Asunción: Servilibro.
- Bouvet, N. (2009b). *Poder y escritura. El doctor Francia y la construcción del Estado paraguayo*. Buenos Aires: Eudeba.
- Brotherston, G. (1997). *La América indígena en su literatura: los libros del cuarto mundo*. México: FCE.
- Cadogan, L. (1992). *Ayvu Rapyta. Textos míticos de los Mbya-Guaraní del Guairá*. Asunción: CEPAG-CEADUC.
- Castells, M. (2022). “Tramas de escritura y oralidad en la poesía paraguaya. Tesarái mboyve: la comunidad del exilio”. *Transas, Letras y Arte de Latinoamérica*. Disponible en: <https://revistatransas.unsam.edu.ar/tramas-de-escritura-y-oralidad-en-la-poesia-paraguaya-tesarai-mboyve-la-comunidad-del-exilio/>
- Chase-Sardi, M. (1970). “El concepto nivaklé del alma”. *Suplemento Antropológico*, 5 (1-2), 9-46.
- Cornejo Polar, A. (2003 [1994]). *Escribir en el Aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima-Berkeley: Centro de Estudios Literarios “Antonio Cornejo Polar” - Latinoamericana Editores.
- Daona, M. J. (2016). “En el país del silencio. Novela desmembrada”. *Recial*, 7 (9), 1–23.
- Daona, M. J. (2017). “La palabra y los silencios en una novela de Jesús Urzagasti”. *De Raíz Diversa*, 4 (8), 21–40.
- Delgado-P., G. (2005). La corografía de *En el país del silencio*: el espacio estriado entre el Chaco y el Altiplano. En J. Salmón (Ed.), *Construcción y poética del imaginario boliviano* (pp. 61–71). La Paz: Plural.
- Despret, V. (2021 [2015]). *A la salud de los muertos. Relatos de quienes quedan*. Buenos Aires: Cactus.
- Despret, V. (2022 [2019]). *Habitar como un pájaro. Modos de hacer y de pensar los territorios*. Buenos Aires: Cactus
- Destéfanis, L. (2024). “Problemas de Literatura Contemporánea en Lengua Española”. Profesorado de Educación Superior en Lengua y Literatura ISPJVG-CABA (Material de cátedra: programa curricular). Disponible en: <http://institutojvgonzalez.buenosaires.edu.ar/departamentos/castellano/informacion-carrera.php>
- Destéfanis, L. & Castells, M. (2024). “Oratura, etnotexto, oralitura. Origen y destino de la palabra actante”. *Caracol*, 27. Disponible en:

<https://revistas.usp.br/caracol/article/view/212803/204826>

- Drucaroff, E. (2015). *Otro logos. Signos, discursos, política*. Buenos Aires: Edhasa.
- Haraway, D. (2017 [2003]). *Manifiesto de las especies de compañía: perros, gentes y otredad significativa*. Córdoba: bocavulvaria ediciones.
- Kohn, E. (2021 [2017]). *Cómo piensan los bosques. Hacia una antropología más allá de lo humano*. Buenos Aires: Hekht.
- Lienhard, M. (1990). *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492- 1988)*. La Habana: Casa de las Américas.
- Lustig, W. (1999). Chacore purahéi - Canciones de guerra. Literatura popular en guaraní e identidad nacional en el Paraguay. En B. Potthast, K. Kohut & G. Kohlepp (Eds.), *El espacio interior de América del Sur: geografía, historia, política, cultura* (363-379). Frankfurt/Main: Vervuert.
- Marcos, J. M. (2009). *Yo el Supremo* como reprobación del discurso histórico (Ensayo). En T. Méndez-Faith (Ed.), *Crónicas y ensayos paraguayos de ayer y hoy*. Asunción: Intercontinental, tomo II.
- Melià, B. (1997a). *El guaraní conquistado y reducido*. Asunción: CEPAG-CEADUC.
- Melià, B. (1997b). El guaraní dominante y dominado. En *Una nación dos culturas* (pp. 39-51). Asunción: CEPAG.
- Melià, B. (2012). Metáfora de la lengua en el Paraguay. En A. Roa Bastos et al., *Entre lo temporal y lo eterno* (pp. 89-103). Asunción: Fundación Augusto Roa Bastos.
- Melià, B. (2015). “Territorio guaraní es cultura. Cultura es territorio” [mimeo]. Trabajo presentado en el Workshop II – Territorio guaraní, 3 al 5 de junio de 2015 – Posadas, Misiones, Argentina.
- Millán, M. (2022). Desmusealizar la memoria: la mirada de los pueblos indígenas sobre la construcción de los relatos históricos [mimeo]. Conversa ofrecida en el marco del ciclo Perspectivas antirracistas: repensando la cultura nacional en el Museo Casa de Ricardo Rojas de la ciudad de Buenos Aires.
- Montoya, A. R. de (1639). *Tesoro de la lengua guaraní*. Madrid: Juan Sánchez.
- Ortiz, E. (2017) *Irlande. La muchacha que anduvo atrás del tiempo originario*. La Paz: 3600.
- Peirce, Ch. (1986). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Rama, A. (2007). *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones El Andariego.
- Rama, A. (2024). *La ciudad letrada*. Buenos Aires: Trampa ediciones.

- Ramos, J. (2021). *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI-CLACSO.
- Roa Bastos, A. (1960). *Hijo de hombre*. Buenos Aires: Losada.
- Roa Bastos, A. (1977). “Algunos núcleos generadores sobre un texto narrativo (Reflexión autocrítica a propósito de *Yo el Supremo*, desde el ángulo sociolingüístico e ideológico. Condición del narrador)”. *Escritura*, II (4), 167-193.
- Roa Bastos, A. (1989 [1974]). *Yo el Supremo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Roa Bastos, A. (1991). “Una cultura oral”. *Anthropos*, 25, 99–111.
- Roa Bastos, A. (1991). “El texto cautivo”. *Anthropos*, 25, 88-99.
- Roa Bastos, A. (1993). *El fiscal*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Roa Bastos, A. (Ed.) (2011 [1978]). *Las culturas condenadas*. Asunción: Servilibro.
- Roa Bastos, A. (2020 [1976]). *El sonámbulo*. Córdoba: Caballo Negro.
- Saussure, F. de. (1961 [1916]). *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada.
- Sequera, G. (2019). Cosmofonía: aproximación conceptual del universo sonoro de los pueblos originarios. En Z. Masi & V. Figueredo (Eds.), *Primer simposio de la música en Paraguay. Situación actual y perspectivas de futuro* (67–71). Asunción: Secretaría Nacional de Cultura.
- Svampa, M. (2012). “Consenso de los commodities, giro ecoterritorial y pensamiento crítico en América Latina”. *Revista del Observatorio Social de América Latina*, XIII (32), 15–38.
- Urzagasti, J. (2004). “Escribir en castellano y sentir en mestizo (el plurilingüismo boliviano y el imaginario multinacional)”, ponencia leída en el III Congreso Internacional de la Lengua Española, Rosario. Disponible en: <https://congresosdelalengua.es/rosario/paneles-ponencias/identidad/urzagasti-j.htm>
- Urzagasti, J. (2005). “Jesús Urzagasti y la literatura”. En J. Salomón, Josefa (Ed.), *Construcción y poética del imaginario boliviano* (19–33). La Paz: Plural.
- Urzagasti, J. (2010). *Tirinea*. La Paz: Plural.
- Urzagasti, J. (2021 [1987]). *En el país del silencio*. La Paz: Editorial 3600.
- Villalba Rojas, R. (2020). *Che purahéi guaraní. La poesía de Narciso R. Colmán en la construcción y primera consolidación de una ‘literatura nacional’ en lengua guaraní (Paraguay, 1917-1929)*. Tesis para optar al título de Doctor en Humanidades Mención Letras, Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral.