

Revista
Paraguay desde
las Ciencias Sociales



Grupo de Estudios Sociales sobre Paraguay

www.grupoparaguay.org

ISSN 2314-1638

Benisz, Carla

DOS VERSIONES DE JUDAS. ACERCA DE DOS NOVELAS DEL EXILIO: *RESPIRACIÓN ARTIFICIAL* DE RICARDO PIGLIA Y *EL FISCAL* DE AUGUSTO ROA BASTOS

Revista Paraguay desde las Ciencias Sociales, revista del Grupo de Estudios Sociales sobre Paraguay, nº 2, 2013, pp. 45-64

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

Disponible en: <http://www.grupoparaguay.org/revista>

RECIBIDO: DICIEMBRE 2012

ACEPTADO: ABRIL 2013

Dos versiones de Judas. Acerca de dos novelas del exilio: *Respiración artificial* de Ricardo Piglia y *El Fiscal* de Augusto Roa Bastos

Carla Benisz (GESP/CONICET)
E-mail: carlabenisz@hotmail.com

Palabras clave: Novela, Historia, Exilio, Dictadura, Intelectual

Resumen

El artículo intenta un análisis comparado entre dos novelas que abarcan la temática del exilio latinoamericano durante las últimas dictaduras del Cono Sur. Se trata de *Respiración artificial* de Ricardo Piglia y *El Fiscal* de Augusto Roa Bastos. Planteamos esta comparación no solo por el eje temático compartido, sino porque además ambos autores lo problematizan a partir de una mirada más abarcadora de la historia, por lo cual la reflexión resalta recurrencias trágicas tanto en la historia paraguaya como en la argentina. No consideramos la utilidad de los estudios comparados por la posibilidad de marcar semejanzas o relaciones de influencia, sino porque –dentro del marco de la literatura latinoamericana– contribuyen al análisis de problemáticas comunes que suelen ser analizadas de forma fragmentaria, fomentando así al desconocimiento de algunos procesos, tal como, en este caso, las consecuencias del exilio en la literatura paraguaya.

Key words: Novel, History, Exile, Dictatorship, Intellectual.

Abstract

This article attempts a comparative analysis between two novels that aboard the same topic, the exile during the latest dictatorships in South America: *Respiración artificial* by Ricardo Piglia and *El Fiscal* by Augusto Roa Bastos. We establish this relationship not only because of the topic in common, but both authors inquire the exile in order to build a wider vision of History. Because of that, both novels remark tragic recurrences in Paraguayan History as Argentinian History. We do not considerate that comparative studies are useful just for stating correspondences or influences, but they can help us to understand similar phenomena that affect Latin-American Literature and that are used to be studied fragmentarily. Consequently some processes remain ignored by the rest of the continent, as this case, the exile in Paraguayan Literature.

El intelectual latinoamericano y el exilio

El campo intelectual con el que amaneció la década del 90 en los países de Sudamérica reconoce, como una de sus singularidades históricas, el proceso de reestructuración que significó la transición democrática tras el fin de los gobiernos militares que asolaron la región. Argentina en 1983, Brasil y Uruguay en el 85, y –tras el periodo dictatorial más extenso– Paraguay en el 89 fueron coordinadas bisagra que –en el plano intelectual– significaron, entre otras cosas, la democratización de las instituciones, reacomodamientos en las universidades, reelaboraciones de sus planes de estudio y –acompañando también este proceso– nuevos posicionamientos en la serie literaria y en la conformación del canon. De tal modo se ve alterado ese “sistema de líneas de fuerza” que constituye el campo intelectual: las relaciones entre “agentes” y “sistemas de agentes” (Bourdieu, 2002: 9-10). Esa alteración fue altamente influida –fundamentalmente en los dos países que trataré aquí, Argentina y Paraguay– por el fenómeno del exilio, que dislocó relaciones y alianzas, y estableció nuevos debates, los cuales funcionaron muchas veces como divisor de aguas entre diferentes posturas intelectuales. En consecuencia, el reacomodamiento del campo intelectual no se dio sin antes realizar un “ajuste de cuentas” respecto del periodo que acababa de cerrarse. Así lo sostiene José Luis de Diego: “Todas estas ideologías del exilio entran en juego en la reconstrucción del campo intelectual posterior a la dictadura. (...) la problemática del exilio se erigió como uno de los momentos decisivos del reordenamiento del espacio intelectual posdictatorial. Disputas personales, acusaciones airadas, justificaciones de conductas propias y ajenas tiñeron las polémicas” (de Diego, 2000: 434).

En el caso paraguayo, ese reacomodamiento y “reajuste” encuentra un foco polémico tras la caída de Stroessner y hacia los primeros años de la década del 90. Los detonantes de las polémicas fueron algunos artículos críticos de Roa Bastos y fundamentalmente la novela *El Fiscal*, de 1993. Roa expone entonces dos ideas complementarias: por un lado, la hipótesis de que la literatura paraguaya era una “literatura ausente”, debido a la falta de un

sistema de una literatura nacional; y, por otro, la idea de que la literatura producida en Paraguay surgió bajo la atmósfera del “exilio interior”. Desde esta perspectiva, *El Fiscal* –a pesar de su bajo nivel estético respecto de las novelas anteriores del autor– aún los factores políticos y literarios que caracterizaron el campo intelectual del periodo y que hasta el día de hoy siguen marcando líneas de fuerza y posicionamientos.

Dentro del sistema de la literatura argentina, una de las novelas más emblemáticas que hace del exilio su eje temático, pero también un disparador formal, es *Respiración artificial* de Ricardo Piglia. Aunque disímiles formalmente y en relación con el proyecto creador de cada autor (*Respiración artificial* es una cumbre dentro de la obra de Piglia, mientras que *El Fiscal* es muy menor respecto de las anteriores publicaciones y por momentos parece más un ajuste de cuentas de un viejo escritor en vías de retirarse), amerita –sin embargo– la comparación no solo el eje temático en común o la admiración mutua (que ambos autores testimonian), sino el proceso histórico en el que se inscriben. Se trata de novelas en las que el contexto represivo de la dictadura entra ya sea fragmentaria o directamente, pero su entrada plantea desafíos intelectuales personificados en sus protagonistas, que poseen –en distintos niveles– rasgos autobiográficos. En ambas novelas, los protagonistas y personajes principales son intelectuales, la mayoría de ellos exiliados, y sus producciones escriturarias están atravesadas por esta experiencia vital que es a la vez histórica y política. En ellos se puede ver que las elecciones literarias de los autores muchas veces están condicionadas o refieren al contexto político. De modo que no articularé una división tajante entre la esfera literaria y la esfera política, sino que es en el trazado entre esas dos esferas –al que las novelas elegidas nos permiten aproximar– en el que se constituye la figura del intelectual. De ahí la afirmación de Silvia Sigal que permite flexibilizar las interpretaciones más esquemáticas de la teoría campista de acuerdo con el contexto latinoamericano:

Estas dos dimensiones, la relación con la metrópolis y las interferencias de la esfera política, enervan las estructuras propias del campo cultural. Y son fuente de distorsiones que hacen ardua la utilización de los conceptos bourdesianos. Pero son en cambio los lugares privilegiados de constitución de los intelectuales como tales, es decir como mediadores entre las instancias que la autonomización de los campos separa. En este sentido, la experiencia argentina sugiere que una menor autonomía del campo cultural respecto del político puede ser signo del fortalecimiento del papel del intelectual. Otra vez: aquello que en la teoría de los campos constituye una amenaza a la autonomía

cultural es un elemento central para el análisis de los intelectuales. La política o la ideología serán factores *externos* o *perturbadores* cuando el foco está puesto en el campo cultural, y serán factores *internos* y *esenciales* para un examen de la acción del intelectual (Sigal, 2002: 16-17).

Tanto Piglia como Roa Bastos han hecho circular discursos desde esta categoría –tan problemática como imprescindible– de intelectual. Desde allí actuó Piglia en sus editoriales y artículos de la revista *Los Libros*, o Roa con su *Carta abierta al pueblo paraguayo* o el prólogo a los *Archivos del terror*, discursos en los que los escritores han transitado fuera de la especificidad literaria, hacia la esfera política. Dentro de ese corpus de discursos, las novelas hacen eco de sus intervenciones intelectuales.

Entre el traidor y el héroe

La utopía de un soñador moderno debe diferenciarse de las reglas clásicas del género esencial: negarse a reconstruir un espacio inexistente. Entonces: diferencia clave: no situar la utopía en un lugar imaginario, desconocido (el caso más común: una isla). Darse en cambio cita con el propio país, en una fecha (1979) que está, sí, en una lejanía fantástica. No hay tal lugar: en el tiempo. Aún no hay tal lugar. Esto equivale para mí al punto de vista utópico. Imaginar la Argentina tal cual va a ser dentro de ciento treinta años: ejercicio cotidiano de nostalgia, roman philosophique.

Ricardo Piglia, *Respiración artificial*.

En literatura, dijo, lo más importante nunca debe ser nombrado.

Ricardo Piglia, *Respiración artificial*.

En el caso de la novela de Piglia, la elección intelectual de no esquivar en la ficción el contexto histórico-político se traduce en estrategias oblicuas, que la crítica frecuentemente ha señalado como alternativas ante la represión y censura durante la última dictadura. Es por esto que *Respiración artificial* ejemplifica uno de los tipos de producciones que se suelen asociar al periodo: “La literatura influida por el «Proceso» ha sido básicamente de dos clases: la acusatoria, publicada fuera de la Argentina durante los años de la dictadura militar (o tardíamente en vísperas de las elecciones de 1983), y de otra clase, más difícil de clasificar y de leer, publicada en la Argentina durante los años del «Proceso», pero que escapó a la atención de los censores debido a una serie de técnicas” (en Fonet, 2000: 171). Ricardo Piglia con *Respiración artificial* –prosigue Daniel Balderston (*Ib.*)– es una de las figuras más emblemáticas de esta segunda corriente. Escrita en 1979 y publicada en 1980, no consigue, sin embargo, construirse su propio universo crítico, su “clima de opinión” – como sostiene Halperin Donghi (en Fonet, 2000: 163)– hasta el regreso de la democracia. De modo que la recepción de la obra, que logrará luego ubicar a su autor en el canon académico del periodo, es producto de la democratización de las instancias de legitimación literaria. Al contrario, es *Flores robadas en los jardines de Quilmes* de Jorge Asís, también publicada en 1980 y que se ha visto como la novela contrapuesta a *Respiración artificial* – tanto por cuestiones formales como del campo intelectual–, la publicación recordada como el best-seller de la dictadura (*Ib.*).

Las estrategias con las que *Respiración artificial* “escapó a la atención de los censores” implican elipsis, sobreentendidos y fundamentalmente la utilización de la historia en forma espejada, de modo que el siglo XIX y los proscriptos durante el régimen rosista funcionan como referencia oblicua al presente histórico de la narración, el “Proceso de Reorganización Nacional”. La novela de Piglia está dividida en dos partes. El exilio, sin embargo, funciona a modo de una constante sobre la cual se recortan las variantes históricas. Los exiliados proliferan: desde Enrique Ossorio (personaje tras el cual se esconde un sujeto histórico, Enrique Lafuente, exiliado durante el rosismo, Alí, 2001: 114), Marcelo Maggi –quien sufre una especie de “exilio interior”– y la comunidad de exiliados en Concordia con Tardewski a la cabeza, el personaje más importante de la segunda parte y tras el cual se esconde también Witold Gombrowicz. En la primera parte, las reflexiones sobre el exilio inundan el texto desde los escritos de Ossorio, quien –a modo de una

personificación del “tema del traidor y del héroe” borgeano— funciona como un personaje-símbolo que oscila entre los dos extremos, el oprobio y la heroicidad, en un vacío espacial, esa utopía definida como *no lugar* que es el exilio.

Al igual que Enrique Lafuente, el personaje de Piglia, Ossorio, es sospechoso de traición por partida doble. Habiendo sido secretario de Rosas, se involucra en la conspiración de Maza, y una vez en el exilio, se lo supone un doble agente. Tanto Lafuente como Ossorio sufrieron el exilio en modo múltiple, porque además son marginados por la comunidad de desterrados con quien comparten la pena. La operación que hace Maggi —el historiador— al estudiar los escritos de Ossorio, es la de leer la historia desde sus despojos, el reverso de la versión oficial, “reverso de la escritura de Sarmiento” (RA: 31). Puesto que —como afirma el mismo Ossorio— “el exilio nos ayuda a captar el aspecto del pasado en sus restos, en sus desperdicios, porque es el verdadero aspecto del pasado el que nos ha condenado a este destierro” (RA: 60). El margen, el afuera, se transforma en un mirador privilegiado de la *verdad* de la historia; prosigue Ossorio: “estoy en una posición inmejorable, desligado de todo, fuera del tiempo, un extranjero, tejido por la trama del destierro” (RA: 70). Su posición de marginado lo hace también único, heroico, “el único que se lo debe todo a sí mismo, el único que no ha heredado nada de nadie” (RA: 59). Pero Ossorio personifica al héroe utópico, con el valor que le da la novela al término utopía, es decir, no lugar o lugar futuro, “hombre de ningún lugar, el traidor vive *entre* dos lealtades” (RA: 79). Ossorio se construye en un *entre*, vive entre dos tiempos, el pasado y el futuro, y entre dos lugares, las coordenadas del migrante.

Cornejo Polar escribió que “migrar es algo así como nostalgia desde un presente que es o debería ser pleno las muchas instancias y estancias que se dejaron allá y entonces” (1996: 46); aunque analiza al migrante en relación con el migrante interno del Perú, su caracterización también se corresponde con el exiliado tal como lo muestra la novela: “el sentimiento de desarraigo tiene el paradójico efecto de perseverar, con intensidad creciente, la memoria del tiempo y el espacio que quedaron atrás, convirtiéndose en algo así como un segundo horizonte vital que constantemente se infiltra, y hasta modela, las experiencias posteriores” (Cornejo Polar, 1994: 209). El desarraigo resulta de la división violenta de la experiencia vital en tiempos y situaciones inconciliables. En *Respiración artificial*, esa desgarradura se corporiza en la textualidad misma a través de las cartas; no solo como

escritura *diferida*, según el término derridiano, sino que esa especie de novela epistolar que recubre casi toda la primera parte de la novela, es una puesta en escena de la *roman philosophique* pensada por Enrique Ossorio durante su exilio: “¿Qué es el exilio sino una situación que nos obliga a sustituir con palabras escritas la relación entre los amigos más queridos, que están lejos ausentes, diseminados cada uno en lugares y ciudades distintas? (...). Está entonces bien elegida por mí la forma de esa novela escrita en el exilio y *por él*” (RA: 85). Bien elegida además si se tiene en cuenta el carácter ambiguo de Ossorio y el del género: “La distancia entre los que se escriben cartas instaura profundas ambivalencias que son inherentes a la forma epistolar: presencia-ausencia, oralidad-escritura, privado-público, fidelidad-traición, realidad-ficción. En consecuencia, lo epistolar es por naturaleza doble, ambivalente, ambiguo, equívoco, contradictorio, paradójal” (Bouvet, 2006: 65). De modo que las cartas que inundan la trama (entre Maggi y Renzi o el senador, entre Ossorio y Alberdi y las manipuladas por Arocena) marcan un intento de trazado del no lugar del exiliado, que se ve imposibilitado por la discontinuidad entre su pasado y su presente, desplazado éste por el futuro como tiempo utópico, y fragmentado por la violenta experiencia migratoria del exilio.

El personaje de Arocena, figura de extrañeza terrible en la que se personifica el burócrata del aparato represivo¹, acentúa el sustrato trágico que subyace a la novela. Porque interfiere en el tránsito postal –único diálogo posible–, tiene acceso al contenido de las cartas y lo decodifica. Es en el episodio de la lectura de cartas de Arocena donde se establece la construcción espejada que realiza Piglia, entre el rosismo y los exiliados del siglo XIX y la última dictadura militar y los exiliados de los años setentas. En una de las cartas, su escritor además de ironizar respecto de un espacio utópico –“la primera utopía nacionalista” (RA.: 77)– como posibilidad de escape de ese *no lugar* del exiliado, hace de la generación del 37 el espejo en el que él mismo se refleja: “A veces pienso (no es joda) que somos la generación del 37. Perdidos en la diáspora. ¿Quién de nosotros escribirá el *Facundo*?” (RA: 78).

El exilio, ese *no lugar* utópico, se torna al mismo tiempo el lugar de la literatura. La cita recuerda que la literatura argentina tiene uno de sus troncos fundacionales precisamente

¹ Arocena ha sido objeto de diferentes lecturas desde la crítica, todas validadas por la ambigüedad con que es presentado en la novela: como empleado postal (Alí, 2001: 115, nota al pie) o protagonista de la novela utópica de Ossorio (Maristany, 1999), entre otras lecturas.

en los proscritos del rosismo que legaron sus imágenes de lo nacional, escritas *desde* el extranjero (*desde* y no *en* porque la referencia era siempre Argentina) y gracias a la libertad de escritura y crítica que les daba el haberse expatriado. También para Ossorio, que forma parte de esa generación y piensa su novela desde Nueva York, el exilio posibilita la escritura y la novela escrita *por él* (por el exilio) combina ese no lugar con un correspondiente vacío temporal, una franja entre dos tiempos:

Un historiador que trabaja con documentos del porvenir (ése es el tema). El modelo es el cofre donde guardo mis papeles. (...) El tiempo real de la novela irá desde marzo de 1838 (Bloqueo francés, Terror). Durante ese lapso, por medio de un procedimiento que debo resolver, el protagonista encuentra (tiene en su poder) documentos escritos en Argentina en 1979. Reconstruye (imagina), al leer, cómo será esa época futura (RA: 83-84).

La *roman philosophique* de Ossorio es la contracara de la novela de Piglia, en la que Maggi (que legará la tarea a Renzi) pretende reconstruir, mediante la correspondencia continuamente diferida de Ossorio, la historia de éste como reverso y cifra de la historia nacional². De modo que el artificio de Piglia es el de, a modo de un juego de cajas chinas, doblar la novela epistolar. La de Ossorio se inserta en la de Piglia, que se construye bordeando el itinerario de los papeles de Ossorio y reescribiéndolos: ambas novelas están fechadas en 1979 y situadas en Argentina. Por eso, Maristany considera que “Enrique Ossorio es la imagen especular de por lo menos tres instancias de productividad textual: el autor, Piglia, y dos narradores, Renzi, el escritor, y Maggi, el historiador.” (1999: 58).

Siguiendo esta lectura, se puede establecer que la analogía entre Ossorio y Maggi no se produce solo por una identificación del historiador con su objeto de estudio, como afirma Renzi (RA: 90), sino por el destino trágico –trágico por las circunstancias históricas– de ambos personajes. La novela sugiere en Maggi la figura del desaparecido (en Fornet, 2000:

² En el episodio de la exégesis de Arocena, aparece una “*Carta cifrada desde Nueva York. De Enrique Ossorio a Marcelo Maggi*” (RA: 101). Leída en clave realista, la mención puede ser entendida efectivamente como una carta cifrada que se corresponde con la necesidad de Maggi de permanecer en la clandestinidad. Pero, en clave “utópica”, la carta corporiza la relación especular entre Maggi y Ossorio, una dos exilios en un trazado que no se da entre dos espacios, sino entre dos tiempos. De hecho, la misma carta que se supone escribió Ossorio problematiza la noción de temporalidad. Se trata de uno de los “documentos del porvenir”, en el que un Ossorio del siglo XX afirma que encuentra en obras literarias situaciones que vivirá inmediatamente después de leerlas.

163-169 y 179-193). Si bien elide toda referencia explícita al respecto, ofrece pistas para que el lector entienda que se trata de un exiliado interior –escondido en Concordia y que perdió todo contacto con su familia en Buenos Aires– y un desaparecido hacia la segunda parte.

La condición clandestina e inestable del domicilio y de la situación de Maggi se anuncia repetidamente: “Que se cuide. Que apenas recibo ya sus cartas. Hay interferencias, graves riesgos”, es el temor del senador (RA: 62); “la época por otro lado no nos ayuda a volvernos sedentarios” (RA: 71), y prosigue Maggi luego:

(...) en estas nuevas circunstancias del país me encuentro un poco desorientado respecto de mi futuro inmediato. Distintas complicaciones se me avecinan y preveo varios cambios de domicilio. Estuve pensando que por el momento lo mejor va a ser pasarle el archivo (...) a alguien de mi entera confianza. (...) porque no sólo han de servir (a cualquiera que sepa leerlos bien) para echar luz sobre el pasado de nuestra desventurada república, sino para entender mejor algunas cosas que vienen pasando en estos tiempos y no lejos de aquí (RA: 72).

Pero además hay un texto previo a la novela que dirige las coordenadas hacia “estos tiempos y no lejos de aquí”: la dedicatoria a “Elías y a Rubén, que me ayudaron a conocer la verdad de la historia”, ambos desaparecidos durante la última dictadura (en Fornet, 2000: 174, nota al pie). Así como el personaje de Renzi tiene rasgos autobiográficos: es escritor, expone hipótesis críticas que Piglia desarrolló en sus ensayos (por ejemplo, en “Notas sobre el *Facundo*”) y lleva incluso su nombre –Ricardo Emilio Piglia Renzi– (en Fornet, 2000: 36); también podemos encontrar en la ficción al personaje que le ayudó a “conocer la verdad de la historia”, es decir, Maggi. Es él quien lega a Renzi la enseñanza de leer la historia desde sus despojos y su reverso, desde el exilio de Enrique Ossorio, esto es, desde su *verdad*³.

Ahora bien, la condición de desaparecido de Maggi se hace patente en la segunda parte de la novela con su “no aparición” en el encuentro pautado con Renzi. Aquí ya la novela cambia su forma epistolar y se estructura en diálogos entre Renzi y diversos personajes de la comunidad de Concordia. A modo de Virgilio, Tardewski guía a Renzi por el pueblo y hacia los papeles de Ossorio, cerrando el circuito del tránsito del personaje; lo

³ El presente amenazador de la dictadura también se escabulle entre las líneas de otras cartas: “Al norte, bien al norte, provincia de Catamarca. Los pájaros vuelan sobre las cenizas” (RA: 81); “En este pueblo de mierda, ¿quién se escuende? Los cazaron a todos como si estuvieran rabiosos: de las ligas no queda nada” (RA: 86).

hace porque es *el que sabe* que Maggi no aparecerá. Sabe del cambio ideológico de su amigo, de radical sabatinista a interesarse “cada vez más en el filósofo que pasó años trabajando en una sala de la biblioteca del British Museum” (RA: 190). Si bien menciona al pasar y como un interés teórico, antes que acción política, el acercamiento de Maggi hacia el marxismo, también sabe que, a diferencia del mismo Tardewski expatriado, Maggi morirá en su patria y lo anticipa en un *lapsus* revelador: “El profesor la quería mucho, dijo Tardewski. Enseguida se rectificó: había querido decir en realidad que el profesor la quiere mucho. A veces, dijo, basta que alguien falte unas horas para que hablemos de él como si hubiera muerto” (RA: 157).

El suicidio de Ossorio en el exilio, la desaparición de Maggi e incluso el fracaso del filósofo expatriado –Tardewski–, permiten ver que el recorte que realiza Piglia sobre la historia argentina adquiere las coordenadas de la derrota. El no encuentro deja la novela irresuelta y con un final inacabado que se entiende de acuerdo con esa misma lógica trágica. Se pueden trasladar hacia los estertores de la última dictadura, las palabras con que Oscar Terán recuerda el golpe de Onganía:

(...) si la tragedia se desencadena con la *hybris* en tanto emprendimiento sobrehumano que viola las normas de la Polis o del Cosmos y que, como Edipo, junta todo aquello que no debía juntarse, y a partir de allí se despliega en una serie de acontecimientos dramáticos que sólo al consumarse en una larga cadena de desgracias puede culminar en el restablecimiento del equilibrio cósmico o social, es preciso preguntar por última vez a esos años qué fue lo que allí se violó al juntar aquello que no debió juntarse (Terán, 1993: 173).

La pregunta que Terán dirige a “nuestro años sesentas”, parte –sin embargo– de una argumentación que se asienta en una historicidad contrapuesta a lo trágico, visto éste como desborde del sujeto. Mientras que en *Respiración artificial*, las coordenadas históricas se desarrollan del modo previsto por Marx en la paráfrasis que hace de Hegel a inicios del *Dieciocho Brumario*, la historia se repite, pero –en Piglia– ambas veces como tragedia. Aunque para Renzi “hoy quedan sólo parodias” (RA: 112), esa segunda vuelta –la desaparición de Maggi– es otra vez trágica pero –eso sí– está provista de una innovación, un nuevo nivel de terror y violencia al que llegó la última dictadura y que –aunque con raíces históricas– constituye su dimensión específica.

El delirio del exiliado

“El exilio fue el que me hizo escritor y esta es la culpa que cargo sobre mí”.

Roa Bastos, *El portón de los sueños*, film de Hugo Gamarra Etcheverry.

“Algo útil y no puramente vegetativo en la angustia del exilio. Encontrar un motivo por el cual estuviese dispuesto a morir por los demás y no ser salvado cada vez como un náufrago a la deriva.”

Roa Bastos, *El Fiscal*

La circunstancia del exilio ronda prácticamente toda la obra de Roa Bastos. Expatriado él mismo desde inicios de la hegemonía del Partido Colorado en el Paraguay (a causa del ala liderada por Natalicio González, los “Guiones Rojos”), sus trabajos fundamentales fueron escritos y publicados en Buenos Aires⁴ y tomaron también esta circunstancia vital como objeto de reflexión desde la década del 60. En 1975 publica “Los exilios del escritor en Paraguay” en la revista venezolana *Nueva sociedad* y allí discrimina distintos tipos de exilio. Además del destierro, llama exilio interior a la situación de represión interna y a la necesidad de circunscribirse a una literatura de protesta; finaliza el artículo con un llamado a la unidad de los escritores tanto del exilio como los que permanecían en Paraguay (Roa Bastos, 1991: 84-88).

De todos modos, el tópico varía su significado a lo largo de las décadas. *El Fiscal* lo utiliza para marcar diferencias antes que para pregonar la unidad de los escritores. Los que permanecieron bajo la égida represiva produjeron una literatura debilitada por la censura, la autocensura y el aislamiento respecto del mundo intelectual extranjero. Félix Moral, alter ego roabastiano, afirma que:

Nada sabía de lo que se estaba escribiendo actualmente en los países latinoamericanos, la mayor parte de ellos sometidos a dictaduras, a persecuciones y represiones de toda índole. Sus culturas de la resistencia, pugnando por sobrevivir, poco podían hacer por un arte y por una literatura que no sirvieran más que de esparcimiento para niñas de las clases acomodadas. (...) No tocaba esos libros que apestaban a exilio interior, a asfixia represiva. (*EF*: 75-76)

⁴ “Paraguay, porteña y sesentista”, así caracteriza Nora Bouvet (2009) a *Yo El Supremo*.

Si bien aquí el personaje extiende su juicio hacia América Latina en general, se trata más bien de un ajuste de cuentas en relación con el campo intelectual paraguayo, ya que profundiza y se inserta en una serie de polémicas que Roa Bastos había mantenido desde los últimos años del stronismo con algunos de los escritores más importantes del momento, entre ellos, Juan Bautista Rivarola Matto, Mario Halley Mora, Guido Rodríguez-Alcalá y Carlos Villagra Marsal. Las polémicas podrían bien entenderse desde la experiencia del exilio; Roa Bastos –como tantos otros– escribe y publica su obra fundamental en el extranjero; mientras que por el otro lado, estamos ante escritores que produjeron su obra en el “exilio interior” o que incluso fueron funcionarios de la dictadura, como es el caso de Halley Mora. Estos –sin embargo– se abroquelaron contra la tesis roabastiana de la literatura paraguaya como una “literatura ausente” y su contraparte, la formulación que esos escritores –que se consideraban evidencias concretas de la existencia de la literatura paraguaya– vivían en un “exilio interior”⁵.

La impronta polémica de esta hipótesis en *El Fiscal* puede entenderse como una “toma de posición” –en términos de Bourdieu (1984 y 1995)– de Roa Bastos en el contexto del post-stronismo. A diferencia de la novela de Piglia, que esconde cualquier referencia contextual con artificios oblicuos, Roa escribe desde Francia y después –mejor dicho, *a causa de*– la caída de Stroessner. Lo explica en el breve prólogo de *El Fiscal*:

Con *Hijo de Hombre* y *Yo el Supremo*, *El Fiscal* compone la trilogía sobre el “monoteísmo” del poder, uno de los ejes temáticos de mi obra narrativa. Después de casi veinte años de silencio, la primera versión de esta obra fue escrita en los últimos años de una de las tiranías más largas y feroces de América Latina. La novela quedó fuera de lugar y tuvo que ser destruida. (...) En cuatro meses, de abril a julio, una versión totalmente diferente surgió de esos cambios (*EF*: 9).

Varios aspectos se desprenden de esta introducción que serán claves a lo largo de la ficción novelesca. Por un lado, la ficción mantiene una relación tan estrecha y explícita con el contexto histórico-político que éste redundó en su reescritura. Además, la vocación denunciante⁶ respecto del “monoteísmo del poder” se transforma aquí en crítica directa a

⁵ Acerca de las polémicas, cf. Villagra Marsal (1991: 91-95) y Peiró Barco (2001: 1289-1290 y 1321 y ss); acerca de la “literatura ausente”, cf. Roa Bastos (1991: 99-111 y 117-125).

⁶ Las anteriores obras de Roa Bastos, a través de las relaciones de oposición que establecen, muestran a las claras el sector o la clase sobre el que recae la denuncia del autor. Ésta –según Teresa Méndez-Faith– “se concretará en la exposición de casos concretos, pero captados en su dimensión de símbolo, en donde la sola presencia de culpables e inocentes, explotadores y explotados, perseguidores y perseguidos, apunta hacia un enjuiciamiento de los responsables por parte del escritor” (1985: 62-63).

Stroessner, a diferencia de la denuncia sobre la estructura económica expoliadora y explotadora (*Hijo de Hombre*) y de la crítica subyacente por oposición respecto de una etapa histórica antagonica, la dictadura de Francia en *Yo El Supremo*⁷.

Pero además, la dura crítica a la literatura paraguaya y la denuncia al “monoteísmo del poder” van acompañadas de otra crítica –no menos dura– a la sociedad paraguaya. Así como el poeta Elvio Romero (1984) caracterizó al Paraguay de los 80 con el oxímoron de “paz terrible”, Roa sigue el mismo tono cuando en *El Fiscal*, su protagonista se pregunta:

¿Qué llegaría a suceder si a este pueblo “empayenado” por el poder se lograra arrancarlo de su abyecto embrujo? ¿No lo sufriría como una doble mutilación, como la nostalgia del gran Padre, que velaba por él y que de pronto ha desaparecido por el agujero de un anillo?

De todos modos, el espectáculo de atroz salvajismo produce cierto alivio puesto que con toda evidencia es lo único que tiene derecho a existir aquí; lo único que puede esperarse que reine en este país como la normal expresión de su monstruosidad (*EF*: 268-269).

Elvio Romero, Roa Bastos, Gabriel Casaccia –todos exiliados y cuya producción no puede dejar de reflejar el destierro– van a ver al Paraguay de los estertores del stronismo, cuando consideraban derrotados los alzamientos contra el régimen, como el pueblo pasivo y sometido al orden patriarcal del tirano, obtenido gracias a décadas de represión y expulsión. De ahí que la imposibilidad de conciliar experiencias que sufre el migrante, se vea aquí recrudescida por otro trauma, el de no reconocer y ser un extranjero en la propia tierra, lo cual anula la alternativa del regreso. Sin embargo –prosigue Moral– “el resto del mundo no está en ninguna parte. No hay más que esta región aislada del mundo, sumergida en sus propias miasmas y horrores” (*EF*: 269). Ese no lugar del exiliado, cuya patria va tomando la forma del desarraigo, traza la circunferencia de la novela. En lo formal, la novela está compuesta del diario de Moral y una serie de cartas que, desde el Paraguay, le escribe a su mujer, Jimena (ambos géneros –el diario y la epístola– de la intimidad y la familiaridad, Bouvet, 2006: 179). Pero ya en la introducción, Roa aclara que *El Fiscal* “era el acto de fe de un escritor no profesional en la utopía de la escritura novelesca. Sólo el espacio imaginario del no-lugar y del no-tiempo permite bucear en los enigmas del universo humano de todo tiempo y lugar” (*EF*: 9). Ese no-lugar y no-tiempo que apunta a la

⁷ Respecto del antagonismo entre Francia y Stroessner, una página memorable de *Yo El Supremo* lo deja latente al referirse al entreguista tratado de Itaipú firmado por Stroessner: “Ya nos han robado miles de leguas cuadradas de territorio, las fuentes de nuestros ríos, los saltos de nuestras aguas, los altos de nuestras sierras acerradas con la sierra de los tratados de límites” (Roa Bastos, 1984: 85). Al respecto, cf. Méndez-Faith 1985: 88

capacidad simbólica de la ficción, a ese trazado imaginario que en un espacio congrega lo universal, adquiere en la novela coordenadas históricas concretas. Su protagonista, Félix Moral, es la ficcionalización del mismo Roa Bastos: se trata de un exiliado paraguayo en Francia, escritor y profesor de literatura, que además respeta hechos puntuales de la biografía del autor (como la escritura de la *Carta abierta al pueblo paraguayo* durante el stronismo); al mismo tiempo que la protagonista, Jimena, es una construcción sumamente estetizada de la que era entonces la mujer de Roa, Iris Jiménez.

Ahora bien, el personaje de Moral entra en una contradicción intelectual. Su rol de escritor denunciante desde el extranjero le parece inútil, de modo que, en 1987, ante la desesperación por la caída del tirano, decide embarcarse en un plan suicida y planea volver a Paraguay para matar a Stroessner. Pero lo que impulsa a Félix Moral no es solo la vocación por la acción como consecuencia de un brote antiintelectualista, sino el delirio, producido por la enajenación del exilio. La imposibilidad de discernir entre la fantasía y la realidad (como en algunos episodios de la aventura erótica con Leda Kautner) y el exilio como productor de patologías, son características de la subjetividad de Moral.

El exilio, efectivamente, es la peor de las enfermedades que pueden atacar a un ser humano. El contacto con otros apestados no hace más que agravarla. No es sólo la consunción del cuerpo y del espíritu; es la degradación moral que un individuo puede sufrir a límites extremos y que lo lleva a la locura, al crimen, a los delirios místicos o políticos y finalmente al suicidio físico o moral (*EF*: 18).

Además de considerarse a sí mismo como un enfermo (*EF*: 150), Moral se describe a través de una serie de intertextos, desajustando así la máscara antiintelectualista con que se recubre el personaje. Al hacerlo, no solo traza un mapa de la cultura letrada, sino que en él entra además la literatura latinoamericana contemporánea de la que había renegado. Entre los intertextos, encontramos *Respiración artificial* cuando el protagonista se autodefine con una cita de Piglia: “Félix Moral, ‘ese extranjero tejido por la trama del destierro’, como definió Ricardo Piglia en una de sus novelas, a quienes como tú o como yo o como otros millones de extranjeros convivimos con nuestra naturaleza esquizofrénica. Así andamos a los tumbos con nuestras dos mitades” (*EF*: 188). De todos modos, la intertextualidad más importante de la novela, que incluso define el título, es *Etapas de mi vida* del Padre Fidel Maíz, fiscal de sangre del Mariscal Francisco Solano López durante la Guerra contra la Triple Alianza y, luego, uno de sus principales detractores. Félix Moral se identifica con Fidel Maíz porque asocia al exiliado con el “letrado como traidor”, parafraseando un título

de Ángel Rama. Pero además, en ese traidor, ve el reverso de la historia paraguaya que se muestra adicta a las deificaciones y que construyó un panteón a la medida de sus tragedias. Moral se erige como antihéroe necesario para destruir el panteón antes de que dignifique al último tirano.

Yo digo “voy a matar al tirano para liberar mi propio pueblo”. Pero es una frase vacía, desprovista de sentido común. Porque ¿quién puede liberar a un pueblo que no quiere ser libre, que ama ser esclavizado? Únicamente se liberan los libres.

De todos modos voy a hacerlo. Soy el juez, el criminal y el verdugo. La trinidad absoluta. No se me mueve un pelo por asumirla. Comprenderás que no te estoy hablando de vagas teologías sino del simple sentido común, ese sentido común que es la esencia de los delirios. El sentido común nos da a entender que lo bueno es útil aun cuando parezca malo. ¿Cómo podría contarse una historia si no hubiera un antihéroe virtuoso? Trataré de serlo lo más que pueda. (EF: 224).

Moral, “antihéroe virtuoso” entabla entonces una relación especular con el otro “antihéroe virtuoso” del siglo XIX paraguayo:

Una figura histórica compacta y compleja como la del Padre Maíz, un hombre como él, forjado a imagen de esta tierra y nutrido con sus esencias y sus escorias, no ha sido aún comprendido. En su degradación, en sus crímenes, en sus pecados, es el antihéroe más puro y virtuoso del Paraguay. Fue un genuino soldado de Cristo, el Judas de la Última Cena, un apóstol que juró en falso infinidades de veces, un antisanto sin corona de martirio surgido del cristianismo de las catacumbas que tuvo en el Paraguay su último refugio. Nadie entendió a este hombre, a este sacerdote que eligió cometer los pecados y los sacrilegios más execrables ofreciéndose como víctima propiciatoria. (EF: 336)

Es Fidel Maíz –cifra del Paraguay– la clave desde la cual se comprende esa “realidad que delira” del exilio y del Paraguay stronista. Por su parte, Félix Moral, personaje bastante opaco dentro del universo narrativo de Roa Bastos, adquiere su significación como individuo en una identificación con Maíz, en un ida y vuelta con el siglo XIX, su tragedia y su reverso. El no-lugar y el no-tiempo que Roa promete en su introducción se establecen también en un trazado entre el siglo XIX y el XX; trazado que en el caso paraguayo es obsesivo, ya que tanto en la memoria popular como en las artes perdura esa visión espejada en que se reflejan el pasado, los hitos del siglo XIX y sobre todo la Guerra contra la Triple Alianza, como mojón a la vez fundacional del Paraguay contemporáneo y regresivo en términos de consolidación del Estado.

El letrado como traidor

“En última instancia, la literatura es una forma privada de la utopía. Cuando yo digo utopía pienso en la revolución. La Comuna de París, los primeros años de la Revolución Rusa, eso es la utopía. Y eso es la política. Ser realista es pedir lo imposible. Baudelaire y Marx tenían los mismos enemigos. ¿O vamos a entender ahora la política como la renovación parcial de las cámaras legislativas o los vaivenes de la interna peronista?”

Piglia, “Conversación con Ricardo Piglia” en Fornet (coord.) (2000).

“Desde que ya no existen territorios patrios -y menos aún esa patria utópica que es el lugar donde uno se encuentra bien-, todos somos beduinos nómadas de una cabila extinta. Objetos trasnacionales, como el dinero, las guerras o la peste.”

Roa Bastos, *El Fiscal*.

Los viajes, migraciones y éxodos son fenómenos casi circulares en la literatura latinoamericana. Como nos dice Ángel Rama, fueron factores determinantes para la formación de generaciones intelectuales e implicaron procesos de conocimiento e integración entre los mismos escritores latinoamericanos (en Pizarro, 1985: 86). Estos encuentros posibilitan para el estudio de la literatura el trazado de lazos, aplicar métodos comparativos y armar un mapa parcial de América Latina. Ahora bien, además de la imagen dorada del viaje iniciático que formó a muchos de los grandes nombres de las élites intelectuales, el fenómeno del exilio o la migración coercitiva surcó el siglo XX dejando una estela de rupturas trágicas y bifurcaciones. Nos encontramos entonces con una narrativa que transita lenguajes, subjetividades y escenarios fragmentados o corrompidos por la violencia de la historia. Desde ya que esto no es una particularidad del siglo XX, la historia colonial le permite a Ana Pizarro afirmar y luego preguntarse lo siguiente:

El caso de la literatura de los jesuitas, que constituyen el gran exilio de fines del siglo XVIII, es el antecedente de la literatura del exilio masivo reciente, de los años setenta de nuestro siglo, que todavía está en proceso y decantamiento. Pero

plantea problemas similares. En efecto ¿es la literatura latinoamericana la de los exiliados recientes que comienzan a publicar en Europa y los Estados Unidos fundamentalmente, textos en rumano, finlandés, francés? (Pizarro, 1985: 14)

El caso de los jesuitas que “comienzan a constituir en Europa una especie de conciencia de América en el exterior” (*Ib.*) abre una posible lectura del exilio como forjador de una mirada excéntrica sobre el continente. Esta es la propuesta de las novelas de Piglia y Roa al situar una lectura de la historia desde personajes que no son ajenos a ella, pero que fueron expulsados o marginados; se trata de exiliados y traidores que generaron discursos explicativos desde esa misma marginación. En ese discurso fracasa cualquier afán totalizante, ya que la violencia política se traduce en diálogos, diarios y cartas, fragmentos que no se concretan en una versión definitiva: Maggi no logra completar el *Ossorio* (queda solo el legado a Renzi), y el testimonio de Félix Moral permanece en el plano del delirio y de la aventura de quien no tiene patria, pero que pretende el pasaje individual de traidor a héroe en un contexto de “imposibilidad de aliarse a un sujeto de cambio histórico” (en Sicard, 2007: 251), de acuerdo con la inercia con que el mismo narrador describe al pueblo paraguayo.

Esta angustia postmoderna es central en *El Fiscal* y su centralidad marca una de las diferencias con la novela de Piglia. Tal como sostiene Kraniauskas:

El discurso de *El Fiscal* no se sitúa entre el “History is a nightmare from which I am trying to wake up” de James Joyce (*Ulysses*) y “La Historia es el único lugar donde consigo aliviarme de esta pesadilla de la que trato de despertar” de Ricardo Piglia (*Respiración artificial*), dos escritores del exilio; más bien se entrega a la pesadilla. *El Fiscal* exhibe la impotencia, en sus varios sentidos, para compartir una crisis de futuro. (*Ib.*)

Mientras el artificio de Piglia recurre al ocultamiento y la elipsis, Roa hace una exhibición de la tragedia de la historia, vivida por el mismo narrador protagonista, sobre el que cae la violencia hiperbólica del sistema y al que se le van sumando los castigos hasta terminar con su muerte. Renzi, por el contrario, se moviliza siguiendo los pasos de la historia (de Maggi y Ossorio, el historiador y su objeto), pero no la experimenta, su recorrido es puramente intelectual⁸. A las claras, se ve que el contexto político inmediato es explícito en *El Fiscal*. Al modo del contenido panfletario del que Roa renegaba en las novelas del “exilio

⁸ Por lo cual se trata –según caracteriza el mismo Piglia– de “la educación de un tipo que mira el mundo desde la literatura y que pasa por una iniciación”, mientras que “Maggi se ríe de esa mirada estetizante, y en algún sentido esa tensión es la novela” (en Fonet, 2000: 36).

interior”, la suya se concentra en la condena política antes que en sus pretensiones literarias, ya que la pregunta que guía el argumento es de índole filosófico-política, se trata de la pregunta acerca de cómo juzgar el totalitarismo. Cuestión abordada también –y en los mismos términos de Félix Moral en la novela (*EF*: 63)– por el Roa Bastos intelectual que prologó los *Archivos del terror*: “El poder absoluto no puede ser juzgado por una justicia relativa, sino por una justicia justa, sin más” (en Boccia Paz, González y Palau Aguilar, 1994: 14).

De la cuestión respecto de cómo juzgar al tirano, que implica una praxis concreta (volver a Paraguay para matar a Stroessner), pasamos con *Respiración artificial* al planteo –de carácter puramente intelectual, por cierto– de cómo explicar la Historia. En la inversión de la cita de Joyce, ese “alivio” que significa la Historia (el pasado) respecto de la pesadilla (el presente) implica, en el trazado utópico, la elipsis de ese presente y, por ende, del enfrentamiento directo con el terror. La elipsis no importa necesariamente una elección escapista, sino la imposibilidad de narrar un contexto de violencia nunca narrada, la “novedad” del sistema represivo instaurado por la última dictadura, pero cuyo funcionamiento permanece latente en la novela y dispara la tragedia. De hecho, la diferencia entre los planteos de ambas novelas también puede entenderse no como una oposición, sino una sucesión: *Respiración artificial* se contextualiza y toma el momento de la derrota, en el que el aparato represivo concreta el aplastamiento de los ideales revolucionarios o simplemente democráticos, mientras que para Félix Moral la derrota de esos ideales ha sumido al pueblo paraguayo desde hace largo tiempo en la tiranía, su salida desesperada es necesariamente individual.

Como único horizonte posible se erige entonces –para los protagonistas– una dimensión de futuridad. Tal como sostiene Ana Pizarro: “El presente del exiliado –esa tercera dimensión de la vida– no existe sino como ámbito de la sobrevivencia que permite albergar la memoria y el futuro. La negación del presente nace de la expatriación obligada y en esa negación se va abriendo un espacio que puede ser aterrador, de evaluación, de síntesis, de enfrentamiento consigo mismo” (2004: 86). El presente negado cede lugar a una dimensión que es urgente y concreta para Moral, utópica para Ossorio, pero que carga consigo los tintes trágicos de la historia. De modo que, la elección por la hipérbole (*El Fiscal*) o la elipsis (*Respiración artificial*) no distorsiona el abordaje común de ambas

novelas respecto de la historia autoritaria del Cono Sur. Ambas aplican un punto de vista desde lo fragmentario y marginado, desde los desterrados, traidores y suicidas, un reverso que no es más que el otro lado de la misma moneda. La diferencia entre traidores y héroes se establece de acuerdo a la *versión de Judas* que se aplique; así como la fábula borgeana invierte los valores de la historia oficial poniendo el eje en el traidor necesario, tanto Moral como Ossorio eligieron la heroicidad que se basa en el sacrificio de la propia abyección.

Corpus:

Piglia, R. (2001). *Respiración artificial*. Barcelona: Anagrama.

Roa Bastos, A. (1993). *El Fiscal*. Buenos Aires: Sudamericana.

Bibliografía:

Alí, A. (enero, 2001). Ricardo Piglia, la trama de la historia. *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 607.

Boccia Paz, A., Miriam Angélica González y Rosa Palau Aguilar (1994). *Es mi informe. Los archivos secretos de la policía de Stroessner*. Asunción: Centro de documentación y estudios.

Bourdieu, P. (1984). Le champ littéraire. Préalables critiques et principes de méthode. *Lendemains*, 36.

Bourdieu, P. (2002). *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Montessor.

Bouvet, N. (2006). *El género epistolar*. Buenos Aires: Eudeba.

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

Cornejo Polar, A. (1994). *Escribir en el aire. Ensayos sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte.

Cornejo Polar, A. (1996). Tradición migrante e intertextualidad multicultural: el caso de Arguedas. *CELEHIS*, 6-8, Universidad Nacional de Mar del Plata.

De Diego, J. L. (2000). Relatos atravesados por los exilios. En Elsa Drucaroff (dir. de volumen), *La narración gana la partida*, (pp. 431-458) vol. 11 de Noé Jitrik (dir. de la obra), *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé.

Fornet, J. (coord.). (2000). *Valoración múltiple. Ricardo Piglia*. Bogotá: Casa de las

Américas-Instituto Caro y Cuervo.

Maristany, J. J. (1999). *Narraciones peligrosas: resistencia y adhesión en las novelas del Proceso*. Buenos Aires: Biblos.

Méndez-Faith, T. (1985). *Paraguay: novela y exilio*. New Jersey: Slusa.

Peiró Barco, J. V. (2001). *Literatura y sociedad. La literatura paraguaya actual (1980-1995)*. Madrid: UNED, Facultad de Filología, Tesis Doctoral.

Pizarro, A. (coord.). (1985). *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: Association pour l'études socio-culturelle des Arts, des Littératures de l'Amérique Latine- CEAL.

Pizarro, A. (2004). *El Sur y los Trópicos. Ensayos de Cultura Latinoamericana*. Alicante: Cuadernos de América Sin Nombre, 10.

Roa Bastos, A. (1989). *Yo El Supremo*. Buenos Aires: Sudamericana.

Roa Bastos, A. (1991). *Antología narrativa y poética. Documentación y estudios. Suplemento Anthopos*. Barcelona: Editorial Anthopos.

Romero, E. (1984). *Los valles imaginarios*. Buenos Aires: Losada.

Sicard, A. (coord.). (2007). *Valoración múltiple. Augusto Roa Bastos*. Asunción: Casa de las Américas-FONDEC.

Sigal, S. (2002). *Intelectuales y poder en Argentina. La década del sesenta*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno de Argentina Editores.

Terán, O. (1993). *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina 1956-1966*. Buenos Aires: Ediciones El Cielo por Asalto-Imago Mundi.

Villagra Marsal, C. (1991). *Papeles de Última altura*. Asunción: Editorial Don Bosco.

Película:

Gamarra Etcheverry, H. (1998). *El portón de los sueños. Vida y obra de Augusto Roa Bastos*. Asunción.