

# ALEPH

número 13

(abril 1999)



**LOS MITOS FUNDADORES EN LA  
LITERATURA HISPANOAMERICANA**

Alejo CARPENTIER

José DONOSO

Pablo NERUDA

Alfonso REYES

Augusto ROA BASTOS

Jornada del sábado, 24 de octubre de 1998  
Organizada con el apoyo de la U.I.A.

Para citar este artículo: Joset, Jacques. "Augusto Roa Bastos, fiscal de crucifixiones". *Los mitos fundadores en la literatura hispanoamericana*, número especial de *Aleph: Revista de Literatura Hispanoamericana*, no. 13, De Maeseneer, R. y Montalvo, Y. (eds.). Año 1999, pp. 51-60. ISSN 1784-5114. Disponible en: [http://ahbx.eu/ahbx/?page\\_id=7464](http://ahbx.eu/ahbx/?page_id=7464)

## **Augusto Roa Bastos, fiscal de crucifixiones**

Jacques JOSET  
Université de Liège

Quien decide hablar de la presencia del mito –o tan sólo de un mito- en un texto literario contemporáneo, y muy especialmente, en una obra hispanoamericana, toma el riesgo de desanimarse nada más formar el proyecto. Las barreras epistemológicas y metodológicas le parecerán poco menos que infranqueables por la confusión terminológica y desgaste semántico sufrido por la voz mito en lo que va de siglo, amén de los peligros del "mitologismo" aplicado a fenómenos sociales de los que hablé en otro lugar.<sup>1</sup>

Si no quiere renunciar, más le vale cortar por lo sano seleccionando unos parámetros definitorios lo suficientemente amplios para abarcar los aportes de las ciencias humanas que trataron de la cuestión, desde la mitografía clásica hasta la antropología cultural, pero lo suficientemente rigurosos para obviar la disolución semántica a las que llevan tanto algunas "mitológicas" como el lenguaje periodístico actual. Por mi parte he optado (sin duda provisionalmente) por un enunciado sencillo, empírico pero funcional, que laiciza el concepto elaborado por la historia de las religiones: un mito es una narración tradicional explicativa (es decir, que da sentido) a los orígenes de algo.<sup>2</sup> Los mitos son, pues, necesariamente, relatos fundadores de tal forma que el enunciado del tema que hoy nos reúne -"Los mitos fundadores en la literatura hispanoamericana"- me suena a tautología.

Por otra parte, nuestro concepto de mito implica que el número de dichos relatos sea limitado. Así lo entiende Baltasar

---

<sup>1</sup> "*Cave fabulam!*", ponencia presentada en el VII Congreso internacional de la Asociación Española de Semiótica, Zaragoza, 6 de noviembre de 1996.

<sup>2</sup> Para más justificaciones de esta definición, véase la ponencia señalada en la nota anterior.

Espinosa, personaje de "El evangelio según Marcos" de Jorge Luis Borges. "[...] a lo largo del tiempo", dice, "[los hombres] han repetido siempre dos historias: la de un bajel perdido que busca por los mares mediterráneos una isla querida, y la de un dios que se hace crucificar en el Gólgota."<sup>3</sup>

Esta reducción drástica de las historias seminales, la leeremos como metáfora de la serie relativamente restringida y enumerable de los mitos. Pero, tomar la aserción de Espinosa al pie de la letra nos viene de perlas a la hora de abordar el estudio de la reescritura de un mito en *El fiscal* (1993),<sup>4</sup> en cuyo centro está la historia "de un dios que se hace crucificar en el Gólgota". De momento me basta la autoridad de Borges para aceptar la condición mítica de la Pasión puntualizando otra vez que me sitúo al margen de cualquier problemática de veracidad o de fe. La crucifixión del dios es una ficción, como la Odisea, que interroga a la humanidad sobre su destino y le propone una interpretación.

Tampoco es preciso disertar largo y tendido sobre la calidad fundacional de esa narración en la historia de la América hispánica. La cruz es el emblema del "descubrimiento" y conquista. ¿Quién mejor nos lo dice que Cristóbal Colón al relatar su primer paso en la isla de Guanahani? "Sacó el Almirante la bandera real; y los capitanes con dos banderas de la cruz verde que llevaba el Almirante en todos los navíos por seña, con una F y una Y: encima de cada letra su corona, una de un cabo de la † y otra de otro."<sup>5</sup> El Poder y el Mito entrelazados sustentan la empresa, justificándola, pero el poder del Mito la impulsa. A Roa Bastos, re-escritor del *Diario de Colón* en *Vigilia del Almirante* (1992), no se le escapa la trascendencia del pasaje transcrito casi literalmente con un agregado apócrifo: "Mi espada de almirante, empuñada con mano firme, golpeó por tres veces *la Cruz fundadora* [...]"<sup>6</sup>

---

<sup>3</sup> Jorge Luis BORGES, "El evangelio según Marcos", in *El informe de Brodie*, Madrid-Buenos Aires, Alianza-Emecé, 1974, pp. 128-129.

<sup>4</sup> Augusto ROA BASTOS, *El fiscal*, México, Alfaguara, 1993. Remito directamente en el texto a esta edición indicando el lugar de la cita entre paréntesis.

<sup>5</sup> *Diario de Colón*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1972 (2ª ed.), pp. 25-26.

<sup>6</sup> Augusto ROA BASTOS, *Vigilia del Almirante*, Madrid, Alfaguara, 1992, p. 295. Lo subrayado es mío.

A su vez, esta mención de "la Cruz fundadora" podría ser emblemática de las innumerables cruces y crucifixiones que habitan la obra novelística del escritor paraguayo desde *Hijo de hombre* (1960) hasta *Madama Sui* (1995).<sup>7</sup> Las reescrituras de la crucifixión con sus motivos, iconos y símbolos conexos se han vuelto en conjunto mítico recurrente de la narrativa de Roa Bastos.<sup>8</sup>

Por ser *Hijo de hombre* una de sus dos novelas más comentadas –*Yo el Supremo* es la otra–, el Cristo leproso tallado por Gaspar Mora ha sido objeto de las más variadas elucidaciones. Pocos son los críticos que no organizan su análisis en torno a este eje estructurante del texto interpretando sus significados simbólico y sociohistórico, piedras de toque de una nueva "religión de la humanidad propiciada por el novelista en aquel entonces."<sup>9</sup> Todos, poco más o menos y cada uno según su orientación metodológico-filosófica, glosan la glosa del propio autor quien, en pocas y certeras palabras, había condensado el "tema trascendente" de su obra: "[...] es la crucifixión del hombre común en la búsqueda de la solidaridad con sus semejantes; es decir, el antiguo drama de la pasión del

---

<sup>7</sup> En esta novela, el mito se explaya más discretamente aunque no se abandona: "Permanecían allí todo el día, recorriendo los sagrados escombros como siguiendo el vía crucis de los guaraníes reducidos por los hijos de Loyola." (Augusto ROA BASTOS, *Madama Sui*, Madrid, Alfaguara, 1995, p. 153)

<sup>8</sup> La crucifixión es una de las "imágenes de gran fuerza visual, de objetos-signos y metáforas de alta carga valorativa" que se repiten en toda la obra del escritor, según Monica MARINONE, "Travesía por las novelas de Augusto Roa Bastos" in *Revista de Estudios Hispánicos* (Puerto Rico), XXIII, 1996, pp. 199-209 (cita de la p. 207). Sin embargo, al analizar *El fiscal*, esa crítica pasa por encima de ella y focaliza su aproximación sobre la del caleidoscopio.

<sup>9</sup> Me contentaré con remitir a los estudios contenidos en dos valiosos volúmenes colectivos: Helmy F. GIACOMAN, *Homenaje a Augusto Roa Bastos. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, Nueva York, Anaya-Las Américas Publishing Company, 1973; Alain SICARD y Fernando MORENO (coord.), *En torno a "Hijo de hombre" de Augusto Roa Bastos*, Poitiers, Centre de Recherches Latino-américaines de l'Université de Poitiers, 1992. Véanse también por su relación con nuestro tema: David W. FOSTER, "The Figure of Christ Crucified as a Narrative Symbol in Roa Bastos *Hijo de hombre*", in *Books Abroad*, XXXVIII, 1963, pp. 16-20, y Humberto ROBLES, "El círculo y la cruz en *Hijo de hombre*", in *Nueva narrativa hispanoamericana*, IV, 1974, pp. 193-219.

hombre en lucha por su libertad, librado a sus solas fuerzas en un mundo y en una sociedad inhumanos que son su negación.”<sup>10</sup>

El tratamiento de la ficción mítica en *Hijo de hombre* se sitúa, de creer a Roa Bastos y nuestras intuiciones de lector, en un registro alegórico que entreteje figuras ideológicas y culturales representativas de una Pasión paraguaya. En palabras de Seymour Menton: “Gaspar [Mora] representa a un Cristo pasivo, sufrido y religioso cuyo espíritu sobrevive en una estatua de madera [la talla del Cristo leproso]; en cambio, Cristóbal es el redentor ateo con raíces en la cultura guaraní.”<sup>11</sup>

La trama de *El fiscal* cruza dos “historias en ruinas”<sup>12</sup>, la una, individual, cuenta en primera persona la preparación y el fracaso de un atentado contra el dictador Stroessner; la otra, “histórica”, trabada con la primera, relata la derrota y la muerte de Francisco Solano López, vencido, con todo el pueblo paraguayo, en la “guerra terrible e inútil” (p. 32) contra la Triple Alianza (1864-1870). Ambas historias son Pasiones gemelas: el sacrificio de Félix Moral, tiranicidio fracasado del siglo XX, refracta la crucifixión del Gran Mariscal por las huestes brasileñas en Cerro-Corá; asimismo los amores del exiliado paraguayo en Francia y de Jimena Tarsis responden con desfase temporal a los de Solano López y su amante irlandesa, Elisa Alicia Lynch.

El juego especular parece reflejarse en la estructura externa de la novela que consta de dos partes más o menos iguales (185 y 150 páginas), compuestas cada una de diecisiete fragmentos no numerados. Una carta de Jimena a la madre de Félix Moral, donde se relata la muerte de éste, remata la disposición simétrica de una novela que, según el autor, compone la “trilogía sobre el

---

<sup>10</sup> “Roa Bastos nos habla de su novela”, in *Negro sobre blanco. Boletín literario bibliográfico*, Buenos Aires, Ed. Losada, 3ª época, núm. 10, dic. de 1959, p. 10.

<sup>11</sup> Seymour MENTON, “Realismo mágico y dualidad en *Hijo de hombre*”, in *Homenaje a Augusto Roa Bastos*, cit., p. 211. Para un estudio de las relaciones del texto ficticio con la historia paraguaya, véase Brent J. CARBAJAL, *Historia ficticia y ficción histórica: Paraguay en la obra de Augusto Roa Bastos*, Madrid, Pliegos, 1996, pp. 81-105.

<sup>12</sup> Tomo la expresión de la misma novela donde se aplica a la transcripción del diario de Félix Moral.

'monoteísmo' del poder" (p. 9), con *Hijo de hombre* y *Yo el Supremo*.

En el mismo centro de esta cruz narrativa se encuentra el mito del sacrificio de un dios por la humanidad. Pero desde un principio, desde la primera referencia textual al mito, el narrador, Félix Moral, niega el sentido del relato bíblico:

Ningún hijo pródigo o impródigo ha regresado jamás al solar paterno. Si vuelve, lo hace como un extraño o como un intruso molesto e inoportuno. Y esto, el propio Cristo lo supo mejor que nadie. Lo pagó con su sangre y tuvo que morir en la cruz para volver a su Reino celestial donde seguramente sigue siendo un extraño. Como lo es en la miserable sociedad que Él pretendió redimir. No redimió a los seres humanos. No evitó ni purificó los horrores de la vida, la estulticia del mundo, los rigores del destino. (p. 30)

El primer afloramiento del tema mítico de la novela es a la vez una desmitificación, una inversión de la interpretación dogmática y canónica que proclama la inutilidad del sacrificio contado por la Escritura. En el decurso textual, esta aniquilación del sentido escatológico de la fábula arranca de un rechazo de la escritura en tercera persona para consignar "confidencias" como las de Félix Moral: "El procedimiento del narrador *omnisciente* me parece más engañoso aún [que el relato en *yo*]. Una convención fraudulenta que nos viene de la epopeya antigua, o desde más lejos aún: desde la Biblia y aun de los Evangelios. (p. 30)

El rechazo del sentido del mito significa también la puesta en tela de juicio de sus modalidades narrativas y modos de enunciación. Para Roa Bastos o, por lo menos, para su personaje, la interrogación sobre la hermenéutica del mito implica la revisión de su tradición genérica y convenciones de escritura.

Sin embargo, la redención de la humanidad por la muerte de un Cristo, desacreditada en tanto proyecto trascendente, sigue vigente como teoría política desacralizada. Así lo piensa Félix Moral decidido a sacrificar su vida, sacrificando al tirano, para liberar a su pueblo "en un acto supremo de rescate para sí y para los demás" (p. 55). Jimena considera por su parte que Félix sigue engañado:

Pareces [le dice] un niño poseso embaucado por la idea de la "redención", vestigio de esas tontainas de la religión católica que

absorbiste en tu casa llena de curas, de monjas, de esa gente entre loca y mesiánica que se cree destinada al sacrificio. (p. 55)

Ni siquiera sigue en pie el mito de un Cristo laico, fundador de una nueva religión de la humanidad. Las figuras crísticas de *Hijo de hombre* no resistirían las críticas de Jimena cuya oposición radical a toda clase de esencialismo ("El mito de la justicia absoluta es una utopía irrealizable", p. 60) se apoya en el pragmatismo histórico fraguado en el destino de su familia republicana española: "En España ese sueño "político" costó un millón de muertos. Después, los atentados "redentores" sólo sirvieron para fortalecer el poder del tirano" (p. 58).

Pero la historia de Félix Moral (de nombre y apellido alegóricos, a pesar de o por ser falsos, disfrazados, apócrifos) es diferente y su cultura es la de un pueblo cuya existencia o, mejor dicho, sobrevivencia, acumula horribles vías crucis. Por lo tanto sigue teniendo sentido para él el gesto individual de salvación y redención, que encuentra su figuración imaginaria, es decir no histórica,<sup>13</sup> en la crucifixión del Mariscal Solano López. Perdida la fe en el modelo crístico de salvación escatológica, Félix necesita una nueva mediación analógica pero intrascendente que reinterprete terrenalmente el mito desvirtuado, salvando su valor de "rescate para sí y para los demás". Nadie más idóneo para llenar esa necesidad y proyecto que el "Cristo paraguayo", así bautizado por el padre Fidel Maíz, fiscal de los tribunales de sangre (p. 33). Félix relee y reescribe el calvario de Solano López conforme a la misión redentora que se ha asignado. Dichas lectura y reescritura también le servirán de argumentos frente al escepticismo de Jimena.

La primera mención de la pasión de Solano López también ocupa un lugar estratégico en el decurso novelístico: sigue inmediatamente el *ex cursus* metanarrativo sobre la omnisciencia y la desmitificación del Gólgota. Esta versión, resumen de un guión cinematográfico ideado por Félix, es una de las muchas que corrieron sobre la batalla de Cerro-Corá, a través de las historias

---

<sup>13</sup> Véase Aldo ALBÓNICO, "Roa Bastos y el 'Napoleón del Plata'. Una fascinación novelesca en tres etapas", in *Revista Iberoamericana*, LXIII, 1997, pp. 467-484. Sobre la figura histórica de Solano López, consúltese Juan Emiliano O'LEARY, *El mariscal Solano López*, Madrid, Imprenta de F. Moliner, 1925.

oficiales de los países contendientes, de las deformaciones de la memoria colectiva y de múltiples interpretaciones individuales. El guión escrito por el exiliado trata de relatar "con el mayor rigor y fidelidad posibles" la historia de Solano López y Madama Lynch (p. 31), sin ocultar el miedo y la cobardía del Mariscal perseguido por sus enemigos, pero con un evidente esfuerzo de comprenderlo hasta identificarse con él y salvar su imagen transfigurada por un suplicio que la realidad histórica desconoce:

Al llegar a la crucifixión de Solano López por las huestes brasileñas, sentí que las lanzas despertaban en mí la capacidad de furor continuo y de rabiosa ulceración que llevó a aquel hombre de energía sobrehumana a sobrepasar todos los excesos de una guerra terrible e inútil. Y sin embargo esa derrota final e infamante era la afirmación de un heroísmo singular; era, sin tapujos, una victoria moral [...]. (p. 32)

Una serie de oximorones sobrecogedores y un relevo ambiguo de las voces narrativas (de la impersonal del guionista a la de un sargento –personaje de la película, p. 33-, y la de Félix que increpa directamente, por encima del tiempo, a Solano) dan cuenta de la maraña de sentimientos encontrados y pensamientos contradictorios del narrador: "Ahí estaba sacrificado y muerto, el hombre que no supo redimir ni salvar a su pueblo. Un Redentor asesinado. Un símbolo hecho carne. Una basura triunfal de su propia nada" (p. 33).

El texto insiste una y otra vez sobre la ignominia de aquella muerte, sobre su inutilidad individual y colectiva: "Yo contemplaba hacia lo alto el gólgota montañoso, pero veía que ningún sol de justicia iba a iluminar jamás. Estaba ahí ese cuerpo crucificado para el que no había ninguna resurrección posible en toda la eternidad" (p. 34).

La reescritura profana del mito no sólo invierte el sentido del relato primordial sino que lo profana de manera radical. La grandeza de la crucifixión ficticia de Solano López estriba en el hecho de que es un fin absoluto, sin salvación ni resurrección. Es, en todos los sentidos de la palabra, una pasión inútil.

Esta interpretación del mito sólo es comprensible a la luz de la identificación de Félix Moral con Solano López a medida que avanza la escritura del guión. El exiliado paraguayo también ha escogido el sacrificio ignominioso y vano mucho antes de concebir el atentado



contra Stroessner. Su destino estaba escrito en la crucifixión inventada del Gran Mariscal y en el mismo acto de escribirla. Al acabar el guión, imagina "el coro fantasmal" de las mujeres paraguayas que llora "la muerte de la patria":

La escena se esfumó súbitamente en un estampido que explotó dentro de mí como si hubiera recibido en pleno pecho la descarga de un pelotón de fusilamiento. (p. 37)

Félix está experimentando una verdadera pulsión anticipadora. La carta final de Jimena confirma el fracaso del atentado contra el dictador y cuenta la detención de su amigo, las torturas que le redujeron a "piltrafa humana" (p. 359), como Solano López <sup>14</sup>, su huida, calificada de "vía crucis" por Jimena (p. 363), a Cerro-Corá, el gólgota del Mariscal, donde lo arresta un militar quien exclama: "¡Ese pobre infeliz ya está muerto antes de morir!" (p. 34). Así Solano había muerto tres veces, "por la colosal derrota, por la irrisoria lanza del corneta de órdenes enemigo, por la asfixia del ahogamiento en las aguas del manso arroyuelo que se encrespó y empezó a rugir como un torrente de lava." (pp. 31-32) Félix muere acribillado (p. 364), igual que Solano López, ultimado "a tiros de fusil" (p. 304), según otra versión de su derrota. Por fin, como la crucifixión del jefe paraguayo, el martirio de Félix es una "victoria moral": los significantes del nombre y apellido del exiliado encuentran sus verdaderos significados a la hora de su muerte. Así parece reconocerlo Jimena, quien, sin desdeñarse de su postura ideológica, <sup>15</sup> vincula la muerte de Félix y la caída de Stroessner en estos términos:

---

<sup>14</sup> Las mismas palabras se emplearon para describir el cuerpo del pintor Cándido López, "esa piltrafa humana animada por un espíritu indómito" (p. 298), como si fuera el destino final de los artistas e intelectuales. Sobre la re-creación novelesca de la persona histórica del pintor argentino Cándido López, véanse A. ALBÓNICO, *art. cit.*, p. 477 y Cándido LÓPEZ, *Imágenes de la guerra del Paraguay, con un texto "El sonámbulo", de Augusto Roa Bastos*, Parma, Franco Maria Ricci, 1984.

<sup>15</sup> Jimena termina su carta a la madre de Félix rechazando cualquier sentimiento de odio o de venganza en la actuación política y achaca a su compañero de haber sido una víctima de la "alucinación en la marcha de la historia" (p. 367).

En la madrugada del 3 de febrero de 1989, una insurrección militar derrocó al dictador [...]. El golpe palaciago venía si no a legitimar, por lo menos a justificar la obsesión tiranizada de Félix que lo había arrastrado a su horrible muerte. (p. 365)

De hecho a los ojos del pragmático político, la única "legitimación" de la acción es su eficacia. Ningún mito, ni siquiera laicizado, como el de la crucifixión de Solano López, puede sentar el cambio histórico. A lo sumo, lo justifica individual ("obsesión") y moralmente. La historia condena las pasiones inútiles por ser inútiles. Los mitos las exaltan porque se alimentan de ellas.

El espacio me falta para seguir mostrando cómo la narración de *El fiscal* se organiza en torno a y a partir de esa crucifixión gemela. Mucho habría que decir, por ejemplo, sobre la cruz en tanto objeto o símbolo, nunca de resurrección, siempre de tortura y de muerte, como en el relato del fin atroz de Pedro Alvarenga, otro adversario empedernido de Stroessner, que prefigura la propia muerte de Félix. Alvarenga intenta volver a Paraguay disfrazado de pastor menonita; los soldados del tirano lo identifican: "Lo habían estrangulado con la cadena de la cruz pectoral. La cruz estaba enterrada en la espalda hasta la empuñadura" (pp. 245-246).

También habría que dedicar un largo apartado a la semiótica del alucinante políptico de Grünewald del museo de Colmar, a su "increíble fuerza como de succión magnética" (p. 90), a su impacto en los personajes, a sus relaciones con las demás representaciones del calvario en la novela, en particular con la crucifixión de Solano López (pp. 91-92).

Así el cuadro de Grünewald, icono pictórico, se transforma en icono verbal situado en el cruce de los sentidos de *El fiscal* y del diálogo de discursos en que consiste el texto literario, incluido el que estamos leyendo: la descripción verbal del retablo de Colmar contiene una evocación del famoso comentario de Joris Karl Huysmans sobre "la mayor obra de naturalismo sobrenatural que produjo el gótico tardío" (p. 92).

La novela de Augusto Roa Bastos se da como el último eslabón de una cadena de reescrituras de la historia de un dios salvador, pintado por Grünewald en el momento supremo de la agonía más horrible, llamado "divina abyección" por Huysmans, reencarnado en

el Cristo paraguayo de Cerro-Corá y en un ser ficticio llamado Félix Moral. Cada una de estas figuras crísticas, portadora de representaciones socioculturales diferentes y hasta divergentes, se difracta en la imaginación de los que las reciben provocando otras ilusiones y falsificaciones, productoras de otras tantas historias de dioses falsos y engañadores, en una cadena sin fin que es la misma historia de contar historias.

Así entendemos la última aparición del calvario en *El fiscal*, contada por Jimena quien, huyendo con Félix de los verdugos de Stroessner, llega a Cerro-Corá: "Desde un promontorio cercano contemplamos la escena inenarrable: la crucifixión de Solano López ejecutada por hombres disfrazados de 'macacos brasileiros'." (p. 364)

Ésta es la última visión de Félix quien, comenta Jimena:

murió sin saber que la escena de la crucifixión de Solano López no era un fragmento real de la historia que creyó revivir, sino la escena ficticia del rodaje de una película, tal como él mismo la había imaginado y plasmado en el *script* que fue rodado a medias hace bastante tiempo y que originó su primer apresamiento. (p. 365)

Sin duda, Félix Moral muere, como dijera su compañera, "embaucado por la idea de la 'redención', vestigio de esas tontainas de la religión católica" (p. 55). Muere por falta de crítica del mito o, mejor, por ser incompleta su crítica del mito. Pero también muere por enfermedad de la imaginación. Identificarse con Solano López no es ser el Gran Mariscal; imaginar un rocambolesco atentado contra Stroessner no es matar al tirano. En suma, Félix Moral, ser ficticio, muere por un déficit de lectura: actuó y murió como si no hubiera leído el contramito de un hidalgo que "se daba a leer libros de caballerías, con tanta afición y gusto, que olvidó casi de todo punto el ejercicio de la caza, y aun la administración de su hacienda." (*Don Quijote*, I, 1)