

*El fiscal Roa Bastos: escenas del "Cristo paraguayo"
y su guerra grande*

Paco Tovar

UNIVERSITAT DE LLEIDA

ABSTRACT

In 1993, Augusto RoaBastos published *El fiscal*, a novel in which he revisits a moment in Paraguay's contemporary history, offering, from a contemporary perspective opposed to Alfredo Stroessner's dictatorship, a view to la Guerra Grande, marshall SolanoLópez and Doña Elisa Lynch. History and characters shaped to some Félix Moral taste, get their final shape in an unfinished script, faithful to the deeds, as describing another version of the reality for a failed film production about the same theme and a melodramatic atmosphere. That configuration, as well as a third one as an historical point of view from R. F. Burton, can be seen in Mathias Grünewald's paintings and Cándido López's works. All as a fiction that includes a testimonial nature, literary dimension and symbolic value.

Keywords: Paraguay, Solano López, Guerra Grande, Mathias Grünewald, Cándido López.

En 1993, Augusto Roa Bastos publica *El fiscal*, novel·la donde vuelve a interpretar un episodio de la historia contemporània del Paraguay, remitiendo, desde una perspectiva contemporània y frente a la dictadura de Alfredo Stroessner, a su Guerra Grande con las figuras del mariscal Solano López y doña Elisa Lynch. Historia y personajes, manejados al gusto de un tal Félix Moral, toman forma en la escritura de un libreto en cinematogràfico sin realizar, fiel a los hechos; al describir otra versión de la realidad con destino a una producción fallida sobre el mismo asunto y en tono melodramático. Esa doble configuración, junto a una tercera referencia en clave historiogràfica de R. F. Burton, tienen su correlato en la pintura de Mathias Grünewald y los cuadros de Cándido López. Todo ello se ofrece como un relato de naturaleza testimonial, dimensión literaria y valor simbólico.

Palabras clave: Paraguay; Solano López; Guerra Grande; Mathias Grünewald; Cándido López.

Muerto el dictador Francia, y tras una etapa sucesoria en la que no faltaron tensiones, gobernaría en Paraguay Carlos Antonio López¹. Su primogénito, Francisco Solano López, habría de sucederlo en 1862², gobernando el país bajo una tercera dictadura que mantendría los criterios de autoridad impuestos bajo el Supremo Francia y Carlos Antonio. Superó Francisco las cotas de progreso alcanzadas en tiempos de su padre. Finalmente jugaría sus cartas enfrentándose al ejército brasileño, argentino y uruguayo en la Guerra Grande.

La inestabilidad política del Plata, con el antagonismo latente entre Brasil y Argentina, ambos hostiles a la independencia de los estados más pequeños, justificaba la aprensión y la vigilancia de Francisco Solano; pero en él se unían la ambición de desempeñar un papel de primer plano entre los gobernantes de la región, a los cuales no se sentía inferior. Fue acusado de acariciar insensatos sueños de grandeza, de querer ser coronado emperador del Plata, de toda América del Sur. López II, lo llamaban algunos en Buenos Aires, donde se preguntaban si la manía de persecución que habían sufrido Rodríguez de Francia y López, no se habrían transformado en él en megalomanía (Cancogni-Boris, 1972, pp. 52-53)³.

Los argumentos del mariscal Solano López para justificar su aventura guerrera en contra de Brasil, Argentina y Uruguay fueron de orden histórico, credo nacionalista, estrategia política y demasiada soberbia⁴. Cinco años de

¹ Muere José Gaspar Rodríguez de Francia en 1840; Carlos Antonio López no habría de gobernar el país en solitario hasta el 12 de marzo de 1841. Entre uno y otro año trataron de suceder al doctor Francia Policarpo Patiño, secretario del Supremo y consejero de una Junta Militar provisoria, un triunvirato y un consulado bicéfalo, repartido entre Mariano Roque Alonso y el mismo Carlos Antonio López.

² También fueron hijos de Carlos Antonio López y Juana Pabla Carrillo, Ignacia, Venancio, Rafaela y Benigno. El padre hubiera elegido para sucederle a Benigno, pero el Congreso decidiría nombrar finalmente al hermano mayor, Francisco.

³ Los partidarios incondicionales del mariscal Solano también lo reconocían como “El libertador de Sudamérica”, el “Cincinnatus de América”, el “Napoleón del Plata” o el Karaí-Guazú ; sus detractores lo llamaron “Tirano del Paraguay”, “Monstruo López”, “Vandálico y traicionero agresor” y “O bárbaro do Paraguay”.

⁴ Durante la colonia, el Cabildo asunceño se había enfrentado ya en diversas ocasiones a los vecinos del Plata, reclamando el trato de privilegio que, por servicios al gobierno de la corona española, se le había otorgado. Las relaciones con Brasil también fueron causa de múltiples conflictos. Esas tensiones justifican de algún modo la política de aislamiento que dictara el Supremo, basada en fundamentos nacionales. Carlos Antonio López, mantuvo esos rasgos nacionalistas para legitimar su poder. Heredero de Francia y Carlos Antonio, Francisco Solano valoraría los antecedentes históricos del país al declarar su Guerra Grande.

lucha (1965-1970) lograrían componer una epopeya en clave americana, con sus legendarios personajes; ficciones históricas de corte novelesco, a cuenta de sus protagonistas; y un López simbólico de rasgos paraguayos, héroe nacional muerto en campaña, quién, junto a Elisa Lynch⁵, estableció frentes --Riachuelo, Curupaytí, Angostura, Huamaitá, Itororó, Lomas Valentinas, Azcurra, Barreno Grande...-- y sacrificó a su gente, hipotecando el país durante muchos años bajo la sombra espectral de otro Karáí Guasú, que avalará posteriores dictaduras. El mariscal era por entonces

un hombre de complexión colérica como su padre; impulsivo, temerario é inconsciente de los deberes de un mandatario que rige los destinos de una nación. Era por temperamento y educación déspota y altanero, de voluntad

⁵ La historia del Paraguay reserva un espacio significativo a Elisa Lynch:

Una tarde Francisco Solano encontró en la estación de Saint Lazare a una mujer de cabellos rojizos, como la emperatriz Eugenia, y de ojos verdes, jovencísima y bella. Se llamaba Elisa Lynch y era medio extranjera. Parecía una aventura como muchas otras; pero el encuentro fue el inicio de una pasión. Al cabo de unos días Francisco Solano avisó a su hermano Benigno que pensaba llevar consigo a aquella mujer y considerarla su esposa. [...]

Había nacido en Irlanda en 1835, tenía dieciocho años cuando Francisco Solano López la vio por primera vez. Se había casado, cuando aún no tenía quince años, con un funcionario del gobierno francés, el señor Quatrefages, que se la llevó primero a París y luego a Argelia. No se sabe nada con seguridad de aquellos años. Elisa se había separado del marido y había vivido en París como pudo. Los enemigos de Francisco Solano, que la odiaban, decían que se había quitado años para engatusar mejor a su amante ocasional, y que su cabellera era una peluca.

Elisa era una mujer de gran voluntad, dispuesta a todo. En esto se parecía a Francisco Solano. Probablemente le atrajo la aventura. No sabía nada del Paraguay, pero intuía que el destino de su amante no iba a ser común. Puede que también estuviera enamorada (Cancogni-Boris, 1972, p. 41).

Una versión más sórdida descubre cómo llegó Elisa Lynch a París. Todavía en Argelia, Quatrefages quiso negociar un ascenso facilitándole a un oficial de rango superior, el coronel D'Aubry, una relación íntima con su esposa, que por entonces ya tenía otro amante ruso, el conde Mijail Meden. Lucharon en duelo ambos pretendientes, murió el francés y Quaterfages zanjó la historia, que dañaba su honor, culpando a Elisa y "exiliándola". Ella viajó primero a Londres, buscando refugio en casa de su amiga de infancia, Eduvigis Strafford, para instalarse ya en París, donde quizás llegó a prostituirse.

Suelen manejarse dos versiones a propósito de la influencia que tuvo Elisa Lynch sobre López cuando se discutía en los círculos de gobierno una intervención militar en contra de la Triple Alianza. Dicen unos que trató ella de aplazarla, cuando menos hasta recibir el material bélico de Europa: cuentan otros que logró persuadir a Solano, declarando éste una guerra que los identificará como Napoleón y emperatriz de América respectivamente.

imperiosa y muy acostumbrado á mandar y á ser acatado y complacido en sus menores caprichos. Reñido con la libertad [...] encarceló á los hombres que no adulaban su poder y convirtió á los sacerdotes en inquisidores de las conciencias y en voceros de su odioso despotismo. A la menor contrariedad se encapotaba su rostro y anublábase su espíritu, quedando hecho una verdadera fiera (Báez, 1910, pp. 139-140)⁶.

Solano y su hijo Pancho mueren durante los asaltos brasileños a Cerro-Corá, último enclave paraguayo en la Guerra Grande y zona defendida por una tropa en ruinas. El campamento fue arrasado; el Mariscal herido en la retirada por un simple cabo, un tal Francisco Lacerda, de mal nombre *Chico Diavo*. Finalmente, lo derribarían de un tiro en la espalda. Murió a orillas del río. Miraba el cielo. Calzaba sus *botas altas de piel fina*. Vestía unos *pantalones azules recamados en oro y la camisa de seda*.

Los soldados que habían alcanzado y dado muerte a López volvieron arrastrando su cadáver al cuartel general. Estaba cubierto de polvo, con las ropas desgarradas, irreconocible. Los soldados acudieron, todos lo querían tocar, le tiraban de un pie, de una mano, por los cabellos levantando el rostro tumefacto. Hasta las hermanas que durante la batalla habían permanecido encerradas en sus carretas salieron para verlo. Parecían muy satisfechas y miraban con grandes sonrisas a los oficiales brasileños que las habían liberado (Cancogi-Boris, 1972, p. 275).

Elisa Lynch se acercó al cuerpo tumefacto de Solano, retuvo sus impulsos y exigiría de los enemigos que habilitaran una fosa en la que pudieran reposar juntos el Mariscal y su hijo Pancho. Todavía se habla de Francisco Solano López y *Madama Lynch*, protagonistas de una epopeya romántica de trágicos resultados en clave nacional que forjaría leyendas, tuvo héroes, acuñó ídolos y legitima el valor de sus reliquias.

El "Cristo paraguayo"

Eso cuenta Roa Bastos al escribir *El fiscal* sobre los cuadernos de un proscrito llamado Félix Moral recordando éste a su abuelo Ezequiel, quién

⁶ El historiador paraguayo atribuye a Solano López rasgos de un personaje soberbio, caprichoso y autoritario, imagen confirmada por Manlio Cancogni e Ivan Boris en su aproximación biográfica del Mariscal.

narraba historias de la Guerra Grande, Solano López y Elisa Lynch. Con esos relatos, y desde la memoria, elaboraría Félix un guión cinematográfico:

El guión inicial fue escrito por mí. Traté de relatar en él, con el mayor rigor y fidelidad posibles, la historia de estos personajes, ponerlos a la altura del papel histórico que desempeñaron en el martirologio de un pueblo. Al escribir este libreto, no más importante como libreto que el de una ópera cualquiera, sentí en todo mi ser, sin poder evitarlo, el tremendo poder de los mitos de una raza, amasados con la sangre y el sacrificio de un pueblo mártir. Experimenté el estremecimiento de una revelación que anula de golpe todas nuestras dudas e incredulidades (Roa Bastos, 1993, p. 30)⁷.

Félix Moral juega con palabras, moviéndolas en forma semejante a los vidrios del antiguo calidoscopio y la vieja linterna mágica de su niñez, dando sentido al quiebro de imágenes y valor a otras ensoñaciones:

Comprendí el inconcebible misterio --el de Solano López-- de un alma sin freno, sin fe, sin ley, sin miedo, y que sin embargo luchaba ciegamente consigo misma más allá de los límites humanos. Luchó hasta el último aliento para evitar su caída en la degradación extrema de la cobardía o del miedo (Roa Bastos, 1993, p. 30)⁸.

⁷ De origen paraguayo, Félix Moral declara ser alias de un exiliado, haber cambiado su aspecto, sentir nostalgias y proyectar querencias. Todo junto, engaños imposibles:

La obsesión de todo exiliado es volver. No puedo regresar con la cara del proscrito. He tenido pues que adoptar un nombre seudónimo y un cuerpo seudónimo que tornara irreconocible el propio, no digo el verdadero porque ése ya tampoco existe. Puede uno inventar otra forma de vida, pero no disfrazarse de otro para seguir siendo el mismo (Roa Bastos, 1993, p. 14).

Con su yo extrañado, Félix guarda memoria del abuelo Ezequiel Gaspar:

El viejo soldado-niño que guerreó en la Guerra Grande cuando apenas tenía 13 años [...]. “Vivo --solía ironizar el viejo-- en una pequeña fracción de tierras que el Mariscal regaló a la Lynch, un poco antes de Cerro-Corá (Roa Bastos, 1993, p. 15). [...] Lo enterraron entre gallos y medianoche, sin mayores requilorios, en el Panteón Militar de la Recoleta. Ezequiel Gaspar, considerado uno de los mejores granaderos del Ejército Grande, fue oficial de Bernardino Caballero y acompañó a Solano López hasta su muerte en Cerro- Corá (Roa Bastos, 1993, p. 17).

⁸ Sin embargo, el miedo y la cobardía hicieron presa del mariscal Solano, transformando en imágenes la escena de su final.

El superhombre, el semidiós huyó como el más común y timorato de los mortales [...]. Huyó como un ciervo, herido en el vientre por la lanza de un corneta de órdenes. El gran hombre lanzó su cabalgadura a todo galope en dirección al río. Los intestinos

De aquellas ruinas, localizadas fuera del tiempo, quedan leves aromas, desvelando que, por tres ocasiones, moriría Solano: traspasado en fuga por “la irrisoria lanza del corneta de órdenes enemigo”; ahogado en “un manso arroyuelo que se encrespó y empezó a rugir como un torrente de lava”; y crucificado, nuevo *ecce homo* sin atributos. El padre Maíz lo llamó “Cristo Paraguayo” durante una homilía funeraria de barniz castrense⁹: Mathias Grünewald lo había sitiado ya en su retablo del siglo del siglo XVI, pintura que, hasta el XIX, no apreciaría Huysmans¹⁰. Roa establece paralelismos:

Solano estaba ahí, clavado en la cruz de ramas mal descortezadas, como el Cristo del retablo de Grünewald. Más trágico aún que en aquella espantosa representación. Solano estaba ahí desnudo, emasculado, monstruosamente deforme, la lanza atravesada en el costado. Estaba ahí, negro de moscas y avispas que libaban en las bocas tumefactas de las heridas la vejación del pus.

desplegándose en el aire formaban una estela sanguinolenta en la erizada carrera. El caballo desbocado se detuvo de golpe ante las barrancas, volteó al huyente mariscal que rodó hasta caer de bruces en el fangoso arroyo. Logró girar aún hasta ponerse de costado enfrentando a sus perseguidores. Estos se detuvieron atónitos al borde del barranco. El sol de la mañana arrancó destellos cegadores al corvo espadín que se alzó desde el barro en el temblor del puño moribundo, y de la boca brotó, entre espumarajos de sangre, el clamor que estremeció las selvas (ROA BASTOS, 1993, p. 30-31).

⁹ En las notas que Roa le atribuye a Félix Moral, el padre Maíz es un personaje histórico fraguado a semejanza de su tierra, *nutrido en sus esencias y sus escorias*; el vocero de la “Prostitución Patriótica”.

En su degradación, en sus crímenes, en sus pecados, 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 infinidad 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, un negro y rijoso cordero pascual, el más infame y miserable, para que la sangre de Cristo, vertida en el Gólgota, tuviera algún sentido fuera de la imposible redención humana (ROA BASTOS, 1993, p. 296).

¹⁰ Matthias Grünewald (1475 ¿-1528) trabajó de 1512 a 1515 en su retablo de Issenheim para el hospital de mojes antoninos, expuesto en Colmar (museo de Unterlinde). Es también autor de diversas crucifixiones aunque la del retablo de Tauberbischofheim (1523-1525) viene a resumir las técnicas y logros estéticos de una obra que inspiró, entre otros, a Max Bemann, Otto Dix, Picasso, Max Ernst y Francis Bacon. En 1525 dibujó sus “Trias romanas”, pieza conservada en el Gabinete de Grabados del Staatliche Museum, de Berlín. Poeta, novelista y tertuliano en las veladas de Médan, el francés Joris-Karl Huysmans (1848-1907) es autor de *Écrits sur l'art* (1867-1905), donde valora muy positivamente la obra de Grünewald.

La última iniquidad de los vencedores se cifraba en esa insignificante y miserable enormidad (Roa Bastos, 1993, p. 32).

En última instancia, Solano es la figura simbólica del triunfo cristiano y verdadera representación de su tragedia

Solano López obtuvo con su muerte y el exterminio de su pueblo un triunfo incalculablemente mayor que el de los vencedores; un triunfo logrado al precio de innumerable derrotas, de terrores abominables, de un orgullo abominable, de un abominable holocausto. [...] Lo apostrofé en un estremecimiento de todo mi ser: ¡Has vencido al azar mediante una locura desaforada!...¿Era necesario este espantoso delirio?...¿Para qué?... Nadie lo sabe... Nadie podrá responder por ti... Estás aislado de la humanidad..., del tiempo..., de la vida...Has muerto con tu patria [...]. Tu tierra ha desaparecido... Ya no tienes un sitio donde reposar... No lo tienes más ni siquiera en el corazón de tu raza que ha desaparecido contigo (Roa Bastos, 1993, pp. 31, 33)¹¹.

En la conciencia del Paraguay se impone todavía una visión del mariscal Solano. Crucificado entre las ruinas de Cerro-Corá. No es

la carroña del dios hecho hombre pintada por el genio de Grünewald con las tinieblas de su propia alma. Ahí estaba el Cristo de Cerro-Corá, sin aureola, sin nimbo, sin la enmarañada corona de espinas, el cuerpo sembrado de bocas purulentas cuyos grumos oscuros no servían ya mesmo sino pa juntar moscas, dijo el sargento que contaba la historia en el último vivac. [...] Me acerqué a la cruz como en la oscuridad y en el silencio de un templo incendiado. Miré fijamente los ojos inyectados de sangre, vidriosos por la muerte, la enmarañada barba, moteada de grumos rojos, coágulos del último vómito de la agonía, la boca abierta, la mandíbula desquijada, colgando sobre el pecho. Pequeños trozos del uniforme militar se hallaban pegoteados en las placas de pus por todo atavío sobre la desnudez tumefacta (Roa Bastos, 1993, pp. 32-33).

Sobrecarga histórica, realismo de viejo cuño y pulso narrativo de acentos paraguayos habrán de ajustarse al sello de Hollywood y a los gustos de un americano *underground*, para quién la fiabilidad histórica no importaba demasiado:

¹¹ Cuenta una leyenda que Solano, al morir, pronunció su frase: "Muero con mi patria", no "Muero por mi patria".

¡Bah! – dijo Mr. Bottom –. A más de cien años, nadie podrá decir que esos detalles fueron verdaderos o falsos. Hay que dar a la gente lo que la gente pide como el pan. Terror, sexo, violencia, en sus crispaciones extremas. Este es el alimento de nuestra civilización. Y no hay otro (Roa Bastos, 1993, p. 37).

Poco dispuesto a modificar su trabajo, Félix acuerda entregarlo a Bob Eyre, un guionista que ignoraba completamente la historia del Paraguay, no leía español y había colaborado ya en diversas ocasiones con el productor. El norteamericano aprovecharía escenas del original, pero

redujo la intriga al juego de dos personajes centrales. Madama Lynch y Pancha Garmendia, en torno a la silueta desvaída del mariscal López, convertido en personaje de opereta que parecía moverse todo el tiempo en ritmo de danza sobre el fondo interrumpido de los vals de Strauss.

El nudo argumental propuesto por Bob Eyre consistía en una guerra secreta entre las dos mujeres en contrapunto sobre el fondo de la “guerra grande” (Roa Bastos, 1993, p. 37).

Ese nuevo ejercicio literario teje los hilos de un melodrama donde Pancha y Elisa lucharán por “un semidiós de la guerra que parecía brotar de una tragedia griega”, cuando era sólo un fante cinematográfico¹². El contraste ya está servido para un espectáculo *hermoso y aterrador*, mejorado aún por la fuerza interpretativa y la singular belleza de sus actrices. Bob Eyre logra seducir al espectador ante la composición de las imágenes, y así lo escribirá Félix Moral en sus anotaciones:

de aquella guerra que acabó con un pueblo, la guerra entre las dos mujeres era aún más inmisericorde y cruel: una historia de lírico y trasnochado

¹² El guión de Bob Eyre no describe a Solano en tareas militares propias de su cargo, sino entretenido en otros intereses; también focalizado en ridículos encuadres:

Aparte de las reuniones con oficiales de su estado mayor y algunas visitas a los frentes en retirada, el Mariscal Presidente imaginado por Bob Eyre se pasaba el tiempo en su tienda de campaña haciéndose cuidar los pies, unos pies femeninos y ridículamente pequeños. Las botas militares, de tacones muy altos, las perneras inmensas, le llegaban hasta las ingles. El brillo del lustrado charol iba delante de él alumbrándole el camino. Daba la impresión que el mariscal de los ejércitos paraguayos caminaba de puntillas para compensar su baja estatura, hamacándose como un pistolero del Far West (Roa Bastos, 1993, p. 37).

romanticismo puesto en abismo dentro de otra escena de indescriptible barbarie (Roa Bastos, 1993, p. 41).

Esa ficción transgrede la historia oficial y los derechos de rodaje pactados en su día en favor del primer libreto, tanto más cuando la relación entre las mujeres alcanza una crispación extrema, desvelando a los testigos el corazón enfermizo de la irlandesa. El odio hacia su enemiga es un gesto de “pasión secreta e inconfesable”, propia de los “seres destinados a cohabitaciones ocultas”. El tiranosaurio Stroessner quiso reprimir con su ejército las mentiras de un “panfleto antihistórico y antiparaguayo”:

Bajo el fuego de morteros y ametralladoras el centenar de actrices, actores y técnicos y los cinco millones de “extras” que acampábamos en las cercanías de Cerro-Corá, tuvimos que huir por la picada del Chirigüelo sembrada de cadáveres y cañones de utilería. Helicópteros de la Fuerza Hemisférica vinieron de Sao Paulo a rescatar a las actrices y actores extranjeros. Estos contemplaron, divertidos, esta otra pequeña guerra, que no figuraba en el libreto, pero que parecía formar parte real de la Gran Guerra de hacía más de un siglo (Roa Bastos, 1993, p. 44)¹³.

El trabajo de Bob Eyre, rodado hasta una secuencia compartida --la crucifixión de López--, circula todavía por las cinematecas internacionales, ofreciendo así a los curiosos de turno

una mezcla indescifrable de escenas de barbarie y de terror alumbradas por el fuego de las batallas. Pudo esta epopeya fílmica construir el mayor testimonio sobre aquella alucinante hecatombe de un pueblo, un país. Las cosas sucedieron de otra manera. Aquella aventura que quiso registrar en imágenes el “duro siglo de la Patria” es ahora menos que un sueño para mí. No se repetirá (Roa Bastos, 1993, p. 45).

Félix, todavía juega con el calidoscopio de su infancia. Escuchando a Mozart, contempla el proyectado final de su Guerra Grande y “expiación” en la crucifixión de Solano una historia que nunca sucedió, pero la siente intolerable:

¹³ Tratada con realismo cinematográfico, la verdad sobre la Guerra Grande no sufrió la censura del tiranosaurio Stroessner por el acento épico del guión histórico; abordada con despropósitos melodramáticos de ambigua lectura, provocará reacciones violentas, por transgredir el valor sagrado de una historia oficial, con férreas idolatrías.

A veces se me escapan los sollozos. Me río a carcajadas para disimular. En realidad la imagen del Cristo paraguayo no es más que la imagen de una ruina. ¿Y qué es una ruina sino una imagen estancada en el tiempo? El tiempo liberado de su duración (Roa Bastos, 1993, p. 47)¹⁴.

Sensación parecida tuvo el proscrito en compañía de Jimena. Sobrecogidos ambos frente Cristo de Grünewald, en su viejo retablo de Issenheim, expuesto en Colmar.

Las laceraciones que cubrían el cuerpo de ese cadáver viviente le comunicaban una suerte de doloroso estremecimiento. Temblaban los pectorales con espasmos tetánicos, como si le costara un gran esfuerzo respirar. El pecho, abombado por la putrefacción, soltaba al aire algunas costillas, entre los pedazos de lanzas rotas clavadas en las carnes descompuestas. Las manos grandes y amoratadas se crispaban bajo los clavos enormes. Las rodillas entrechocaban sus rótulas en las piernas retorcidas hasta los pies. ¡Esos pies! Eran horribles esos pies esponjosos y coagulados, puestos uno encima del otro. Se aplanaban y extendían en la putrefacción hasta parecer los de un palmípedo monstruoso. Las negras y cuadradas cabezas de los clavos sobresalían de las carnes amoratadas. El pulgar y el índice, crecidos desmesuradamente, arañaban casi el suelo formando la V de una cruz gamada.

Por encima de este cadáver en ebullición la cabeza enorme y tumultuosa colgaba sobre el pecho, bajo el peso de la enmarañada corona de espinas que se clavaban en la frente. Los ojos entreabiertos y cenicientos manaban una infinita mirada de sufrimiento y terror. [...] Observé de pronto que a la cabeza gacha le había crecido una espesa barba. Y en ese mismo instante tuve conciencia de que en el Cristo de Colmar había estado contemplando todo el tiempo el Cristo de Cerro-Corá (Roa Bastos, 1993, pp. 87-88)¹⁵.

¹⁴ El tiempo de la historia, su naturaleza subjetiva y la proyección de ambos registros en la escritura de imaginación; también bajo las formas de un artificio musical bien armonizado, permiten a Félix hurgar en las entrañas de un saber únicamente revelado a través de las mentiras y los encubrimientos.

¹⁵A comienzo del siglo XX, el francés Huysmans describe la crucifixión de Matheus Grünewald, reconociendo su valor entre la pintura de sus contemporáneos. Le dio un título: "la divina abyección de Grünewald".

Joris-Karl Huysmans reconoció la empatía de algunos fieles cristianos ante la figura del moribundo que pintara Grünewald:

Este Cristo espantoso moribundo sobre el altar del hospicio de Isemheim parece hecho a imagen de los afectados por el fuego sagrado que le rezaban y se consolaban con el pensamiento que el Dios al que imploraban había probado sus mismos

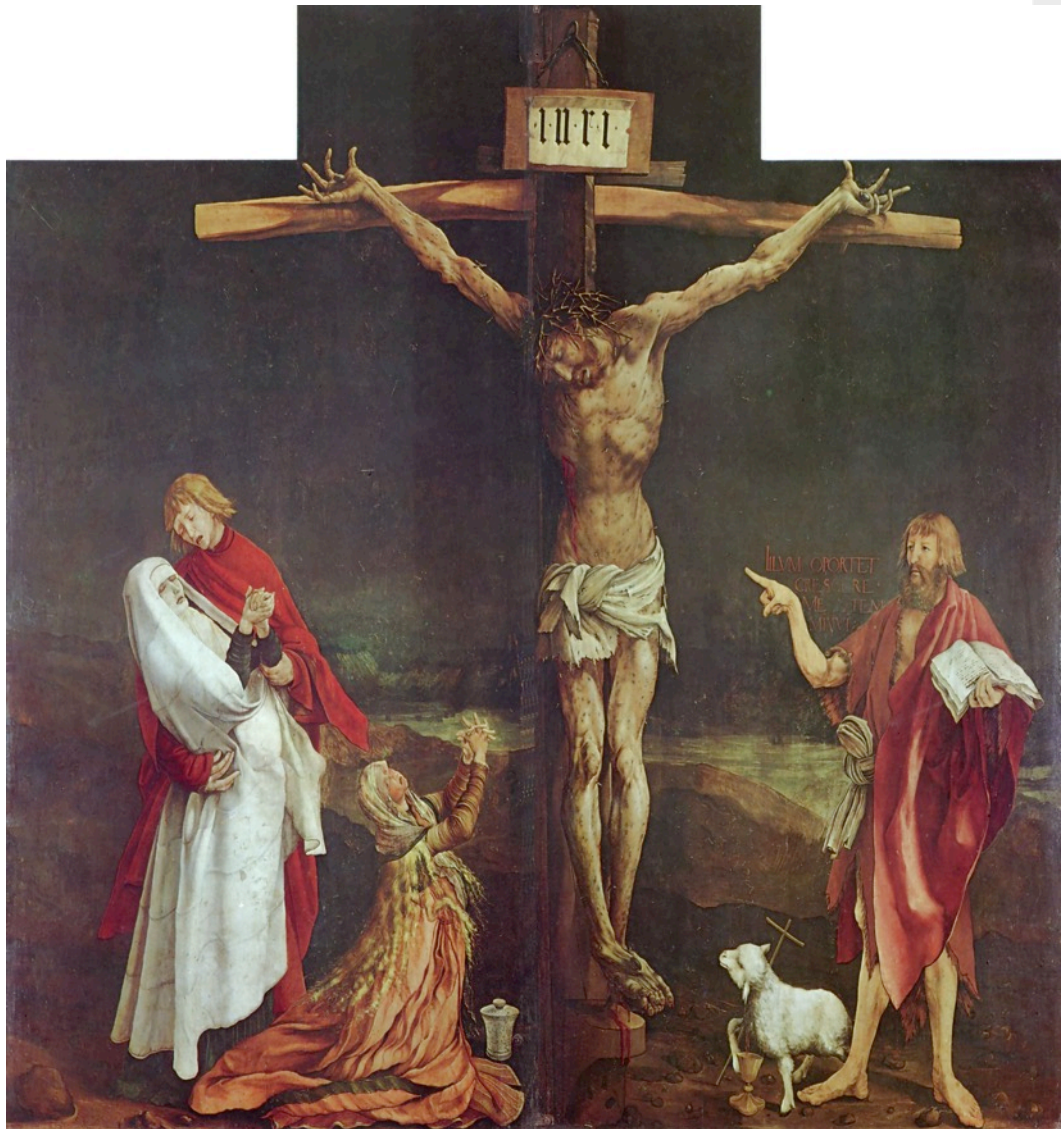


Fig. 1. Mathias Grünewald, *Retablo de Issenheim*. "Crucifixión", 269x307.cm.

tormentos, y que se hubiese encarnado en una forma repugnante como la de ellos, y se sentían menos desventurados y menos despreciables (Huysmans, 2002).



Figs. 2,3,4,5. Mathias Grünewald. *Retablo de Issenheim*. "Crucifixión (Detalles).

Su Guerra Grande

El capitán Richard Francis Burton publica en 1870 sus *Letters from the Batte-Fields of Paraguay*¹⁶; Cándido López ilustraría escenas de aquella Guerra

¹⁶ Soldado, científico, explorador, traductor, caballero de la Reina, escritor, diplomático y espía, Sir Richard Burton escribió libros de viaje, tradujo al inglés *Las mil y una noches* (1861), el *Kamasutra* (1883) y el *Ananga Ranga* (1881); también *Las Luisiadas* (1880) y la poesía de Catulo. Apenas finalizó la guerra de la Triple Alianza publicaría sus *Letters...* (Tinsley Brother, Londres). La obra no se tradujo al español hasta 1998 (*Cartas desde los campos de batalla del Paraguay*, Librería "El Foro", Buenos Aires. Traducción de M^a Rosa Torlaschi, prólogo de Ana Inés Larre Borges). En el prefacio de sus *Cartas...*, Burton declara simpatías por el mariscal Solano, valorando el arrojo de los paraguayos:

Grande pintándola en lienzos que Bartolomé Mitre consideraba “verdaderos documentos históricos por su fidelidad gráfica y contribuirán a conservar el glorioso recuerdo de las luchas que representan”¹⁷. Richard Burton, en tareas diplomáticas, y Cándido López, oficial de las tropas que lucharon junto a Mitre, fueron testigos directos de algunos episodios de la Guerra Grande. Nunca llegaron a conocerse mientras los ejércitos libraron batallas, pero, falseando la realidad, el primero debe al otro la fuerza de sus visiones. Burton desvela hechos en la escritura de sus cartas; es tarea de Cándido pintar lienzos y organizar imágenes¹⁸. Ambos pulsan, desde sus notas y en sus dibujos, una

sin duda lucharon por sus altares sus pasiones, lucharon por las verdes tumbas de sus señores, su Dios, su patria, por la “reivindicación” de su honor pisoteado, la garantía de su existencia amenazada y la estabilidad de sus derechos agravados (Burton, 1998, p. 53).

Muerto el capitán Burton, su esposa, Lady Isabel Arundell Burton, quemó parte de lo que había escrito el marido, publicando su biografía en 1893. Jorge Luis Borges lo menciona en una pieza de *Historia de la eternidad* (1936), citándolo en *Otras inquisiciones* (1941).

¹⁷ Mitre, Bartolomé, *cit.* en el “Prólogo” de Marcelo Pacheco a *Cándido López* (Ediciones Banco Veloz, Buenos Aires, 1998). La cita de Pacheco reproduce la opinión expresada por Mitre con destino al catálogo de las pinturas expuestas por Cándido López en 1885, impreso en 1887. Auspició esa muestra el Centro Industrial Argentino; tuvo lugar en el Club de Gimnasia y Esgrima de Buenos Aires. José Garmendía, en 1885, habría de compartir la misma opinión de Mitre sobre las pinturas de Cándido López, quién sólo ingresaría en la historia ya entrado el siglo XX. A José León Pagano deberá el artista esa reconsideración.

A la crítica estética no le importa averiguar ahora si a las pinturas de Cándido López les corresponde una realidad situada fuera del cuadro. No importa el qué sino el cómo. ¿Contiene la obra una expresión lograda? ¿Es la auténtica intuición de un sentimiento? ¿Se sitúa en la esfera del arte por virtud de cualidades constitutivas? No cabe duda. (Pagano, 1949, p. 50).

Cándido López aprendió de Juan Sola el oficio de fotógrafo y daguerrotipista, se formaría como pintor en los talleres de Carlos Descalzo y Baldesarre Verazzi. Con Ignacio Manzoni aprendió técnicas y encuadres. Lo hirieron el 22 de septiembre de 1866, mientras luchaba en Curupatí. Perdió el brazo derecho, tuvo que adiestrar el izquierdo en la elaboración de las 58 pinturas que, sobre los apuntes a lápiz realizados en campaña, dedicó exclusivamente a su Guerra Grande (había proyectado realizar 90; expuso en vida 29 cuadros, fechados entre 1876 y 1885. Mitre avaló su compra, con destino al Museo Histórico Nacional. En 1963, sus descendientes donaron al Museo Histórico Nacional otras piezas elaboradas entre 1891 y 1902. Hasta 1971 no se mostraría en público esa donación.

¹⁸ El capitán Burton y Cándido López no llegaron a coincidir en los campos de batalla por militar en distintos ejércitos y en tiempo diferente. La ficción quiebra esa lógica uniéndolos en una sola guerra literaria:

Por momentos no se sabe si Sir Richard está relatando lo que vio realmente, o si está traduciendo con palabras, necesariamente más pobres que las imágenes y como deformadas groseramente, las visiones de delirio de Cándido López, el pintor de la

misma historia que no llegó a contarse. A distancia y en dos tiempos, Richard Burton espió durante los últimos combates a los paraguayos. Vio a unos cuantos “pigmeos barbudos y espectrales” con “lanzas de tacuara”, enfrentándose a escuadrones brasileños de caballería y grandes piezas de artillería. Finalmente, Solano tuvo que luchar en compañía de mujeres, ancianos, niños e inválidos. Libraron batallas

en medio de espejismos y torbellinos de polvo del desierto, en los laberintos selváticos, en las cavernas infranqueables de la cordillera, bajo el sol de hierro del verano, bajo los chaparrones diluviales del invierno.

Yo tenía la impresión [...] de que un solo y único puñado de hombres era el que aparecía y desaparecía en todos los lugares a la vez. Esos pigmeos no eran hombres adultos. No eran más que muchachos púberes, que se habían pegado a las caras unas hirsutas barbas “fabricadas” con crines y colas de caballos mediante el indestructible látex del *mangaisy* (en guaraní en el original). Muchos de esos niños iban acompañados por sus madres, disfrazadas de la misma guisa. Esos dos mil niños que “sobraban” iban a ser aplastados por los cascos de los caballos aliados. Así lo ordenó, hacia el final de la guerra, el coronel Domingo Faustino Sarmiento --sucesor del general Bartolomé Mitre en la presidencia, y director de la guerra--, en una proclama famosa” (Roa Bastos, 1993, p. 265).

Cándido pintó su Guerra Grande ilustrando, sin falsificaciones características de los “géneros inferiores”, escenas memorables. Plasmó así la dimensión simbólica del acontecimiento, tratándolo sin épicas ni desprecios.

La fuerza de sus cuadros radica precisamente en la limpidez y el equilibrio de su visión pictórica plasmada en formas naturales, no naturalistas ni realistas, en el sentido trivial y dogmático de estas un poco falaces denominaciones, puesto que la lectura del signo se manifiesta materialmente y no de otra manera.

[...]

Cándido López pintó el presente de las escenas de guerra del Paraguay con la visión de futuro y la recordación del pasado en el relieve metafísico del dolor

tragedia. Burton vio y admiró esos cuadros que iban saliendo “del natural” pero también de una visión de ultratumba; incluso vio pintar a Cándido López, sentado entre los muertos, al final de una batalla. “parecía un sordomudo o un sonámbulo completamente fuera del mundo real –escribe en una de sus cartas (la decimotercera)--, totalmente dedicada al pintor” (ROA BASTOS, 1993, p. 266).

colectivo de dos pueblos [...]. No son la apología de la guerra. Son más bien su plácida y serena negación (Roa Bastos, 2009, pp. 21-22)¹⁹.

En última instancia, los cuadros de López localizan con precisión secuencias de la Guerra Grande, labor que facilita en sus títulos y en las notas explicativas que situará el pintor al dorso de alguna de sus obras, de acuerdo a las publicadas en la edición del catálogo de 1885. Ahí escribe sobre la ubicación exacta de los batallones, presencia o ausencia en los cuadros de tropas enemigas y aliadas, métodos empleados al tomar sus notas, reflexiones particulares a cuento de la vegetación, el trato humano, la vestimenta de los ejércitos, el fragor de batallas, los gritos vencedores, las quejas de los derrotados, el olor de la muerte...²⁰. En algún caso, esboza croquis de los escenarios que no pudo ver como testigo directo. El formato de los cuadros es inusual: de grandes proporciones y apaisados, muestran escenas distintas o simultáneas de amplia focalización y detalles minuciosos.

Su experiencia como fotógrafo puede explicar la representación estática del movimiento, característica principal de la resolución de las figuras. Con estilo particular, reconstruyó compañías enteras de soldados diminutos en medio de un paisaje majestuoso y bajo sus cielos célebremente hermosos. No hay en sus cuadros ni héroes ni exaltación patriótica. Los rostros no tienen facciones, sólo aparece algún trazo para describir el dolor de los heridos o el rictus de los muertos [...]. Tampoco López respetó las relaciones proporcionales habituales. Así aparece una desproporción entre la naturaleza, hombres y objetos. Todos los hombres son igualmente pequeños frente a la naturaleza (Iribe, 2010).

¹⁹ El fragmento pertenece a un texto, reescrito en varias ocasiones por el autor, se había publicado ya como "Prólogo" a Cándido López (op. cit.); también como epílogo de "Frente al frente argentino, frente al frente paraguayo" (*Los conjurados del quilombo del Gran Chaco*, Editorial Alfaguara, 2001). El tamaño impone la perspectiva de los cuadros y resultan significativos.

²⁰ Marcelo Pacheco facilita referencia documental de todo eso transcribiendo las notas del pintor (*Cándido López*, págs. 339-348).



Fig. 6, Cándido López, *Episodio de la 2ª División Buenos Aires en la batalla de Tuyutí*. 41x106 cms.



Fig. 7, Cándido López, *Ejército argentino- Vista del interior de Curuzú, mirando de aguas arriba. Norte-Sur (Detalle)*. 48,5x152 cms.

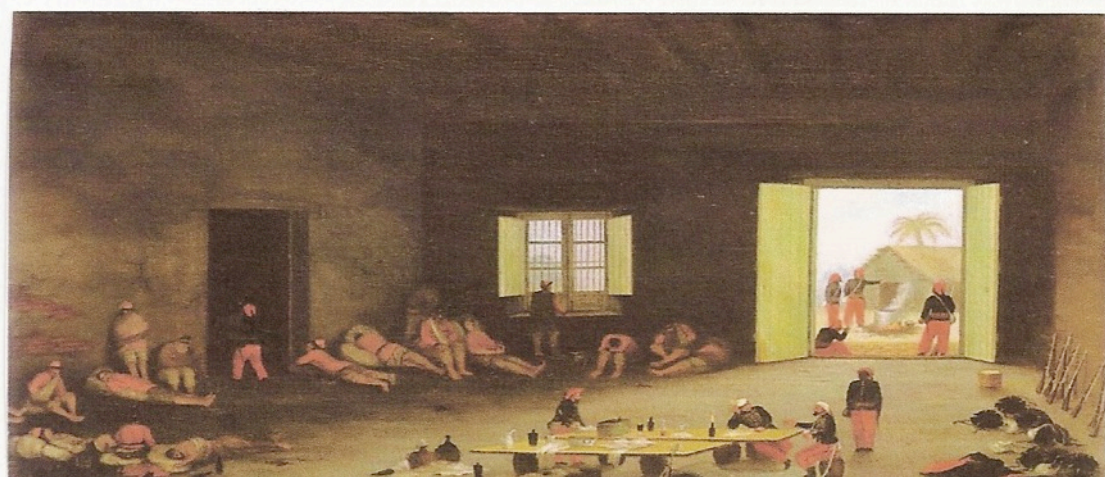


Fig. 8, Cándido López, *Soldados paraguayos heridos, prisioneros de la batalla de Yatay*, 40x70 cms.

Cuenta una leyenda: no hubo un solo Cándido López, atribuyéndole a otro pintor de igual nombre y origen paraguayo el trabajo del porteño. Cada uno habría de ofrecer, por separado y al mismo tiempo, sus propias imágenes:

El argentino pintó el avance triunfal de las tropas empenachadas de púrpura y gualda, la marea incontenible de barcos y armas pesadas, el galope de los escuadrones con sus lanchas resplandecientes y sus banderines flameando a todos los vientos, las figuras ecuestres de los jefes aliados, erguidos en las cumbres y señalando con el sable corvo la dirección de la victoria. El Cándido López paraguayo se ocupó de la vasta y oscura pululación de los vencidos.
[...]

[el paraguayo] permaneció en los campos de batalla hasta terminar la crónica pictórica de esa guerra, la más sanguinaria y cruel en toda la historia de nuestra América (Roa Bastos, 1993, pp. 283 y 322)²¹.

La mentira oficial, improvisada, tendrá en cuenta esa leyenda, introduciendo una rectificación: el otro Cándido López, autor de cien cuadros, pudo ver los treinta lienzos de pintor argentino expuestos en Asunción, se acercó a ellos y llegó a copiarlos, añadiendo setenta²². En última instancia, el

²¹ Bastos había escrito ya esa historia del otro Cándido López sin la intención de ofrecer una biografía del pintor, sino:

relatar más bien una antigua y curiosa leyenda de mi país, en la que aparece un pintor paraguayo, también llamado Cándido López, que se diría desprendido o desdoblado del primero para continuar la historia en imágenes donde él la interrumpió cuando el ejército argentino se retiró de la guerra. Este sosias paraguayo de Cándido López correspondería a esos extraños fenómenos de transformaciones individuales y colectivas producidas por las guerras (Roa Bastos, 2009, p. 22).

²² La invención del paraguayo Cándido López avala una realidad y justifica dos historias:

una la del pintor argentino que estuvo en la Guerra Grande, hasta 1868 como asistente del general Bartolomé Mitre, y que regresó con él; otra, la del pintor paraguayo con este mismo nombre que imitó a la perfección los cuadros del primero, o que los adivinó sin conocerlo, hasta trasfundirse con su estilo y con el misterioso mundo de sus imágenes. Existe una pequeña diferencia artística: el argentino prefirió lo pintoresco; el paraguayo, lo pintoresco y un leve escollo lógico en cuanto a su identidad: los dos pintores semejantes, casi gemelos, en sus nombres y en sus obras, no podían haberse conocido ni tener uno la menor existencia del otro. Los cuadros del Cándido López argentino no estuvieron nunca en Paraguay. Es falsa la referencia del Ministro a una exposición que se había realizado en Asunción, durante los años del plácido retiro de Sarmiento en esta ciudad (Roa Bastos, 1993, p. 323).

paraguayo hizo un regalo valioso al museo de Buenos Aires: nuevas obras, enriqueciendo el patrimonio artístico de Argentina. Sea como fuere, la versión del doble justifica un relato ajustado a una verdad histórica; otro ficticio; ambos creíbles. Los cuadros del paraguayo

están ahí, mágicamente idénticos a los del primero. Es asombrosa, por inexplicable pero también por su perfección (más allá de los relativos valores pictóricos), esa semejanza que une indisolublemente a los dos pintores coetáneos, casi anónimos aún a comienzos de siglo (Roa Bastos, 1993, p. 324).

El Cándido López paraguayo se ocupó de la vetusta pululación de los vencidos. Situado siempre en el campo de fuego de los combates, pintaba escenas del “bárbaro oficio” mientras la metralla lo iba reduciendo a menos de la mitad. Era ya solamente el muñón de un hombre, una metáfora corporal del pueblo diezmado, exterminado por la guerra [...]. La leyenda habla de un indígena guayaki que le enseña a tejer sus lienzos con fibras silvestres y a moler los colores de las plantas tintóreas mezclados con polvos minerales y el fuego machacado de los lámpidos. Cándido López, pintor paraguayo del martirologio de su pueblo, transmigrante de su homónimo argentino, y tal vez su doble astral y oscuro, se funde con él en el tiempo. Desde la leyenda lo abraza, y por encima de horror celebran los dos la glorificación de la fraternidad de dos pueblos (Roa Bastos, 1993, p. 23).

En los cuadernos del fiscal se añade un detalle: la invención del homónimo paraguayo estuvo entre los testigos del mariscal Solano, crucificado en Cerro-Corá. Pintó la escena un “día inexistente”, copiando sin saber al Cristo de Grünewal. “Ese cuadro nunca se ha visto”²³.

Félix Moral declara ser autor de un guión cinematográfico para escribir desde la memoria común sobre la Guerra Grande y el “Cristo paraguayo”. Quiso transformar en imágenes los restos del pasado. Nunca logró materializar su proyecto. “Aquel acontecimiento fantasmagórico superaba todos los límites de la imaginación y las posibilidades de expresión de la palabra y de la imagen”

²³ El ministro-guía no puede mostrar ese cuadro, inventándose una ficción histórica: el gobierno de Stroessner había regalado esa crucifixión de López a Perón, lienzo que no trajo el argentino cuando tuvo que abandonar su país buscando refugio en Asunción. Destruyó el cuadro un incendio en la casa presidencial de Olivos, en Buenos Aires. Félix Moral, exiliado allí reconoce haber visto ese cuadro.

(Roa Bastos, 1993, p. 36)²⁴. Bob Eyre trabajaría sobre aquel primer guión, inclinándolo hacia lo melodramático una historia real:

no ahorró ningún detalle como para que la epopeya sagrada para los paraguayos cayera en el absurdo y el grotesco más infames. Pero ese absurdo y ese grotesco llevados a su máxima exasperación, desde el punto de vista fílmico, eran geniales. No se podía negar que el cine-drama imaginado por Bob Eyre había alcanzado y sobrepasado, al menos en estas secuencias, las cimas del estremecimiento del horror (Roa Bastos, 1993, p. 45)²⁵.

Richard Francis Burton y Cándido López fueron testigos de la Guerra Grande. Uno redactará sus cartas, desvelando la visión personal de unos hechos trágicos; el otro, manejará escenas del acontecimiento. Ambos ilustran una sola realidad, encarnan verdaderas metáforas y justifican leyendas²⁶. Construyen también símbolos y hace buen uso de los mitos, enseñándonos a

leer correctamente la realidad, toda la realidad, en los sistemas visibles e invisibles que la significan y la hacen inteligible como un haz de múltiples relacionamientos [...].

Esa capacidad de una "lectura simbólica" de la realidad permite integrar el pasado, el presente y el futuro en la magnitud de un tiempo viviente en el cual el individuo y la sociedad pueden intuir en un relámpago el secreto de su identidad y plantearse sus interrogaciones fundamentales, tal como lo

²⁴ El autor del primer guión, frete a su obra, tomará conciencia de su realidad:

Me dije, está bien... No es un réquiem funerario. Tampoco un exaltado canto a la gloria. Es sólo un libreto para una película. Relata los hechos del pasado bañados en el aguafuerte de la época contemporánea [...]. El libreto era apenas el negativo de una historia que no se podía narrar en ningún lenguaje. Aquel acontecimiento fantasmagórico superaba todos los límites de la imaginación y las posibilidades de expresión de la palabra y de la imagen (Roa Bastos, 1993, p. 36).

²⁵ El mismo narrador añade:

Hay algunos rollos de filmación que circulan clandestinamente por las cinematecas internacionales: una mezcla indescifrable de escenas de barbarie y terror alumbradas por el fuego de las batallas. Pudo esta epopeya fílmica constituir el mayor testimonio sobre aquella alucinante hecatombe de un pueblo, de un país. Las cosas sucedieron de otra manera. (Roa Bastos, 1993, p. 45).

²⁶ El fiscal de Roa cita determinados capítulos de la obra escrita por Burton, añadiendo al testimonio de los hechos narrados en la obra, escenas inventadas (el autor nunca llegó a pisar los frentes paraguayos). Verdad y mentira (no engaño) desvelan su realidad. El homónimo paraguayo del Cándido López argentino añade con su historia una leyenda nueva.

demuestra precisamente la función simbólica del lenguaje (Roa Bastos, 1991, p. 79)²⁷.

El fiscal de Roa devela con imágenes una memoria común. Hacia 1525, también dibujaría sus rostros Mathias Grünewald²⁸.

²⁷ El fragmento remite al original del mismo texto, publicado en Asunción (*Acción*, IV, 12 de octubre, 1971). Roa Bastos afirma que, al escribir *El fiscal* realizó un acto de fe, trató de materializar en la novela su particular utopía literaria donde sólo:

el espacio imaginario del no-lugar y del no-tiempo permiten bucear en los enigmas del universo humano de todo tiempo y lugar. Sin esta tentativa de busca de lo real desconocido, el trabajo de un autor de ficciones tendría apenas sentido (Roa Bastos, 1993, p. 9).

²⁸ En 1525, la "Trias Romana" de Grünewald se interpretó relacionándola con un panfleto de Ulrich von Hutten, miembro de la iglesia reformada: *Vadicus sive Trias Romana*, contrario los vicios de la iglesia oficial. Roa declara sobre las notas de un exiliado el motivo de su transformación:

he tenido que tomar nombre falso, despojar al yo de su imposible sinceridad, mudar de aspecto, inventarme nuevas señas particulares [...]

La obsesión de todo exiliado es volver. No puedo volver con la cara del proscrito. He tenido pues que adoptar un nombre seudónimo y un cuerpo seudónimo que tornará irreconocible el propio, no digo el verdadero porque ése ya tampoco existe. Puede uno inventarse otra forma de vida, pero no disfrazarse de otra forma para seguir siendo el mismo. Ahora me llamo Félix Moral, profesor asociado a la Universidad de X. (Roa Bastos, 1993, p. 14).



Fig. 9, Mathias Grünewald,
Trias Romana, 19,9x27,2 cms.

Si Félix Moral es Roa Bastos, la escritura de ambos juega, sin traicionarlos, a desvelar sus imágenes, ofrecer variaciones y materializar en símbolos la verdadera esencia de una realidad histórica mostrada por un yo decantado en tú, ambos reflejo de los otros.

YO no soy siempre YO. El único que no cambia es ÉL. Se sostiene en lo invariable. Está ahí en el estado de los seres superlunares. Si cierro los ojos, continuo viéndolo repetido al infinito en los anillos del espejo cóncavo (A.R.B., *Yo el Supremo*).

Bibliografía

- BÁEZ, Cecilio. *Resumen de la historia del Paraguay*, Asunción, Talleres de H. Graus, 1910.
- BURTON, Richard F., *Cartas desde los campos de batalla del Paraguay*, Buenos Aires, Librería "El Foro", 1998.
- CANCOGNI, Manlio, Ivan BORIS, *El Napoleón del Plata. Historia de una guerra sudamericana*, Barcelona, Editorial Noguer. Historia Contemporánea, 1972.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *Grünewald*, Milán, Edizione Ascondita, 2002.

- IRIBE, Nora Gabriela, "El juego de las meditaciones: Cándido López y Augusto Roa Bastos", *Puertas abiertas*, Buenos Aires, 6 (2010). <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/arg/>. (consultado el 16-5-2014).
- PAGANO, José León, Cándido López: *El sentido heroico de una vocación*, Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Nación de Buenos Aires, 1949.
- ROA BASTOS, Augusto, *El fiscal*, Barcelona, Alfaguara Hispánica, 1973.
- ROA BASTOS, Augusto, "Del buen uso de los mitos", en TOVAR, Paco (presentación y selección de textos), *Augusto Roa Bastos. Antología narrativa y poética. Documentos y Estudios*, Barcelona, *Anthropos*, n. 25, 1991 (pp. 78-80).
- ROA BASTOS, Augusto, "El guerrero y su doble", en CARMONA, Antonio y Jacinto FLECHA (eds.), *Memorias de la guerra del Paraguay*, Asunción, Servilibro 'Sin Fronteras'/Fundación Augusto Roa Bastos, 2009, (pp. 19-24).

Paco Tovar es catedrático de Literatura Hispanoamericana de la Universitat de Lleida (España). Professor invitado en diversas universidades Americanas y Europeas. Autor de diversas monografías sobre Roa Bastos, ha recopilado alguno de sus trabajos en *Contrapuntos* (2002). Editor de volúmenes colectivos sobre Literatura Hispanoamericana. Su labor investigadora incluye numerosos trabajos dedicados a la Literatura Hispanoamericana y estudios sobre la Literatura Española en su exilio republicano de 1939, todos ellos publicados en diversas revistas especializadas internacionales y nacionales.

Contacto: ptovar@filcef.udl.cat

Recibido: 03/12/2015

Aceptado: 22/02/2015