

Entrevista a Augusto Roa Bastos

Novelista y teórico de la novela

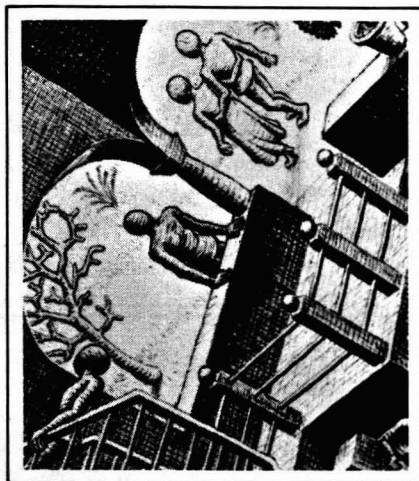
I. Novela y teoría

DANTE MEDINA: Muchas de las grandes novelas son también ideas sobre el objeto artístico que llamamos novela, e incluye en su escritura "apuntes", "notas", "métodos", en torno a la teoría de la novela en general, y a la "formación" de esa novela en particular. Por citar algunas: Jacques el fatalista, de Denis Diderot; El hombre sin cualidades, de Robert Musil; Tristram Shandy, de Lawrence Sterne; Terra nostra, de Carlos Fuentes.

En esta línea se inscribe Yo el Supremo de Augusto Roa Bastos. ¿Qué piensa Roa Bastos, profesor de Teoría de la Novela, Premio Cervantes de Literatura 1989, Doctor Honoris Causa por la Universidad de Toulouse, novelista excepcional, de la relación Novela y Teoría?

AUGUSTO ROA BASTOS: Una muy simple, para empezar. Yo creo que no se puede escribir una novela con una Teoría de la Novela en la cabeza. La novela es un género en la lengua. El dominio de la Literatura sigue siendo, creo, la única forma (para no hablar de género), la única forma totalmente abierta: sigue modificándose con las mutaciones de la cultura, con las mutaciones de la literatura. Ha andado más rápidamente que cualquier otro género literario, que la poesía, que el género prosa: los inevitables diarios íntimos, o toda esta variedad de formas que admite la literatura de ficción.

Pienso que tengo una gran ventaja en no haber profundizado en el estudio de la literatura como un sistema teórico.



Mi papel como profesor, aquí en la Universidad de Toulouse, se redujo a tratar de coordinar, durante casi quince años, un trabajo de grupo del cual yo era solamente coordinador. Y mi cátedra, que era una cátedra libre, que habían fundado justamente para contratarme, se llamó "Una teoría de las prácticas literarias"; de manera que la teoría allí estaba subordinada a las necesidades de las prácticas, de la elaboración, de los textos narrativos. Yo creo que —no sé si lo digo quizá por el sentimiento de inferioridad, o porque eso sea a medias verdad: yo no he estudiado nunca la literatura como una ciencia—, creo que no existe una ciencia de la literatura. El caso de Umberto Eco, por ejemplo, lo prueba; o de otros teóricos de la literatura que han pasado a la novela con gran facilidad. Lo que creo es que no tengo ningún bagaje teórico, salvo naturalmente lo que yo mismo he inventado.

A mí me gusta jugar, la literatura es realmente un "juego de espíritu"; es una actividad existencial —ontológica

también— y se realimenta de sí misma, y cuando le falta material busca otros campos de caza guardada. La prueba quizás estaría... Yo no puedo tampoco afirmar apodícticamente esto que estoy diciendo, tengo que dar algunos ejemplos, porque usted tiene todo el derecho de dudar de mí. Pero pienso que una de las pruebas sería que nunca he podido tener un estilo. Para mí cada libro, cada relato, cada cuento corto, ha sido siempre el comienzo de toda la literatura. Por un lado, históricamente, culturalmente, en el Paraguay no existe una tradición literaria. La novela comienza —la narración como tal— cuando estaba comenzando ya la nueva novela; veinte años después vendría el Boom y esas cosas. De manera que en el Paraguay no tenemos una tradición literaria. Hay unos buenos libros y hay una buena producción, un corpus ya bastante numeroso, no torrencial, pero en fin, está ahí. Pero no tenemos lo que yo creo que es necesario en toda gran literatura: una tradición, cuando uno lee Shakespeare y sabe que hay toda una línea de gente que desemboca y que sigue. O incluso los creadores de idiomas, de lenguas, como el caso del Dante... Son ejemplos eminentes que nos dan esa seguridad de que la literatura es una actividad de las más libres del intelecto y del espíritu humano.

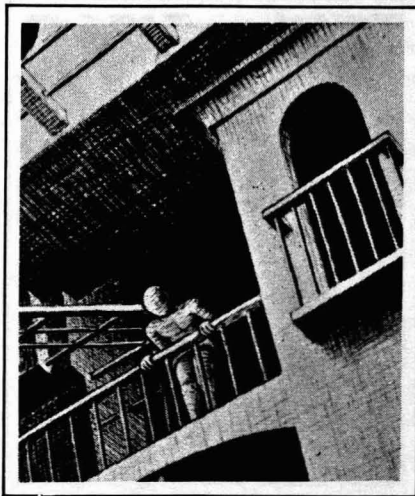
Evidentemente creo que el poseer un bagaje de cultura teórica no estorba, en todo caso sirve para ordenar los materiales. Yo pienso que todo lo que puede haber de influencia en mí, ha sido un "aire del tiempo". Soy lector, un lector muy concienzudo, un lector muy lento también: un libro me lleva

meses y a veces años y hay algunos que los estoy leyendo siempre. De modo que hay un aire del tiempo donde flotan ideas generales que son también como formas del espíritu del hombre de un determinado momento histórico, o de una época... uno se mueve en esas coordenadas. Por supuesto, la literatura contemporánea hace que sus cultivadores se parezcan bastante, porque hay intercambios y todo eso. No estoy defendiendo ni una posición ni la inversa. Un caso, para mí de los casos más significativos, sería, por ejemplo, el caso de Borges, o el de Umberto Eco. Borges, generalmente un lector omnívoro, por momentos demencial —especie de demencia lúcida que quiere abarcar todo el universo—; y no se ve en su obra, al menos yo nunca lo he percibido, la huella de ninguna teoría literaria, salvo la que él va desarrollando, en ese vasto sueño que es la literatura. Pero está el otro caso cuyo exponente máximo para mí es Umberto Eco, quien con una formación teórica, académica, y lector también omnívoro, no encontró dificultad para pasarse a la parte creativa, sin que esto suponga decir, en contra de Umberto Eco, que haya puesto su teoría literaria en forma novelesca, o que haya hecho la biografía novelesca de sus ideas literarias, de sus teorías literarias. Sólo quiero confesar que en este aspecto a mí me interesa más su obra teórica que su novela, por lo menos las dos que yo he leído. Es un arte artificioso muy... realmente que demanda una gran inteligencia, una gran percepción; pero yo sigo prefiriendo a Rulfo como novelista.

DM: Milan Kundera defiende encarnizadamente, en su libro *El arte de la novela, el europeísmo de la novela*. Octavio Paz ("un poeta con una verdadera reflexión sobre el arte", como lo define Tzvetan Todorov) llama a la novela la *épica de la sociedad moderna, producto de una sociedad burguesa hoy en crisis*. ¿Cómo, la novela, siendo tan europea, se transplanta tan bien en América y toma algunas de sus mayores cualidades de sus ingredientes americanos? Y, la novela que se produce ahora, ¿ha sido realmente arrastrada

por las crisis de la sociedad que la engendró?

ARB: Yo creo que habría que comenzar con unas referencias orientadoras sobre este problema, que es un problema complejo. Podría partir de muchos puntos, pero yo elegiría al azar uno. La novela es por excelencia el género burgués; el individuo que está creciendo en una sociedad donde la colectividad va desapareciendo en favor y en función del individuo, y el individuo es



el que toma la parte preeminente en la estructura novelesca como autor y como personaje.

Toda la novela, desde el Renacimiento, tiene un personaje que en cierto modo es el *altar ego* del novelista; no solamente la novela europea sino la novela en general. Yo pienso, por ejemplo, en la novela norteamericana: nosotros somos producto más que de la novela europea de la novela norteamericana, que es europea también, puesto que a la Nueva Inglaterra llegaron con más rapidez los maestros de literatura inglesa y, por lo tanto, universal. Nuestros verdaderos maestros, los maestros de esta generación a la que yo pertenezco, fueron los norteamericanos. Yo he leído mucho a Cervantes y a los españoles, pero mis verdaderos incitadores a la aventura novelesca han sido los grandes norteamericanos: Faulkner que es inevitable, precisamente Hemingway, Scott Fitzgerald, o el caso de Salinger, que a mí me interesa mucho. Y después la gran novela en cierto modo romántica inglesa que a mí me

interesó siempre mucho también. Hablábamos de *Tristram Shandy*, por ejemplo, que es una novela increíble en su tiempo y que parece prefigurar todo lo que viene un siglo después. Y la gran novela rusa, Dostoievski, Tolstoi, los cuentistas rusos, el caso de Chéjov... Hay un cuentista ruso que a mí me interesa mucho; así como a Rulfo le interesaba un novelista prácticamente olvidado como era Ramuz, a mí me interesaba mucho un cuentista ruso, Leónidas Andreev. Andreev, un maravilloso cuentista que ahora nadie menciona; por supuesto yo no lo leía en ruso, lo he leído en traducciones. Todo eso creo que ha formado el humus de la tradición novelística latinoamericana sobre todo después de la independencia.

La literatura latinoamericana, contra la opinión de los teóricos del Boom, no comienza con el Boom, comienza un siglo antes. Tenemos todas esas cosas, que no podríamos extirpar, que no podríamos sacar de nuestro corpus literario porque nos faltaría la base de la pirámide: toda la obra novelística latinoamericana que ha recorrido también las épocas, los estilos, las escuelas. Y están ahí, son una prueba de la fertilidad que tuvieron estas formas literarias en el suelo americano para forjar nuevas literaturas; no se parecen nada ni a la norteamericana, ni a la española, ni a la inglesa. Es una novela que ya tiene su carta de ciudadanía. En la cultura todos los elementos son transferibles, transmisibles, es la funcionalidad misma de la cultura. De modo que no creo que haya nada absolutamente nuevo u original que decir. Estamos en el arte de la variación o de las variaciones, y eso se hace con mayor o menor fortuna. El caso de Borges: él manejó el arte de la variación con una sutileza y un genio extraordinario, hasta el punto que algunos cuentos, algunos relatos de él, son pastiches con una infinita capacidad de elaboración artística, con algunos maestros que él omitió sistemáticamente, ya sea por olvido o... el caso por ejemplo de Marcel Schwob que está muy presente en algunos cuentos de Borges.

Nuestra literatura es una literatura madura, densa, que ha podido absorber la sabiduría y el arte de Occidente. Quizás también a través del arte de Oc-

cidente ha venido la de más allá, lo del Oriente lejano, los libros canónicos que todo el mundo conoce; pero también ha dejado que toda esta cosa venida de fuera, sedimentara, adquiriera una especie de metamorfosis muy peculiar, y ha dado de nuevo el crecimiento de una literatura que se ha incorporado a la literatura universal, con cartas de nobleza como dirían los franceses.

Por eso pienso, con respecto a la pregunta de la novela: la novela es un género burgués, eminentemente, que entroniza por primera vez de manera definida la cuestión del individuo como héroe en el cual seguramente el autor ha buscado proyectarse, como el caso de Cervantes con Don Quijote, en fin... todos los grandes novelistas han tenido sus *alter egos* antagónicos o afines. De esa manera yo creo que se ha producido la primera parte de un género que para mí tiene mucha importancia porque es, como decía hace un momento, el único género totalmente abierto a las mutaciones que pueden tener las estructuras literarias. Y esta epicidad del individuo —porque hay que hablar del individuo como sujeto épico— ha logrado también incluir a la sociedad.

Toda época de decadencia produce algo así como la *agudización* de todas las virtudes y los males, eso se da en todos los campos. Las épocas de decadencia han sido siempre las épocas de la hermosura. Gibbon lo relató muy bien en su *Historia de la decadencia y caída del Imperio Romano*. Y bueno, las decadencias en general de Grecia, Roma; las épocas de decadencia, además de que definen de una manera muy concreta el acabamiento de una época (como lo que está ocurriendo ahora en todas partes para el mundo occidental), producen la exasperación y la sublimación de las formas, las llevan a su frenesí más tremendo, y en torno a ese fenómeno pululan los desprendimientos, todas esas cosas que actualmente los españoles llaman “posmodernismo”. Hay una ebullición de los restos de esta gran riqueza que en algún momento se desintegra para, seguramente, ir a otra metamorfosis, impredecible aún: no sabemos qué va a ocurrir o si la humanidad va a dejar de ser, estamos oscilando en dilemas de todo o nada. Yo amo mucho las

épocas de decadencia, porque esas épocas son las que nos dan al trasluz toda la sublimidad y la miseria también de la condición humana.

DM: Italo Calvino en su libro *Lezioni Americane*, concibe la novela como un método de conocimiento que no puede ser sustituido por ningún otro. ¿Piensa usted que la novela (y toda la escritura de ficción en general) amplía el campo de conocimiento de la ciencia, o más bien que trabaja en un nivel que no



corresponde a lo que llamamos comúnmente “conocimiento científico”?

ARB: Pienso que son dos universos incluso a veces antagónicos, pero que trabajan con una función de complementación, de enriquecimiento progresivo y también de intercambio. No creo que ningún sistema científico se pueda trasponer literalmente a la función creativa de la novela. Estoy totalmente de acuerdo con Calvino —que es uno de mis escritores preferidos. Yo estoy totalmente de acuerdo con él en que la novela es un método de conocimiento, pero un método de conocimiento que no recurre a las ciencias, aunque el autor esté imbuido de ideas científicas.

Yo creo incluso, con respecto a ciertos aspectos, que la novela no tuvo nunca la ambición de crear el microcircuito integrado o la cibernética, pero tampoco el microcircuito integrado o la cibernética pueden interrogar las profundidades existenciales del ser humano. Son dos órganos de conoci-

mientos que no se interfieren —o se interfieren quizás cuando buscan lo mismo en dos caminos diferentes que tienen también objetivos diferentes. Yo creo que para el conocimiento de nuestra condición humana, del enigma permanente que late dentro de esta condición miserable y a veces también muy sublime, los dos caminos de interrogación más profundos de ese enigma son la novela y la poesía. Y cuando hablo de interrogación pienso que lo que propone una gran novela son grandes cuestiones, grandes preguntas que la novela misma no puede responder, y su grandeza quizás está en eso: en su imposibilidad de responder a las grandes cuestiones, en su capacidad de plantearlas, porque una pregunta bien hecha ya tiene su rol cumplido y todas las respuestas que vengan van a ser simplemente abundamientos, expresiones pleonásticas, porque incluyen forzosamente la pregunta.

DM: ¿Cree usted que el futuro (¿y el pasado por qué no?) de la novela —ahora que tanto se habla del ya próximo siglo XXI— sea una novela que se aleja del modelo novela comúnmente aceptado, tal como Goethe lo preconizaba con estas palabras: “Todo lo que es perfecto en su género trasciende ese género para devenir otra cosa, incomparable”?

ARB: Sí, yo estoy de acuerdo con eso. Pienso que justamente estas mutaciones que se producen por ley dialéctica y por distintos procesos de la mente humana, o de la historia humana, llegan a un extremo en que esa transformación solamente es posible a través de un salto más, y ahí se produce una cosa nueva, que a veces incluso no tiene nada que ver con lo anterior, el salto en sí es un salto de calidad muy alto que trabaja en otra dimensión.

Con respecto a la intraevolución de los géneros, y de su distinción o transformación, pienso que hace medio siglo que los novelistas vienen trabajando sobre la novela misma como materia. El hecho mismo de interrogarse sobre las estructuras novelescas, sobre las teorías literarias que forman todo ese mundo del metalenguaje de la narrativa, o lo que sea... han cambiado simplemente de

sujeto, han encontrado de pronto que este instrumento de la novela se ha enriquecido tanto que forma de por sí un continente y que vale la pena explorarlo. Este es uno de los recursos que a mí me guiaron para elaborar *El Supremo*: de pronto encontré que era mucho más interesante todo eso que bullía dentro de la palabra, dentro del lenguaje, para expresar algo, casi con más importancia que el tema mismo de la novela. Me han preguntado (sin yo poder responder por supuesto) si *El Supremo* era una meditación sobre el poder absoluto, sobre... ¡bueno sí, seguramente todo eso o ninguna de esas cosas! Pero pienso que mi esfuerzo mayor fue investigar en esta opacidad de las estructuras, de los elementos que se fueron acumulando sobre ese catalizador primero, que a veces es un elemento temático a veces casi sin importancia –ningún tema tiene importancia por sí mismo sino por lo que entorna; y claro uno se siente muchas veces seducido por lo trascendental, por lo sublime.

Yo creo que el elemento infinitesimal tiene también su tragedia y su dramatismo, solamente que en otra dimensión donde las medidas de los macrosistemas no funcionan, funcionan otras medidas. Pienso que eso también ocurre en la elaboración literaria: hay como un macrocosmos que trata de ser expresado a través de una zaga narrativa, y hay otro universo (una especie de puesta en abismo de ese macrocosmos) que es completamente diferente, para el cual ya no sirven las medidas ni las teorías, ni los conceptos que prevalecieron para reflejar esa otra dimensión mayor.

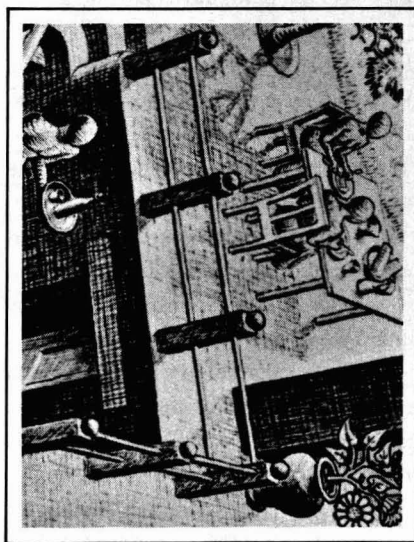
II. Yo el Supremo

DM: *El lector de Yo el Supremo tiene la impresión (cierta, presumo) de que una de las líneas directrices, dorsales de la novela, es el movimiento continuo-discontinuo: la escritura que se interrumpe y sin embargo continúa, el estilo que se modifica pero regresa páginas después, la lengua de metamorfosis bruscas que sigue siendo la misma, la historia que se interrumpe porque esa es su manera de avanzar, el tiempo que corre normalmente (continuamente) pero que se*



permite la discontinuidad de volverse mítico, el Supremo moviéndose a todos los niveles entre lo-que-tiene-una-sucesión y lo-que-no-tiene-sucesión... ¿Qué opina Roa Bastos de este “procedimiento” de su literatura?

ARB: Un autor es generalmente, y lo es sobre todo en mi caso, un lector que no ha leído su novela, y que por supuesto no la recuerda, solamente recuerda que ha escrito en algún momento algo cuyas intuiciones, cuyas pulsiones más secretas ya no puede reproducirlas, incluso ni interrogarlas. Muchas veces a mí me... es más, yo no he vuelto a leer *Yo el Supremo*, ninguna de mis obras porque... no por temor y... quizás por cierto temor de descubrir de pronto la inanidad de la literatura –en la mía–; de manera que entonces para prevenir esa especie de “desilusión” de la literatura o con la literatura a través de la mía, quizás por una cuestión de higiene, he procurado no releer mis



obras. A veces he tenido que, no leerlas pero corregir, por ejemplo, las pruebas, poniendo la total concentración de mi mente en cada letra, pero no en el texto para no equivocarme.

Yo no sabría muy bien explicar en el sentido más corriente y en el sentido también más complejo, mi texto. Yo creo que fue alimentándose de mi necesidad, de mi propia necesidad de interrogarme sobre las cuestiones, no solamente fundamentales del ser humano sino también sobre las pequeñas cosas. El problema mismo en un país donde la lengua castellana no es la más importante, es la lengua artificial, la lengua heredada. Nosotros tenemos en el Paraguay un problema muy complicado que es el de la cultura bilingüe. Se dice “bilingüe” porque no hay otra forma de expresar la coexistencia de dos lenguas: no hay un bilingüismo perfecto, pero decimos bilingüe para entendernos. Es el único país de América Latina donde toda la población (que no ha tenido muchos cambios por emigración y esas cosas) habla dos lenguas: la lengua derivada de la lengua autóctona, que sigue llamándose guaraní aunque ya no es guaraní, es decir, es un guaraní que dejó de ser guaraní y que lucha en un duelo terrible, que no ha cesado nunca, con una lengua que también ha dejado de ser.

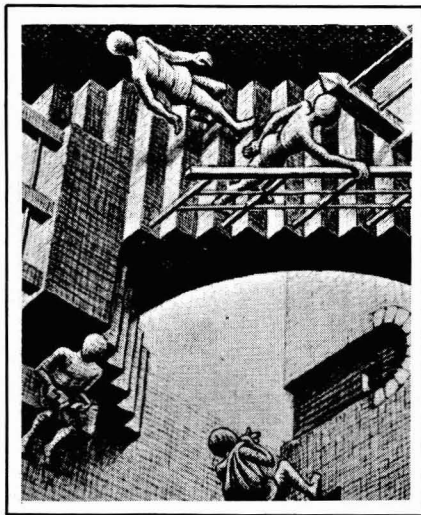
Imagine usted la complejidad de un país, de una colectividad, que no tiene dos lenguas, que simula tenerlas pero que no las tiene. Es un vacío por momentos vertiginoso. Cuando estoy escribiendo en castellano, que trato de hacerlo en castellano correcto, castizo, estoy bombardeado por las pulsiones del guaraní: yo miro la página en blanco, y cuando escribo “bosque”, repentinamente me salta a la cara la palabra “Ka’aguy” que en guaraní significa eso. “Ka’aguy” es “bajo la sombra del árbol”: lo define, define lo que hay en el bosque con esa característica de nuestras lenguas vernáculas. Yo creo que esto probablemente interfirió en el surgimiento de una literatura fuerte, intensa, porque el Paraguay es un país con una experiencia vital y colectiva muy fuerte; hubiera podido tener también una literatura pienso, igual a la mexicana o a la latina, o a la de los

demás países de América Latina, y en cambio, no surgió sino hasta los años de la década del cuarenta la primera novela del Paraguay, lo cual ya de por sí es la prueba de una anomalía, con Gabriel Casaccia. *Guahú* –“Ladrido de perro”, en guaraní– y *El bandido*, son los primeros atisbos narrativos; después vienen creo cuatro novelas de la Guerra del Chaco, muy mediocres, inferiores en todo caso a las buenas novelas que produjo Bolivia en el mismo tiempo; es incomparable la calidad de la novela boliviana de la Guerra del Chaco con las cuatro novelas o cinco que produjo el tema de la Guerra del Chaco en el Paraguay.

Hubo siempre una resistencia que los sociólogos de la literatura, los historiadores de la cultura en Paraguay, no han podido todavía ni siquiera plantear y menos averiguar. Yo les pregunto a veces, incluso un poco diabólicamente: ¿cómo, qué te parece que pasa aquí? Ah no, no; dan cualquier explicación; menos la de tomarse el trabajo de investigar este fenómeno que es uno de los fenómenos más interesantes que ha producido la literatura latinoamericana, por el hecho mismo de que no sea un hecho logrado sino una falla estructural de la cultura, y este es un tema que los paraguayos no vamos a poder explicarnos, esto lo van a ver mejor desde afuera, los expertos de afuera.

La cuestión lingüística es muy importante: una literatura se produce en una lengua, si esa lengua está quebrada, tiene anomalías, esas consecuencias las sufre la novela. Después está la cuestión de un destino trágico, de un país que fue totalmente devastado pocos años después de su independencia. De 1865 a 1870 se produce la primera guerra de América Latina, una guerra internacional, internacional porque los intereses que instigaron esta guerra de tres países, Argentina, Brasil y Uruguay, fueron intereses extraños a nuestra cultura latinoamericana. Esta guerra de cinco años destruyó completamente el Paraguay: de una población de 800 mil personas, quedaron unas 300 mil mujeres, niños, ancianos, inválidos, algunos centenares de hombres que después tomaron los puestos directivos en la política. Se salvaron los hombres que no

tenían ninguna posibilidad de enseñar la cultura, de enseñar a leer; de modo que este país fue destruido en sus valores más sensibles. Después, claro, esto originó una especie de agonía de la mente paraguaya con respecto a la explicación (que no la hay) de sus infortunios, y esto determinó el crecimiento monstruoso de un material constituido por folletos, la mayor parte anónimos, que es otro género desconocido en América Latina. Es el tema que yo llamo la “folletería paraguaya”, con



burla y risa de mis compatriotas, porque da la impresión de que uno está haciendo un juego de palabras: folletería como folletín o folletón. No, el folleto es la pequeña monografía sobre un tema histórico.

Los folletos se han encontrado incluso bajo tierra; los hay en bibliotecas privadas, públicas, nadie sabe la cantidad. Este es otro trabajo que tendrían que hacer los paraguayos porque ahí están, mal o bien expresadas, las vivencias de un siglo de historia nacional. Ya que no hay literatura, ya que no hay una historia oficial válida, puesto que la historia oficial es la de los vencedores. Yo he incitado mucho a mis colegas universitarios, a que estudien esos folletos, a mis amigos estudiosos de la literatura como es el caso de Ángel Rama, yo fui muy amigo de Ángel.

Hay una zona como de caza privada en la literatura latinoamericana que es la paraguaya: el punto de partida es la impresión de que no existe nada; esto desanimó bastante a los críticos y a los investigadores... En un terreno baldío

qué es lo que puede haber: huececillos, desperdicios, yerbas muertas. Pero no, hay una colectividad viva y hay, por lo menos, un tramo de la historia latinoamericana que no está registrada; y este hueco, esta falla, es decir la fractura que hay en la historia de la literatura latinoamericana, no perjudica solamente al Paraguay, afecta a toda la unidad de la historia latinoamericana en general, así como puede afectar el hecho de que se ignore la historia de la Revolución Mexicana, por ejemplo, a toda América Latina, no solamente a México. Somos a pesar de que estamos balcanizados, fragmentados, separados, un sistema de vasos comunicantes, porque yo no puedo pasarme sin las novelas de la Revolución Mexicana, porque entonces una gran parte de la verdad histórica latinoamericana se me esfumaría; como no puedo pasarme sin Borges –aunque mucha gente no lo lea–; no puedo pasarme sin Rulfo o sin sectores enteros de la novelística latinoamericana, y no solamente de la novelística, sino de la producción cultural en general.

Pienso que este tema de la incógnita del Paraguay que formuló Alberto Sánchez sigue siendo una incógnita, no ha sido despejada esa incógnita ni por los paraguayos ni por los estudiosos de otros países. Esta existencia precaria de una literatura que no tiene todavía una tradición; en México, en Argentina, en Brasil, hay tradiciones riquísimas. Yo últimamente me estaba poniendo a leer literatura brasileña, me dediqué bastante porque pienso que hay una especie de giro en el Brasil hacia sus hermanos de América Latina, que es muy importante para nuestro destino y futuro. Encuentro que es una de las literaturas más ricas y más orgánicas de América Latina; tiene una fuerza, pero además todos los huecos se van cubriendo de una manera orgánica, y hay épocas enteras con valores de primer orden que van como transmitiendo una tradición y una herencia literaria muy rica y que no tiene igual. Nosotros tendríamos que estudiar la literatura brasileña con mucho interés y descubriríamos cosas que realmente nos hacen falta. Bueno, esto son ya digresiones... ◇