

Zeitschrift: Hispanica Helvetica
Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
Band: 5 (1993)

Artikel: La búsqueda de la "palabra real" en la obra de Augusto Roa Bastos : el testimoniar de la ficción
Autor: Michel-Nagy, Eva
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-840957>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 27.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

LA BÚSQUEDA DE LA "PALABRA REAL" EN LA OBRA DE AUGUSTO ROA BASTOS : EL TESTIMONIAR DE LA FICCIÓN

Eva MICHEL-NAGY

*suiza, y residente en la Capital de
blica, ante V. E. con el debido aca-
digo: Que intento bajar a las Pro-
abaxo en uno de los Puertos de
y Transitarial de esta Republica,
y el Comercio de esta misma Ca-
recino de Buenos Ayres, que se
ximo a marchar para el estado
Ta fin de poderlo verificar -
Rendidamente suplico se digne
re el Supremo Permiso. Es gra-
ilicito y espero alcanzax de la
id de V. E.*



ISPANICA
ELVETICA

5

© Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
y cada uno de los autores. Lausanne, 1993

Dirección Antonio Lara Pozuelo y Luis López Molina

ISBN 2-940028-09-5

Suscripción	Hispanica Helvetica Sección de español Université-BFSH 2 CH-1015 Lausanne
-------------	--

**LA BÚSQUEDA DE LA “PALABRA REAL”
EN LA OBRA DE
AUGUSTO ROA BASTOS :
EL TESTIMONIAR DE LA FICCIÓN**

Eva MICHEL-NAGY



**ISPANICA
ELVETICA**

5

*A Juline
y a Noémi*

AGRADECIMIENTOS

Al profesor Jean-Paul Borel, por la lectura paciente del manuscrito, por sus comentarios críticos, su disponibilidad y su asesoramiento científico. Sus grandes calidades de profesor y amigo permitieron llevar a término este trabajo.

Al profesor Antonio Lara, quien facilitó la publicación del presente trabajo en la colección Hispánica Helvética y demostró mucha paciencia y comprensión durante la preparación del manuscrito.

A los profesores Rubén Bareiro-Saguier (París), Luis Íñigo-Madrigal (Ginebra), Martin Lienhard (Zürich), Luis López-Molina (Ginebra), por sus diversas colaboraciones en las múltiples etapas de la investigación.

A María Otero, por la lectura atenta del manuscrito, por sus acertados comentarios que fueron de un valor inestimable para mí, y en general por su ayuda y amistad.

A Diana Castillo, por sus oportunas sugerencias y el interés que siempre mostró por mi investigación.

A Angela Bianchet, Fabia Chaillet, Claus Hässig y a Claudia Mejía por la ayuda prestada en los aspectos técnicos de la presentación del manuscrito.

A Roger M. Michel, mi comprensivo compañero, por su amor y su incondicional apoyo humano y material durante los años de gestación y maduración de este proyecto.

A mis padres, por su presencia y afecto.

INDICE

Nota preliminar	11
INTRODUCCIÓN	13
1. La obra narrativa de Augusto Roa Bastos en el contexto paraguayo.	15
2. Propuesta de trabajo.	29
TEORÍA (Reflexiones sobre la realidad y la ficción)	35
1. Generalidades.	37
2. El que cuenta : El Gordo («Contar un cuento»).	38
3. El que escribe :	44
3.1. El muchacho («Lucha hasta el alba»).	44
3.2. Miguel («La Rebelión»).	55
3.2.1. Relación escritura-acción.	58
3.2.2. Relación escritura-realidad.	60
PRÁCTICA NARRATIVA	67
Capítulo 1: Ficción de la palabra oral : personajes-narradores	69
1. El Gordo.	69
1.1. «Contar un cuento».	69
1.1.1. Caracterización de la manera de narrar del Gordo.	72
1.1.2. Organización discursiva del cuento.	78
1.2. «El y el otro».	83
1.2.1. Carácter oral de la narración.	84
1.2.2. Relatos principales del Gordo	86
1.2.2.1. Organización temporal	
1.2.2.2. Organización del espacio	
1.2.2.3. Relación entre los personajes-pareja.	
1.2.3. Estructura del cuento.	101
1.2.4. La perspectiva narrativa.	107
1.3. «Juegos nocturnos».	110

1.4. «Ajuste de cuentas».	120
1.4.1. La práctica narrativa del narrador.	124
1.5. Conclusión..	134
2. Macario: 1 ^{er} capítulo de <i>Hijo de hombre</i> .	145
2.1. Introducción.	145
2.2. Caracterización de Macario.	145
2.2.1. Macario : personaje colectivo.	145
2.2.1.1. Los relatos de Macario	
2.2.2. Descripción del personaje-individuo.	150
2.2.3. Estructura del capítulo.	155
2.3. Caracterización de la práctica narrativa de Macario.	157
2.4. Macario (capítulo I) / el resto de la novela.	160
3. El maestro Cristaldo : <i>Moriencia</i> .	163
3.1. Introducción.	163
3.2. Caracterización del maestro Cristaldo.	164
3.2.1. Cargos desempeñados.	164
3.2.2. Relación del maestro Cristaldo con Chepé Bolívar : dualismo exterior.	164
3.2.3. El maestro Cristaldo: dualismo interior..	167
3.2.3.1. Pasado / futuro	
3.2.3.2. Mitología guaraní/cristianismo	
3.2.4. Profetismo .	169
3.2.5. El maestro Cristaldo - ¿profeta ?..	174
3.3. Caracterización de la manera de hablar del maestro Cristaldo.	176
3.4. Relación entre el maestro y el narrador.	178
4. Conclusión..	185
4.1. El simbolismo del agua..	186
4.2. Esperanza/desesperanza.	187
4.3. La muerte.	188
4.4. Caracterización de la práctica narrativa de los tres personajes.	189
4.5. Relación personaje/narrador.	190
4.6. Paralelismo arte/religión.	191
 Capítulo 2: Ficción de ¿? : El narrador de <i>Moriencia</i>	 195
1. Introducción.	195
2. Narrador-Yo : Nonato (Cuento II: «Nonato»).	197
2.1. Relación Nonato-Maestro Cristaldo.	197
2.1.1. El tambor.	197
2.1.2. Relación con el tiempo.	199
2.1.3. Reminiscencias mitológicas.	202
2.2. Nonato - recuerdos de antes de nacer.	203
3. Narrador-Yo : Hijo de don Chiquito, alumno del maestro Cristaldo (Cuentos I, III, IV, V)..	207

3.1. Estructura narrativa del conjunto de cinco cuentos.	207
3.2. Estructura temporal.	210
3.2.1. Tiempo de la historia.	210
3.2.2. Tiempo de la narración.	212
3.3. Mecanismos de repetición - modificación en la narración.	214
3.3.1. Diferentes versiones de un mismo hecho por varias personas.	214
3.3.2. Diferentes versiones de un mismo hecho por el narrador.	216
3.3.3. Una sola versión de diferentes hechos.	218
4. Relación Narrador-Yo (Nonato) - Narrador-Yo (hijo de don Chiquito).	221
4.1. Comunicar.	221
4.2. Represenciar hechos del pasado.	222
5. Conclusión.. . . .	227

Capítulo 3: **Ficción de la escritura : narradores-protagonistas** 229

1. El narrador de «Hijo de hombre» (1960).	229
1.1. La crítica.. . . .	229
1.2. La estructura binaria de la novela.. . . .	234
1.3. Doble perspectiva narrativa - diferentes versiones de un mismo hecho. . . .	236
1.3.1. El levantamiento agrario de 1912 y la explosión del convoy revolucionario en la estación de Sapukai.	236
1.3.1.1. Los hechos relatados	
1.3.1.2. Representación discursiva	
1.3.1.3. Estilo	
1.3.2. La llegada del doctor a Sapukai.	242
1.3.3. La Guerra del Chaco - la muerte de Cristóbal Jara y la casi muerte de Miguel Vera.	243
1.3.4. Algunos motivos	246
1.3.4.1. La traición	
1.3.4.2. El vagón	
1.3.4.3. El camión	
1.4. La “incompetencia” del narrador.	252
1.5. Miguel Vera y la escritura.	254
2. El narrador de «La Rebelión».	261
2.1. Tiempo “atemporal” - Caracterización de las mujeres.. . . .	266

Capítulo 4: **Ficción de ¿? : La poética de las variaciones.**

La versión modificada de <i>Hijo de hombre</i> (1983)	273
1. Introducción.	273
2. Relación paradigmática: El nuevo capítulo IX («Madera quemada»), el cuento «Kurupí», el antiguo capítulo IX («Ex-combatientes»).	275
2.1. Generalidades.	275

2.2. El título.	276
2.3. Núcleos narrativos.	278
2.4. Mecanismos.	283
3. Relación sintagmática : El nuevo capítulo IX / la novela.	285
4. Conclusión.. . . .	291
 CONCLUSIÓN	 293
 BIBLIOGRAFÍA	 303

NOTA PRELIMINAR

Este trabajo fue presentado como tesis doctoral en la Universidad de Ginebra en febrero de 1991 bajo la dirección conjunta de los profesores Jean-Paul Borel (Neuchâtel) y Rubén Bareiro-Saguier (París). La redacción del manuscrito se acabó un año antes de su presentación, precediendo de poco la publicación de numerosos estudios de importancia sobre la obra de Augusto Roa Bastos. Me permito señalar algunos títulos que tienen la particularidad de coincidir, en cuanto a su fecha de publicación, con el reconocimiento internacional de Augusto Roa Bastos por el Premio Cervantes. Las revistas *Anthropos*, *Escritura*, e *Ínsula* dedican cada una un número especial a la obra literaria y ensayística del autor, con especial énfasis en los cuentos y la primera novela *Hijo de hombre*. Además de las revistas cabe mencionar la publicación de la editorial Anthropos en la serie «Premios Cervantes», dedicada a Augusto Roa Bastos (*Augusto Roa Bastos, Premio «Miguel de Cervantes» 1989*) y el libro de Martin Lienhard titulado *La voz y su huella* que obtuvo el Premio Ensayo de Casa de las Américas en 1989 y que propone un análisis profundo de las “literaturas escritas alternativas” entre las cuales la obra del escritor paraguayo constituye un ejemplo destacado. Otro acontecimiento importante que hay que señalar es la publicación de la tercera novela de Augusto Roa Bastos, *Vigilia del Almirante* (después de *Hijo de hombre*, 1960 y *Yo el Supremo*, 1974), que sale a luz con ocasión del Quinto Centenario del Descubrimiento de América en 1992.

La crítica literaria, centrada principalmente en la novela *Yo el Supremo* durante los años 70 y 80, se interesa cada vez más en los cuentos y en la primera novela del autor. La modificación de la orientación de la crítica frente a la obra de Augusto Roa Bastos confirma el enfoque que se impuso a la autora del presente trabajo durante los años de maduración de su proyecto, que partiendo de la novela *Yo el Supremo* se limitó finalmente al análisis de algunos cuentos y de la primera novela *Hijo de hombre*.

Eva Michel-Nagy

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

Para introducir este trabajo sobre la obra del escritor paraguayo Augusto Roa Bastos quisiera primero presentar brevemente la producción literaria del autor junto con algunos componentes de la realidad paraguaya en la que se inserta su actividad artística. El propósito de esta introducción general es el de comprender por una parte cómo los diferentes aspectos de esta realidad condicionan y determinan el quehacer del escritor de ficción, cómo el conocimiento del contexto extraliterario aclara, especialmente para el lector no paraguayo, su proyecto literario y, por otra y al mismo tiempo, de qué manera la obra literaria nos remite a la misma realidad, cómo se inserta en ella o eventualmente contribuye a su transformación.

Consecutivamente centraré mi introducción en aquellos aspectos específicos de la obra que constituyen las directrices de mi investigación. Explicaré brevemente la génesis, la estructura y la organización de este trabajo con el fin de poner de relieve la problemática que determina su articulación.

1. LA OBRA NARRATIVA DE AUGUSTO ROA BASTOS EN EL CONTEXTO PARAGUAYO

Augusto Roa Bastos nace en 1917 en Asunción, capital del Paraguay, pero vive los años de infancia en el campo. Aquellos años de infancia le permiten entrar en contacto muy joven con los contrastes, los dramas y la violencia natural y social que sufre la población de esas regiones. Desde niño se ve enfrentado pues con la injusticia social, las consecuencias de la guerra y la represión. Más tarde él mismo conocerá la injusticia y la tragedia de la guerra puesto que participará en la Guerra del Chaco en 1932.

La trayectoria intelectual y creativa del autor se articula en torno a un punto de ruptura decisivo correspondiente al exilio en dos etapas sucesivas, hacia Buenos Aires en 1947 y hacia Francia en 1974. El exilio en Buenos Aires abre nuevas perspectivas intelectuales para el escritor puesto que le permite entrar en contacto con diferentes corrientes literarias y artísticas poco conocidas hasta aquel entonces en el Paraguay. Por consiguiente,

esta apertura intelectual, de la misma manera que la relación profundamente modificada del exiliado con su patria, tendrán repercusiones importantes en la obra literaria. Esta, antes del año 1947, consiste esencialmente en la creación poética.¹ El exilio pone punto final a la obra poética puesto que a partir de 1947 Roa Bastos publicará únicamente obras narrativas. Su primer libro de cuentos *El trueno entre las hojas* sale a luz en 1953,² y su primera novela, *Hijo de hombre*, publicada en 1960, recibe el primer premio de la editorial argentina Losada. Durante los años 60 y 70 se publican varios libros de cuentos, algunos de los cuales reagrupan relatos publicados anteriormente. La segunda novela, *Yo el Supremo*, (1974),³ es saludada unánimamente por la crítica literaria como uno de los libros más importantes de la literatura hispanoamericana del siglo XX, como una obra renovadora no sólo en la categoría de la novela de las dictaduras sino también como obra de ficción que plantea de manera original el problema de la escritura. Después de la publicación de esta novela Augusto Roa Bastos anuncia que dos obras, bajo los títulos respectivos de *Contravida* y *El fiscal*, están en vías de elaboración. *El fiscal*, según las declaraciones del autor, debería formar, junto con *Hijo de hombre* y *Yo el Supremo*, una trilogía articulada en torno a la historia paraguaya. En 1978 Roa Bastos publica la versión modificada de su primer cuento, elaborado a los 13 años, titulado «Lucha hasta el alba».⁴ Esta publicación pone en evidencia un proceso latente en toda su obra literaria y que a partir de este período se intensifica. Se trata de la reescritura de textos anteriormente elaborados y acabados. En efecto, su primera novela, *Hijo de hombre*, se publica en 1982 en una nueva traducción francesa⁵ con modificaciones antes de que saliera a luz el texto modificado en español. Un año más tarde, en 1983, la editorial El lector⁶ edita la nueva versión de *Hijo de hombre*, que a su vez presenta diferencias con respecto a la versión francesa. En 1989 el autor anuncia la destrucción de su última novela, *El fiscal*, a punto de publicarse.

1. *El ruiseñor de la aurora y otros poemas*, Asunción, Imprenta Nacional, 1942; *El naranjal ardiente (Nocturno paraguayo)*, inédito, 1947; 1^{era} edición de una selección del libro inédito en 1960. Asunción, Diálogo; edición completa en 1983, Asunción, Alcándara.
2. Buenos Aires, Losada.
3. Buenos Aires, Siglo XXI.
4. Asunción, Arte Nuevo, 1979.
5. *Fils d'homme*, Paris, Belfond, 1982.
6. Nueva versión española aumentada y modificada, Asunción, El lector, 1983.

La escritura de ficción de Augusto Roa Bastos se completa además por la publicación de escritos de índole distinta, escritos periodísticos, políticos, de crítica literaria, de compilación y edición de estudios etnológicos. Cabe mencionar igualmente la publicación esporádica de algunas obras poéticas. Desde el año 1986, fecha de publicación de una carta abierta al pueblo paraguayo en la que el escritor propone un programa de reconciliación nacional, sus actividades tendentes a conseguir un cambio democrático en su país se intensifican. La caída de la dictadura del general Stroessner le facilita su intervención más directa en este sentido. El año 1989 significa al mismo tiempo su reconocimiento internacional mediante el premio literario más prestigioso de lengua española, el Premio Cervantes.

Este itinerario, presentado de manera esquemática y siguiendo una perspectiva que se justificará más adelante, evidencia el hecho de que Augusto Roa Bastos es un escritor para quien el acto de escribir implica la modificación constante de textos aparentemente acabados. La modificación puede cumplirse tanto por la reescritura como por la colocación de una unidad independiente dentro de un nuevo contexto (por ejemplo, reagrupamiento de relatos independientes en un nuevo conjunto de relatos). Este proceso de integración (modificación, reagrupamiento) tiene por corolario el proceso de fragmentación de ciertas obras en nuevas unidades, como por ejemplo la publicación, por separado y bajo nuevo título, de un capítulo de una novela. Bajo esta perspectiva, la “destrucción” de la novela titulada *El fiscal* correspondería a la exigencia constante del autor de avanzar retrocediendo y reempezar reajustando cada vez la escritura. Por consiguiente, nos es permitido caracterizar la obra de Augusto Roa Bastos, en cuanto a su forma externa, como una unidad que establece un equilibrio constantemente renovado entre permanencia y cambio. Para captar la significación de esta dimensión de su creación es indispensable evocar, aunque sea de manera esquemática, algunos rasgos característicos del contexto histórico y cultural del Paraguay.

Bilingüismo

El Paraguay es el único país bilingüe en América Latina, es decir el único país del continente donde la lengua de los indígenas no sólo ha sobrevivido (con modificaciones) a la época de la colonización sino que además se habla por la casi totalidad de los habitantes del país independientemente de su pertenencia social. Sin embargo, el término “bilingüismo”, que muchos intelectuales paraguayos (entre ellos Augusto Roa Bas-

tos) prefieren reemplazar por el término más preciso de “diglosia”, esconde relaciones de dominación entre los dos idiomas, puesto que según la Constitución de 1967 el castellano es la lengua nacional oficial, es decir la lengua de la administración, de la instrucción y del avance social, mientras que el guaraní es la lengua nacional popular, y, al ser de índole esencialmente oral, su uso se limita a la comunicación cotidiana y al folklore.

Contexto histórico

El fenómeno de bilingüismo, y el desequilibrio que éste provoca en el plano de la comunicación y en el de la cultura, se explican por la evolución histórica particular del Paraguay, de la cual evocaremos tres factores decisivos: el mestizaje precoz, la existencia de las misiones de los jesuitas y el aislamiento que caracteriza toda la historia paraguaya.

El mestizaje (en el sentido técnico de mezcla de etnias o de razas) entre parte de la población aborígen y los españoles se cumple en la región correspondiente al futuro Paraguay relativamente temprano, puesto que debido a la ausencia de metales preciosos en esas tierras los españoles se establecen y se convierten rápidamente en colonos, en agricultores sedentarios. La sedentarización de los españoles y su unión con las indígenas se ven favorecidas igualmente por el estatuto específico que se les otorga en esta región (La “Cédula Real” de 1537 les otorga cierta autonomía a estos habitantes).

Los jesuitas establecen una red de misiones o “reducciones” a partir de 1609 hasta su expulsión del país en 1767. Estas “reducciones” gozaron de privilegios económicos muy importantes al ser estructuras independientes y cerradas donde la evangelización de los indígenas, con el objetivo de alcanzar mayor eficacia, se hizo en guaraní. Esto significa que los jesuitas son los primeros a aprender y codificar la lengua aborígen, provocando sin embargo con su labor misionera la aculturación de los indígenas. La supervivencia de este idioma se debe entonces por una parte a su codificación por los jesuitas y por otra a la estructura cerrada en la que se ven obligados a vivir los indígenas en las “reducciones”.

El aislamiento impuesto a los indígenas es un fenómeno que concierne la sociedad en su conjunto puesto que con el tiempo se convierte en una de las características constantes de la evolución del país.

A parte del período inicial de la colonización, en el cual el futuro Paraguay es la región central de donde parten las expediciones de los primeros

españoles, esta región se ve relegada muy temprano al segundo plano de la estructura administrativa y económica de la colonia.⁷ Durante el período que precede la Independencia, la Provincia del Paraguay forma parte del Virreinato del Río de la Plata (creación en 1776) y se halla en una situación de doble dependencia frente a la Metrópolis y frente a Buenos Aires. Esta doble dependencia explica que la lucha por la Independencia (1811) se lleve a cabo simultáneamente contra Madrid y contra Buenos Aires y explica igualmente que el Doctor Francia, defensor fervoroso de la independencia del Paraguay, cierre herméticamente sus fronteras. Efectivamente, la controvertida dictadura de José Gaspar Francia (1814-1840) encierra el país en un sistema autárquico con vistas a asegurar no sólo la independencia política sino también la independencia y la prosperidad económicas. Esta experiencia única en el continente, calificada de “utopía concreta”, fue aniquilada por la Guerra de la Triple Alianza (1865-70),⁸ que la coalición de tres países, Argentina, Brasil y Uruguay, llevó contra el Paraguay. La derrota de 1870 significó no sólo la exterminación de las dos terceras partes de la población, la anexión de más de la mitad del territorio paraguayo por los vencedores, el restablecimiento del sistema latifundista, la introducción del capital inglés, sino y sobre todo la reinsertión del país en un sistema de dependencia frente a Argentina y Europa. A partir de aquel momento, y hasta nuestros días, la reedificación y la reconstrucción del país son un proyecto nunca realizado.

7. «El encerramiento, sellado desde los comienzos de la colonia por la ausencia de metales preciosos, puso a la región a trasmano de las rutas principales de la conquista, desde los orígenes, cuando los europeos comprendieron que era imposible llegar a las tierras del oro y la plata, a causa de la barrera del temido e inhóspito Chaco Boreal. Desde entonces Paraguay quedó relegado; era la zona pobre, la periferia del Virreinato del Perú. Esto creó el primer círculo de encierro...», Rubén Bareiro-Saguier, “Trayectoria narrativa de Augusto Roa Bastos”, en *Texto crítico*, Xalapa, Veracruz, México, 4, 1976, pp. 36-37 y también «*Toutes ces mésaventures et les charges qui pesaient sur elle, firent de cette Province la “cendrillon” des colonies espagnoles du Nouveau Monde. La réclusion et l’isolement définitif qu’impliquait l’absence de mer et de port franc lui avaient été imposés par la division administrative de 1617. La Province espagnole du Paraguay a été un exemple de colonisation au second degré.*», Rubén Bareiro-Saguier, *Le Paraguay*, Paris, Bordas, 1972, p. 24.

8. Véase Eduardo Galeano, *Las venas abiertas de América Latina*, México, Siglo XXI, 1976, pp. 293-307.

La Guerra del Chaco (1932-35)⁹ es un conflicto bélico entre el Paraguay y Bolivia en torno a antiguos contenciosos de frontera reanimados por los intereses de dos empresas petroleras instaladas en la zona occidental del Chaco. Sin embargo, esta guerra a su vez nefasta actúa como un reactor social que sacude la vida de la sociedad en sus diferentes aspectos.

En el año 1947 un grupo de jóvenes oficiales progresistas organiza una sublevación contra el gobierno, y esta tentativa política provoca una represión sangrienta y consecutivamente el exodo masivo de una parte importante de la población.

A partir de 1954, fecha del golpe militar del General Stroessner, la dictadura militar se institucionaliza y se consolidan tanto la marginación de la mayor parte de la población como la corrupción generalizada.

La caída de la dictadura más larga de América Latina en 1986 abre el camino a la esperanza en una transformación democrática en el futuro; sin embargo la herencia de una historia de dependencia, de marginación y de corrupción no facilita la labor de las fuerzas que trabajan por la democracia.

Este breve resumen de algunas etapas de la historia paraguaya pone en evidencia que, además del bilingüismo y el aislamiento crónico, que son dos características de la evolución histórica de este país, la repetición de guerras violentas y de períodos de represión es igualmente una constante. La historia del Paraguay puede ser percibida entonces, como un avance a contrapelo de la historia ya que partiendo de la Independencia y de la autosuficiencia (período de gestación de la nación paraguaya) avanza hacia la dependencia y la marginación.

Veamos ahora algunos rasgos característicos de los dos vertientes de la cultura paraguaya: la mitología de los antiguos guaraníes y la literatura escrita en español. Evocar estas dos dimensiones nos permitirá explicar luego de qué manera este contexto cultural influye en el proyecto literario de Augusto Roa Bastos.

9. Véase François Chartrain, "Causes de la guerre du Chaco. Eléments du jugement", en *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien (Caravelle)*, Toulouse, 14, 1970, pp. 97-123.

Contexto cultural

- El guaraní

Durante la época precolombina los guaraníes forman un conjunto de microculturas aisladas las unas de las otras y cada grupo presenta un dialecto, un sistema de pensamiento, una cultura específica.¹⁰ La colonización, la introducción del sistema de “encomienda” y las misiones de los jesuitas no alcanzan la sumisión de todos los grupos. Los Mbya, los Ava-guaraní (chiripá) y los Pai-kaiova son los tres grupos étnicos que se quedan al margen de todo contacto con los colonizadores, gracias a su resistencia activa frente a la sumisión por la fuerza. Los Mbya, en particular, logran salvaguardar sus creencias y prácticas religiosas casi intactas a causa del aislamiento casi total en que viven. El pensamiento religioso, la cosmogonía de estos grupos étnicos, desconocidos hasta comienzos del siglo XX,¹¹ revelan ser de una coherencia y profundidad muy grandes. El primer corpus de textos mbya se publica en 1959 por el etnólogo paraguayo León Cadogan bajo el título *Ayvu rapyta*. Esta publicación es el resultado de muchos años de vida común con los indígenas y de la adopción del paraguay por los aborígenes Mbya-Guaraní del Guairá. Otros investigadores como Bertomeu Meliá, Pierre y Hélène Clastres contribuyen por sus publicaciones al conocimiento y a la revalorización del pensamiento guaraní. Rubén Bareiro-Saguier ha editado el libro más completo de textos recogidos en diferentes grupos étnicos, bajo el título *Literatura Guaraní del Paraguay*.

La religión de los guaraníes se organiza en función de dos mitos esenciales: el mito de la Creación y el de la Tierra sin Mal.

Según este pensamiento la creación se cumple por un acto de autodespliegue al que sigue la creación de dioses secundarios o héroes civilizados, encargados de crear a su vez la tierra y la humanidad. La Tierra sin Mal es el lugar donde estos dioses se retiran después de haber cumplido

10. Véase Rubén Bareiro-Saguier, *Introducción a la Literatura Guaraní del Paraguay*, Caracas, Ayacucho, 1980, y también “Reinterpretación de los mitos fundacionales guaraníes”, en Manuel Gutiérrez Estévez (compilador), *Mito y ritual en América*, Madrid, Alhambra, 1988, pp. 324-336.

11. Sólo en 1914 se dan a conocer auténticos mitos guaraníes gracias al trabajo de recopilación del antropólogo alemán Kurt (Nimuendajú) Unkel, adoptado por tribus guaraníes.

su trabajo de creación del mundo. Es por consiguiente la representación de la negación de la Tierra Mala e imperfecta, resultado de la bifurcación, de la separación que se dio entre los mundos humano y divino. Los guaraníes se esfuerzan en encontrar el camino que los lleve a ese paraíso terrestre puesto que alcanzarlo les permite obtener el doble estatuto de hombre/dios, es decir de ser mortal e inmortal a la vez. La búsqueda de la Tierra sin Mal provoca el desplazamiento de comunidades enteras bajo la dirección de dirigentes religiosos. Estos movimientos migratorios, que muchas veces se transforman en movimientos mesiánicos bajo la dirección de los grandes chamanes (karaí) -que proponen a la colectividad un conjunto de prácticas (canto, danza) susceptibles de asegurar el éxito de su petición-, obedecen a causas internas a estas colectividades, aunque causas externas, como la colonización, contribuyen más tarde a su reforzamiento. Los karaí tienen una relación particular con el lenguaje, relación que legitima su función de dirigente, de elegido, su calidad de profeta. La palabra, el lenguaje, por su origen divino y por su asociación con el alma humana (en guaraní el mismo termino designa palabra y alma) ocupa un lugar preponderante en el pensamiento de los antiguos guaraníes. Ciertas palabras específicas, designadas por el término “Las Bellas Palabras”, capaces de nombrar la dimensión secreta de las cosas, y por consiguiente reservadas a una minoría de hombres solamente, se consideran como verdaderas armas con efecto transformador puesto que le permiten al hombre, habitante de la Tierra Mala, trascender su condición de hombre mortal. Según este pensamiento las Bellas Palabras actúan ya que son capaces de abrir el camino de la Tierra sin Mal. Este papel específico reservado al lenguaje, a la palabra, al discurso, se intensifica a partir del período en que las migraciones en el espacio conocen cada vez más dificultades. De este modo, la búsqueda de Tierra sin Mal se perpetúa hasta nuestros días en algunos grupos de indígenas que sobreviven al margen de la sociedad paraguaya, pero desplaza su eje central, puesto que convierte el lenguaje, por un movimiento de profundización constantemente perfeccionado, en el lugar privilegiado de la búsqueda del paraíso terrestre.

- Literatura paraguaya

Hasta principios del siglo XX, con la excepción de casos aislados, la literatura escrita en castellano se caracteriza por la ausencia de una producción de calidad. El aislamiento crónico del país desde la época de la colonización hasta nuestros días deja sus huellas en la vida intelectual y literaria del Paraguay puesto que las influencias literarias como el roman-

ticismo, el modernismo y las vanguardias han llegado tardíamente a este país a pesar de que ya se habían manifestado en los países vecinos. En consecuencia, el Paraguay se caracteriza tanto por la ausencia de generaciones literarias como por la inexistencia de una élite cultural y por la escasez de obras de calidad. La obsesión de los paraguayos por el pasado histórico, debida a la sucesión de guerras trágicas evocadas anteriormente, hace que la preocupación central de los intelectuales y de los escritores sea una preocupación histórica, en detrimento de la literatura. De este modo, y de manera general, la actividad literaria se considera como una ocupación secundaria.

La producción literaria de principios de este siglo se inscribe en la ideología del grupo dominante y se caracteriza como una literatura costumbrista-conservadora que exalta un nacionalismo abstracto y un pasado histórico idealizado: es una literatura alejada de la realidad y de los problemas reales del país.¹²

Ante la amenaza del conflicto bélico sobre el territorio del Chaco anteriormente evocado, muchos escritores paraguayos iniciados en la poesía y la narrativa cambian de orientación y se dedican a la investigación y la escritura historiográficas. Para cumplir con esta tarea los escritores se remontan a la época de la Colonia en búsqueda de los orígenes del conflicto y se hunden en el pasado para defender al nivel de los conocimientos los intereses de la nación. De hecho, cuando Josefina Plá, poetisa, crítica literaria e historiadora de la literatura, se refiere a la producción literaria de las tres primeras décadas del siglo XX, afirma que en el Paraguay "...La Historia devoró la literatura".¹³

La Guerra del Chaco que estalla en 1932 actúa como un reactivador social puesto que sacude el ambiente de amodorramiento intelectual reinante en el país y genera tanto el descontento de las masas como el nacimiento de un interés generalizado por los problemas de la sociedad de aquella época. Este cambio repercute, como es de esperar, en el terreno cultural.

Los primeros signos de la renovación literaria se manifiestan en los años 40 en el campo de la creación poética. Josefina Plá, Hérib Campos

12. Véase Josefina Plá, "La narrativa en el Paraguay de 1900 a la fecha", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 231, marzo 1969, pp. 645-654.

13. *Ibid.*, p. 643.

Cervera, Hugo Rodríguez-Alcalá y Augusto Roa Bastos integran un grupo que se preocupa por la transformación del lenguaje poético orientado por el signo de la vanguardia.

La aparición de una narrativa digna de este nombre tiene lugar al final de la Guerra del Chaco especialmente a partir de la producción literaria de Gabriel Casaccia. Casaccia publica en 1938 en Buenos Aires *El Guajhú* (*El alarido*), libro de cuentos en el que hay un marcado contraste con la producción anterior. Esta publicación rompe con la visión idílica, abstracta y reduccionista de la realidad paraguaya que glorificaba el pasado. Casaccia se inscribe así en la línea iniciada por el español Rafael Barrett, precursor solitario de la vertiente crítica de la literatura de denuncia social, quien publicó al principio del siglo *El dolor paraguayo*, *Lo que son los yerbales* y una serie de cuentos. El programa de este extranjero comprometido con el dolor paraguayo se expresa de manera elocuente en la frase siguiente :

«¡Pluma mía, no tiembles, clávate hasta el mango! Pero los miserables que ejecuto no tienen sangre en las venas, sino pus, y el cirujano se llena de inmundicia.»¹⁴

La renovación de la narrativa se manifiesta con más evidencia en los años 50. Tras la guerra civil de 1947 se produce la dispersión en el extranjero de muchos intelectuales, entre ellos Casaccia y Augusto Roa Bastos. Se inicia entonces un curioso fenómeno: la narrativa paraguaya, que había nacido dentro del país, se desarrolla y alcanza madurez casi exclusivamente en el exterior, es decir, en el exilio.¹⁵ La llegada de estos escritores a Buenos Aires rompe su aislamiento intelectual y literario. El contacto con diferentes corrientes literarias y con diversos círculos intelectuales, así como el estatuto del exilio, modifica la relación de todos ellos con el Paraguay, los abre a una mirada diferente sobre la realidad de su país y confiere a su obra una dimensión específica, una dimensión de testimonio.

Se puede afirmar a la luz de lo presentado que el escritor paraguayo se ve enfrentado con una realidad caracterizada por una pluralidad de rupturas y oposiciones. De hecho, una multiplicidad de escisiones intervienen

14. Rafael Barrett, *El dolor paraguayo*, Caracas, Ayacucho, 1978, p. 134.

15. Rubén Bareiro-Saguier, "El tema del exilio en la narrativa paraguaya contemporánea", en *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien* (Caravelle), Toulouse, 14, 1970, pp. 79-96.

y se manifiestan en las diferentes unidades constitutivas de la realidad y, por consiguiente, de la identidad paraguaya.

Tras una ruptura inicial, que podríamos llamar “original” y que consiste en la sumisión de unos grupos aborígenes a una organización y unos valores totalmente ajenos a su propia organización social, económica y cultural, emerge lentamente una nueva entidad conflictiva, la sociedad paraguaya, abortada en los comienzos de su formación (período de Independencia, dictadura del doctor Francia y Guerra de la Triple Alianza) y sometida a cataclismos sociales, guerras y períodos de represión. Esta nueva entidad parece reproducir, interiorizar y multiplicar de cierta manera el fenómeno inicial.

Como es de esperar, la ruptura no sólo se manifiesta en la realidad inmediata sino también y lógicamente en los discursos ausentes o presentes que se elaboran a partir de esta realidad. De hecho, es posible considerar por una parte la cultura precolombina caracterizada por su ausencia - puesto que se trata de un corpus recopilado de manera fragmentaria por etnólogos y transcrito en español, es decir un conjunto al que se accede por la lectura en traducción- y por la otra, la presencia, en relación de oposición, de una cultura popular sincrética de tradición oral guaraní y de una cultura escrita en español en la cual los límites entre historiografía y literatura (escritura de ficción) tienden a borrarse, esencialmente a causa de su exterioridad fundamental frente a la realidad del país. La historiografía inventa, falsifica y se convierte entonces en una “ficción” mientras que la literatura simplifica, esquematiza y tiene pretensiones de verdad.

Augusto Roa Bastos, por su formación de intelectual y de escritor, se inscribe necesariamente en la tradición “sin tradición” de la literatura paraguaya escrita en castellano. Pero al mismo tiempo, y como él mismo lo señala, en la medida en que pertenece a una colectividad cuyas raíces profundas se hunden en la tradición oral guaraní, también se inscribe en la cultura ancestral, en los valores que ésta representa.

Frente a la realidad paraguaya, que por las razones evocadas anteriormente aparece como “irreal” y en la que se inscriben procesos interrumpidos cuyo resultado es la yuxtaposición de elementos en relación de oposición, de sumisión-dominación o de escisión irremediable, la labor del escritor que vive en el exilio es de una complejidad notable. Augusto Roa Bastos se inscribe en la línea crítica de la realidad social del Paraguay, línea que se había iniciado con la obra de Rafael Barrett y que se profundizó después en los cuentos y novelas de Casaccia. Sin embargo, tanto su

proyecto artístico como su escritura adquieren una complejidad nunca antes conocida.

Partiendo de estos elementos evocados comprendemos pues, que la escritura de ficción de Augusto Roa Bastos gira en torno al problema de la **denotación**. ¿Cómo hablar de la negatividad?, ¿cómo crear una unidad (la obra literaria concreta) a partir de rupturas y escisiones? ¿Cómo, teniendo en cuenta la especificidad del tipo de relación que presentan las partes constitutivas de la realidad, el escritor, utilizador del lenguaje que es por excelencia portador de estas contradicciones, podría no reproducir y perpetuar los mismos esquemas que rechaza?

Augusto Roa Bastos se autodeclara un trabajador de la cultura y para él la literatura debe inscribirse imperativamente en la realidad vital de la colectividad. El autor reivindica la necesidad de asumir estas rupturas, estas contradicciones y escisiones, y se propone confrontarse con ellas en su actividad principal, en la escritura literaria. Esto significa que estas anomalías no constituirán simplemente el tema de su obra, sino que determinarán la estructura de la misma, siendo concebida y determinada su escritura en función y a partir de estas características. Esto implica que, en vez de querer transponer, representar la realidad en la literatura, en el universo de ficción, el autor se propone revelar, en primer lugar, su posición, sus dificultades y su búsqueda de la expresión adecuada (y del conocimiento) a fin de mostrar la necesidad de crear su propia realidad y su espacio autónomo.

A partir de ahí y a medida que se desarrolla su obra literaria, ésta se caracteriza progresivamente como una escritura concebida bajo el signo de la **transgresión**. El problema central que plantea la escritura de Augusto Roa Bastos puede formularse de la manera siguiente: ¿cómo hablar de una realidad caracterizada por la negatividad, por una serie de ausencias, de escisiones?, y como consecuencia de esta primera formulación surge una pregunta más específica: ¿cómo hablar del otro? al corresponder la noción del otro a una multiplicidad de entes distintos: la cultura tribal de los antiguos guaraníes, con un sistema de pensamiento que comporta categorías de tiempo y de espacio fundamentalmente distintas de las del pensamiento occidental, siendo al mismo tiempo la fuente, las raíces borradas de una sociedad; siendo el otro igualmente, puesto que considerado desde la literatura escrita en castellano, la lengua guaraní, la oralidad, con estructuras, mecanismos y valores específicos; siendo el otro también la colectividad frente a la que se sitúa el autor-escritor-individuo, y la historia elaborada y salvaguardada de esta colectividad por la

memoria colectiva; siendo el otro en resumen lo real frente a lo imaginario que constituye la materia prima de la obra del escritor de ficción.

El problema del enfoque del otro y de su conocimiento, tanto de orden filosófico como de orden antropológico, se articula en el pasaje (en forma de ida y vuelta) entre el YO y el EL en un sentido amplio. Este pasaje parece estar en la base del eje fundador del programa literario de Augusto Roa Bastos, explicitado en el título de su segunda novela *Yo el Supremo*. De hecho, tratar de comprender al otro, sus categorías de funcionamiento, impone, por un efecto de retorno, la reconsideración de sí mismo y de sus propias categorías. En el caso contrario, la mirada depositada en el otro no hace sino reafirmar al YO y sus categorías, es decir inevitablemente tiene un efecto reductor y se queda al exterior de su objeto de conocimiento.

La transgresión significa entonces la voluntad de cumplir con una tarea subversiva que consiste en «*escribir contra la escritura*»,¹⁶ en trabajar para que la literatura no se quede en la literatura y en reelaborar el lenguaje literario en función de esta mirada que se deposita en el otro y que debe tener un efecto transformador sobre sí. Por consiguiente, el escritor busca los medios para hacer sentir la presencia subversiva del guaraní en el español, la presencia de la oralidad en la escritura, la colectividad en el individuo y la continuidad de la historia en cada obra a pesar de ser ésta una unidad acabada. Simultáneamente, esta búsqueda esencial se pone en evidencia por medio de las reflexiones extra-literarias del autor y también gracias a su representación dentro de la ficción. Es decir las reflexiones y los discursos “teóricos” que elaboran los personajes de ficción y los narradores de las obras literarias dentro del universo de ficción forman una especie de eco a las teorías explícitas del escritor, elaboradas en sus ensayos e intervenciones públicas (entrevistas, conferencias, etc.).

De este modo, la obra en su totalidad, en tanto que equilibrio constantemente renovado entre permanencia y modificación, según lo explicamos al comienzo de esta introducción, obedece a la manifestación de su calidad inherente, que es búsqueda sin fin, movimiento dinámico apuntado hacia delante, que es en definitiva la representación del movimiento de **auto-despliegue**.

16. Augusto Roa Bastos, “Los exilios del escritor en el Paraguay”, en *Nueva Sociedad*, San José de Costa Rica, 35, marzo-abril 1978, p. 34.

La transgresión considerada bajo esta perspectiva de ida y vuelta entre el YO y el EL corresponde a la voluntad de engendrar un nuevo espacio que no pertenezca a ninguno de los órdenes del punto de partida sino que se entreabra en su encuentro. Efectivamente la búsqueda gravita en la intersección de lo real y de lo imaginario, de la historia y de la ficción, del individuo y de la colectividad, del guaraní y del español, y de esta intersección, de este encuentro puede surgir el nuevo lenguaje que se quiere nuevo pero (con las palabras de Pierre Clastres) “*toujours déjà repris*”, es decir un nuevo espacio, el de la “palabra real”, lugar de la identidad paraguaya que por su proyección simultánea en el pasado y en el porvenir, por su presencia ausente, surge en última instancia como lugar de **utopía**.

La expresión “palabra real” es una expresión constantemente utilizada por Augusto Roa Bastos para describir la finalidad de su actividad literaria:

«No se trata de convertir lo real en palabras sino hacer que la palabra misma sea real.»

Esta formulación sintética de la concepción artística del autor se encuentra tanto en sus escritos literarios como en sus ensayos y declaraciones en forma de entrevistas.¹⁷ Esta analogía confirma la voluntad de representar y de poner en escena la creación literaria en el interior de la ficción.

Antes de esbozar de qué manera mi trabajo se articula en torno a esta preocupación fundamental del autor quisiera evocar brevemente la génesis y la evolución de mi investigación.

17. La misma formulación aparece en boca de El Supremo en la novela *Yo el Supremo*: «Escribir no significa convertir lo real en palabras sino hacer que la palabra sea real», en Augusto Roa Bastos, *Yo el Supremo*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1976, p. 67. En “Entretien avec Augusto Roa Bastos” el autor explica que «La novela *Yo el Supremo* fue imaginada y escrita de esta manera: como un borrador que va haciendo y deshaciendo un autor imaginario ante un lector imaginario; como un contrapunto en que la palabra va surgiendo no como un reflejo de una realidad sino más bien como si la palabra misma fuese real: la aspiración más legítima de la novela contemporánea, la única relativa verdad que la palabra puede alcanzar en sus pulsiones más íntimas.», en *Langues modernes, Spécial Amérique Latine*, Vol. 71, 1977, p. 60.

2. PROPUESTA DE TRABAJO

Mi interés por la obra de Augusto Roa Bastos remonta a la época de mis estudios universitarios, época correspondiente a la publicación de la novela *Yo el Supremo*. Mi idea inicial era centrar la investigación en la problemática del diálogo y del mecanismo dialéctico con el que, según numerosos críticos, la estructura de esta novela se confunde. A pesar de la complejidad extrema de *Yo el Supremo*, mi intención inicial se afirmaba por las dificultades mismas que encontraba en la primera fase de titubeos, puesto que los mecanismos literarios que me proponía estudiar no tienen que ver sólo con problemas específicos del Paraguay sino también con problemas de orden más general de escritura literaria en tanto que actividad específica. Entonces, en lugar de renunciar al proyecto, modifiqué el punto de partida del trabajo y me propuse en una primera etapa analizar otros escritos del autor con el fin de acercarme a la novela *Yo el Supremo* partiendo de ciertos mecanismos aclarados en algunos de los textos anteriores. Según mi primera intuición estos textos podían facilitar la comprensión de la génesis, la elaboración y el resultado de la inmensa síntesis que representa *Yo el Supremo* respecto de las obras que la preceden.

Sin embargo, a medida que avanzaba mi investigación, los textos seleccionados se imponían por su complejidad propia y me llevaron a modificar mi óptica, puesto que para poder llevar a cabo su análisis minucioso en profundidad, me vi obligada a reducir el trabajo a lo que al comienzo iba a ser una etapa de apertura hacia la novela *Yo el Supremo*. De esta manera los textos seleccionados son pocos (algunos cuentos y la primera novela en la versión original y en la versión modificada). El corpus establecido de este modo, y puesto que es incompleto, intenta ser la ilustración fragmentaria de ciertas líneas de análisis que podrían o deberían ser completadas por la inclusión de otros textos del autor, que reforzarían o contradirían los resultados por definición parciales de este trabajo. Además del aspecto histórico de la investigación, su naturaleza misma, que resumo brevemente a continuación, me obligó a limitar el número de textos seleccionados y hace que el corpus establecido aparezca necesariamente como inacabado.

La problemática de la denotación y de la relación con el otro, y por consiguiente de la escritura concebida bajo el signo de la transgresión, expuesta y representada en los mecanismos de la auto-creación, impone al que quiere abordar su análisis cierta cautela y una manera de proceder particular.

Mi preocupación principal, dado el hecho de que no soy paraguaya y no hablo el guaraní, fue tratar de focalizar mi atención en la dimensión específica de la escritura de ficción, más precisamente en los mecanismos narrativos. No obstante, me pareció indispensable apelar a ciertos conocimientos relativos a diferentes dimensiones del componente específicamente paraguayo de esta literatura (historia, mitología, guaraní, tradición oral), puesto que podían aclarar la significación de algunos de estos mecanismos. Es preciso mencionar las dificultades para llevar a cabo una investigación de este tipo desde Suiza por el difícil acceso a ciertos documentos y estudios relativos al Paraguay.

Por consiguiente, la organización y la articulación del presente trabajo corresponden por una parte a esta cautela de tratar de acercarme a la problemática apoyándome sobre el análisis de textos y elementos concretos que se desprenden de aquellos y al mismo tiempo y principalmente a la voluntad de captar y seguir la representación de este movimiento de despliegue circular en su itinerario, en sus mecanismos constitutivos.

He privilegiado entonces como punto de partida del análisis el nivel más interno de la obra, el del personaje de ficción, para pasar de manera progresiva y por niveles de análisis cada vez más cercanos a la entidad exterior a la obra, al autor -en relación de ruptura con éste-, hacia el nivel más externo. El análisis que progresa siguiendo los diferentes niveles se propone poner de relieve por una parte las analogías entre los elementos constitutivos correspondientes a los niveles respectivos y por otra la relación de continuidad en las dos direcciones que se establece entre ellos. Es decir, mi manera de proceder se propone instalarse en la articulación de una perspectiva de continuidad que parte del personaje de ficción y avanza hacia el narrador, el narrador implícito, siendo éste la imagen plasmada del autor en la ficción, pero al mismo tiempo toma en consideración el movimiento opuesto, el que parte del autor, del narrador implícito y avanza hacia el narrador y el personaje. La consideración simultánea de estos dos movimientos permite captar el sentido profundo de esta literatura y permite comprender de qué manera el nuevo tipo de escritura, la “palabra real”, en su calidad de palabra virtual, surge de la confrontación, del encuentro de una serie de elementos expuestos. Este doble movimiento, que mi análisis trata de poner en evidencia, se representa en el interior del universo de ficción y aparece como la imagen de la escritura en sus mecanismos de elaboración. No obstante, este doble movimiento no se limita al universo de ficción; por analogía puede extenderse a la articulación de la obra del escritor en su totalidad frente a su autor. De hecho, la búsqueda de la palabra real corresponde simultáneamente a la que llevan

a cabo ciertos personajes de ficción en el interior de cada relato literario y también a la que realiza Augusto Roa Bastos mediante su propia creación, constituyendo la primera la representación de su actividad principal.

Por consiguiente, la ambigüedad en la formulación de la primera parte del título del trabajo, **LA BÚSQUEDA DE LA PALABRA REAL EN LA OBRA DE AUGUSTO ROA BASTOS**, corresponde a esta ambivalencia y señala asimismo que mi propósito es analizar estos dos niveles en su correlación.

A parte de la introducción general, que se propone situar la obra de Augusto Roa Bastos en el contexto cultural del Paraguay y explicar el propósito de la investigación, y de la conclusión, que recapitula el hilo conductor de la argumentación, el texto se divide en dos partes principales, bajo los títulos generales de Teoría y Práctica narrativa. La parte titulada **Teoría**, teniendo en cuenta su extensión y su naturaleza, podría considerarse como una introducción al análisis de la Práctica narrativa. La finalidad de esta subdivisión consiste en revelar cómo las reflexiones sobre el conocimiento de la realidad, el papel y las posibilidades del lenguaje para referirse a ella -formuladas por algunos personajes de ficción o narradores- se ilustran por la propia actividad narrativa. La subdivisión permite poner de relieve las analogías, los paralelismos entre los diferentes niveles donde se sitúan las reflexiones teóricas (personajes de ficción, narrador-protagonista, narrador y autor) y también entre las formulaciones “teóricas” de determinados personajes y su propia práctica narrativa, y, por consiguiente y por extensión, entre la teoría elaborada por el autor y la práctica narrativa representada en su obra.

En la parte titulada Teoría, el análisis se basa en la constatación de que ciertos personajes de ficción meditan sobre la dificultad de conocer o de nombrar la realidad. La actividad narrativa se presenta entonces como la exploración de unas posibilidades de aproximación indirecta a esta misma realidad. Los rodeos que permiten la alusión, la imaginación y el sueño consituyen, según las mismas reflexiones, la única manera de hacer surgir lo que no se puede nombrar directamente. De hecho, los mecanismos de alusión, de imaginación o de sueño, en su calidad de digresión, permiten hacer surgir una nueva entidad que, según las explicaciones del narrador del relato «Lucha hasta el alba», es *«un sueño de otra especie, un sueño falso pero la única verdad permitida»*. Por consiguiente, estas reflexiones apelan a la reconsideración de ciertas categorías en relación de oposición, como las de ficción/verdad, puesto que la ficción y la imaginación, bajo

ciertas condiciones, no sólo pueden contribuir al conocimiento de la realidad sino que pueden aparecer como la única manera de acercarse a ésta.

La parte central del trabajo, titulada **Práctica narrativa** se propone analizar la práctica narrativa de algunos personajes de ficción y de las instancias narrativas en las que aparecen. De hecho, en los escritos de Roa Bastos, podemos constatar la presencia de personajes que se desempeñan al mismo tiempo como narradores. La naturaleza de su narración permite agruparlos según que se trate de la ficción de la oralidad o de la escritura.

En una primera etapa, y siguiendo esta distinción, el análisis se centra en los mecanismos de narración de algunos personajes de ficción que tienen una relación privilegiada con el discurso oral. La oralidad se considera en algunos casos como técnica narrativa específica y en otros como categoría específica de discurso en el interior de una colectividad (tradición oral, parte de la memoria colectiva o discurso profético). La digresión, la yuxtaposición, la superposición en forma de proyección simultánea en el pasado y el futuro, en la rememoración y la imaginación, son algunos procedimientos que caracterizan la narración de estos personajes. Dado que éstos aparecen en una relación particular de iniciación con el narrador, instancia responsable de la articulación del relato, la representación de esta relación de iniciación, en el sentido propio de la palabra de ritual de iniciación o en un sentido más amplio, impone el análisis de la configuración del narrador a partir y en función de esta relación particular. Efectivamente el narrador expone el carácter ambiguo de su propio relato gracias a la utilización de técnicas narrativas semejantes a las del personaje (digresión, superposición, proyección simultánea hacia delante y hacia atrás). De esta manera su discurso presenta las huellas de la oralidad (digresión, pluralidad de puntos de vista, noción de continuidad, etc.) que son huellas del discurso del otro (del que lo inicia). Es decir, en esta parte, en un primer tiempo el análisis se centra en ciertos mecanismos narrativos correspondientes a la producción del discurso del personaje de ficción y del narrador. El examen de la representación de la relación particular que se establece entre estas dos instancias permite detectar la representación de un espacio de transgresión o de encuentro en forma de movimiento simultáneo de ida y vuelta entre las dos entidades que encarnan la oralidad y la escritura. Según la ficción, el personaje asegura la formación del narrador a través de una relación de iniciación, pero la instancia narrativa responsable de la creación del personaje de ficción es el narrador. Sus discursos respectivos son el resultado de este doble movimiento.

En esta parte, en una segunda etapa, se trata de analizar la ficción de la escritura de algunos personajes que son al mismo tiempo narradores de su relato. Por la naturaleza de su actividad principal, éstos aparecen como individuos en relación indirecta con la realidad y forman los polos extremos en una relación de oposición con otros personajes que se sumergen en la acción y tienen una relación directa con la realidad y la colectividad. En esta confrontación de entidades antagónicas se inscribe a su vez una relación particular de iniciación, cumplida de diferentes maneras. Oponer escritura y acción permite considerar a los representantes de estos dos términos en relación de complementariedad puesto que el que actúa sin expresarse se consume en la acción inmediata, mientras que el que escribe tiene la posibilidad de transmitir, por su actividad específica, la significación de los actos del hombre de acción. Por consiguiente, de esta confrontación y por una serie de desplazamientos puede surgir una escritura que, articulándose en el eje de la colectividad, tiene la posibilidad de cumplir, a un nivel específico y teniendo en cuenta sus propias especificidades, un papel semejante al de la acción. El análisis de esta parte, por consiguiente, privilegia la representación del encuentro (en forma de ida y vuelta): entre individuo y colectividad, escritura y acción, escritura de testimonio y ficción.

Por la naturaleza misma de la actividad de estos personajes de ficción, su escritura aparece como un testimonio recogido, reelaborado y transmitido por otro narrador. Esta continuidad, que en sus mecanismos evoca el funcionamiento de la transmisión oral, impone el análisis de la instancia narrativa responsable de la articulación de relatos aparentemente independientes. El análisis de relatos autónomos presentados en cierta unidad, y el de diferentes versiones de una misma novela consideradas como variantes de una sola obra, permite captar la representación de la escritura como parte integrante de un procedimiento de movimiento, de repetición, de reelaboración y de variación, es decir, permite captar la imagen de la escritura que se quiere integrada en una continuidad y que traspasa los límites individuales del escritor, puesto que es regida por los mecanismos y los valores de la transmisión oral. La escritura de ficción aparece entonces en su conjunto como heredera de la tradición oral, y, por esta misma razón y con el fin de integrarse en una continuidad interrumpida, tiene que elaborar en primer lugar su propio espacio, su propia realidad. Es la condición para que pueda, como la tradición oral, ser al mismo tiempo memoria y creación.

Por consiguiente, el escritor, mediante la búsqueda de este espacio de utopía en y por la escritura, perpetúa, deja atrás puesto que se propone inte-

grarla, la búsqueda de los antiguos profetas, los karaí. De la misma manera que la Bellas Palabras de los guaraníes se despliegan a fin de restablecer la continuidad entre lo humano y lo divino, la escritura literaria de Augusto Roa Bastos aparece a otro nivel como un espacio de lucha específica para hacer surgir (restablecer y fundar) un lugar de identidad, el de la cultura paraguaya. Precisamente por esta misma razón, al hundir sus raíces a la vez en el pasado, en la historia y en el porvenir, en la ficción, puede tener efectos sobre el presente. La escritura de Augusto Roa Bastos aparece, en última instancia, como una literatura de fundación que, como el mito, es relato de creación y de comienzo, y que como el mito, y por esta misma razón y visto desde otro nivel no puede no ser “verdadero” y “real”. Por consiguiente, la búsqueda de la “palabra real”, en tanto que procedimiento de una virtualidad, permite hacer surgir esta literatura como testimonio del espacio ausente que está por conquistarse en la realidad.

TEORÍA

(Reflexiones sobre la realidad y la ficción)

«¿Pero qué es la realidad? [...] Sólo podemos aludirla vagamente, o soñarla o imaginarla.»

1. GENERALIDADES

Algunos personajes de ficción de *Moriencia* y de *Hijo de hombre* elaboran reflexiones sobre el conocimiento de la realidad y su expresión a través del lenguaje. Estos discursos forman parte del universo de ficción y, por lo tanto, tienen el estatuto de la ficción. En consecuencia, es imposible pretender otorgarles el mismo estatuto que tienen los escritos ensayísticos del autor. Sin embargo, la actividad desempeñada por estos personajes es análoga a la del escritor. La analogía se manifiesta en el hecho de que estos personajes, además de ser narradores, reflexionan sobre su actividad como tales y sobre la dificultad de hablar de la realidad, ya sea ésta vivida directamente o conocida indirectamente.

Examinaremos estas reflexiones en tres cuentos de Augusto Roa Bastos, «Contar un cuento», «Lucha hasta el alba» y «La Rebelión».¹

«Contar un cuento»² como lo anuncia el título, es un cuento sobre la producción oral de un relato. En este cuento aparece la preocupación del sujeto que narra por la relación con la realidad y con la verdad y por el lenguaje adecuado para hablar de la realidad.

El cuento-gérmen de la narrativa de Roa Bastos «Lucha hasta el alba» fue escrito cuando el autor tenía trece años. Tras un olvido de cuarenta años, este cuento fue rescatado en 1968 y diez años después fue objeto de una segunda escritura. Según Milagros Ezquerro este “cuento último-primero” ya plantea la relación del sujeto que escribe con la realidad sobre la cual escribe, o sea narra “el advenimiento del sujeto de escritura”.³

1. Sobre las fechas de publicación de los diferentes cuentos en los diversos libros de cuentos se puede consultar Gladys Vila Barnes, *Significado y coherencia del universo narrativo de Augusto Roa Bastos*, Madrid, Orígenes, 1984, pp. 51-54. Y también Rubén Bareiro-Saguier, “El tema del exilio en la narrativa paraguaya contemporánea”, *op.cit.*
2. Este cuento fechado en 1955 se publica en 1966 en el libro de cuentos *El baldío* y después en 1969 en *Moriencia*.
3. «“Lucha hasta el alba”, el primer cuento escrito por Augusto Roa Bastos cuando tenía unos trece años, quedó perdido y olvidado durante casi cuarenta años. En 1968, cuando empezaba a “compilar” *Yo el Supremo*, encontró el cuento [...]. En 1978, retomó el texto primitivo mutilado, lo restauró y dio a la imprenta la versión única y definitiva. Este cuento es pues el primero y el último texto

Ya a primera vista los dos cuentos se complementan. En cada uno de ellos el narrador, según la ficción, es el receptor de la producción narrativa (oral-escrita) del personaje-narrador, protagonista del cuento. En ambos los personajes-narradores reflexionan sobre su tarea como productores de discursos orales/escritos y su práctica narrativa al mismo tiempo que se apoya en el discurso teórico le da claridad.

El cuento «La Rebelión», escrito en 1960, también plantea la problemática de la escritura frente a la realidad pero además centra el relato en la relación entre escritura y acción y más específicamente en la de la escritura del individuo con la acción de la colectividad. El cuento demuestra que si el individuo se identifica con la causa de una colectividad, su escritura, en su calidad de testimonio que integra una dimensión imaginaria o de ficción, se asemeja en sus alcances a un cierto tipo de acción.

Consideraremos en primera instancia las reflexiones del personaje-narrador del cuento «Contar un cuento».⁴

2. EL QUE CUENTA: EL GORDO («CONTAR UN CUENTO»)

El narrador de este cuento forma parte de un público reunido ocasionalmente para escuchar los relatos orales del personaje llamado el Gordo. Este, según las informaciones del mismo narrador, es un contador que improvisa sus relatos; es decir, los inventa y en seguida los olvida («*Su repertorio era inagotable. Jamás repetía sus cuentos. Creo que los inventaba y olvidaba adrede.*» (p. 67)).

El narrador reproduce fragmentos de algunas de las narraciones del Gordo y, además, restituye las reflexiones del personaje-narrador sobre problemas vinculados con la realidad, con la verdad y con la función y el funcionamiento del lenguaje.

de ficción de Augusto Roa Bastos, ya que no ha publicado otro desde 1979.», en Milagros Ezquerro, «El cuento último-primero de Augusto Roa Bastos», en Número monográfico de la obra de Augusto Roa Bastos, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, Año X, 19, 1984, p. 117.

4. Edición consultada: Augusto Roa Bastos, *Moriencia*, Caracas, Monte Avila, 1969, pp. 63-68.

A partir de este discurso reproducido en discurso directo esencialmente en la primera parte del cuento y a partir del último relato del Gordo, aparece que la actividad narrativa del protagonista se rige por la voluntad de conocer mejor la realidad del ser humano. Para apoyar esta hipótesis relacionamos la metáfora central del cuento -la definición de la realidad de parte del protagonista-, con la caracterización de la actividad narrativa del Gordo de parte del narrador. El Gordo define la realidad de la siguiente manera:

«¿Pero qué es la realidad? Porque hay lo real de lo que no se ve y hasta de lo que no existe todavía. Para mí la realidad es lo que queda cuando ha desaparecido toda la realidad, cuando se ha quemado la memoria de la costumbre, el bosque que nos impide ver el árbol. Sólo podemos aludirla vagamente, o soñarla o imaginarla. Una cebolla. Usted le saca una capa tras otra, y ¿qué es lo que queda? Nada, pero esa nada es todo, o por lo menos un tufo picante que nos hace lagrimear los ojos.» (pp. 63-64)

Al caracterizar la actividad narrativa del protagonista el narrador se sirve de la misma metáfora de la cebolla formulada por el Gordo y, de este modo, relaciona directamente la actividad de contar con los esfuerzos del sujeto por conocer la realidad:

«Nunca se sabía cuando decía un chiste o recordaba una anécdota, en qué momento concluía un cuento y empezaba otro sacándolo del anterior, “despellejando la cebolla”.» (p. 66.)

Por consiguiente, las reflexiones del Gordo acerca de la realidad, de la verdad y del lenguaje, que el narrador reproduce en discurso directo, pueden contribuir a aclarar el sentido y la finalidad de la actividad narrativa del contador.

En efecto, el Gordo se distingue constantemente de “la gente” y de las concepciones comúnmente aceptadas sobre dichas nociones. Al opuesto de la “gente satisfecha” que, según su opinión, habla fácilmente de “la verdad de las cosas”, el contador parte de una actitud escéptica asentada en la duda:

«Nadie sabe nada de nada.» «-Para qué entonces preguntar, explicar nada.» (p. 65)

El cuento mismo se abre con una pregunta formulada por el personaje-narrador y dirigida a un público:

«¿Quién me puede decir que eso no sea cierto?» (p. 63)

Esta pregunta relativa a un cuento suyo aludido pero no referido, además de introducir la situación básica del cuento (un contador contando relatos a un público que escucha y eventualmente interviene para contradecir, rechazar o aceptar lo relatado), focaliza los comentarios que surgen en torno a los relatos en la posición del sujeto frente a un hecho, es decir, en la problemática de la “verdad”. Esta preocupación del protagonista por saber quién puede decidir de la verdad de un hecho se formula repetidas veces a través de sus reflexiones y por la insistencia en el interrogativo “quién”:

«¿Quién puede adivinar los móviles de los actos más simples o más complicados y desesperados?» (p. 63)

Aparece, además, una formulación “paralógica” («¿*Alguien ha vivido demasiado para saber todo lo que hay que saber?*» (p. 63)) en la que el adverbio “demasiado”, por su uso imposible, deja entender el escepticismo del Gordo en cuanto a la posibilidad de conocer la realidad, y completa en su contradicción y exageración otra afirmación del personaje:

«-Para qué entonces preguntar, explicar nada.» (p. 65)

En la distinción que el contador introduce entre él mismo y “la gente satisfecha” aparecen dos maneras fundamentalmente diferentes de acercarse a la realidad.

«Ahora está de moda de hablar de la realidad. Típico reflejo de inseguridad, de incertidumbre. La gente quiere ver, oler, tocar, pinchar la burbuja de su soledad.» (p. 63)

Según esta afirmación, la mayoría de los hombres quieren, en su anhelo de evacuar la duda y de vivir en la certidumbre, reducir los fenómenos humanos a algo material, palpable y comprobable. En esta perspectiva, la noción de soledad evocada, inmaterial y abstracta por excelencia, sería sometida a la prueba de los sentidos (ver, oler, tocar, pinchar) y reducida a un fenómeno material; todo ello con el propósito de comprobar su existencia y su realidad.

El Gordo, por el contrario, da el ejemplo de un objeto material concreto, palpable para citar su aspecto inmaterial y oculto:

«Toquen la punta de esa mesa, o una tecla en el piano.» (p. 64)

Es decir, el personaje busca, incluso en el caso de objetos materialmente controlables y comprobables, la dimensión que perpetúa y refuerza la duda, la incertidumbre y el misterio.

«¿Hay algo más fantástico que el tacto de la madera en la yema de un dedo, que ese sonido que vibra un momento y se apaga?» (p. 64)

Se nota claramente entonces que el Gordo, cuya actividad fundamental se condiciona por la duda, tiene en cuenta e incluso privilegia la dimensión secreta y oculta de los fenómenos humanos y, de manera general, de la realidad.

«[...] hay lo real de lo que no se ve y hasta de lo que no existe todavía.» (p. 63)

La metáfora de la cebolla sintetiza perfectamente bien esta concepción del contador. La cebolla, en tanto que un todo, constituye una realidad material palpable. Quitar una a una sus capas superpuestas permite el descomponer de la unidad; proceso que conduce a “otra realidad” debajo de la superficie aparente. El tufo picante es la nada todo puesto que, siendo la esencia inmaterial de la cebolla, es indispensable al mismo tiempo para completar y restablecer la unidad de su totalidad.

En consecuencia, la actividad del contador se rige por la búsqueda de este último estrato; la realidad que le interesa es la que se vislumbra en última instancia como resultado del proceso de “despellejar”.

«Para mí la realidad es lo que queda cuando ha desaparecido toda la realidad [...].» (p. 64)

A partir de este postulado es natural que el Gordo se preocupe por la manera adecuada de hablar de la realidad, es decir, por la posibilidad de nombrar esta dimensión secreta.

De hecho, el Gordo, además de reflexionar sobre la realidad, hace consideraciones sobre el lenguaje. Este, según él, se caracteriza como algo usado y degradado que presenta riesgos y trampas, y que, en general, tiene efectos nefastos sobre la vida del hombre.

«El mundo está envenenado por las palabras. [...] La palabra es la gran trampa, la palabra vieja, la palabra usada.» (p. 64)

La palabra, según el contador, se contrapone además al acto puesto que impide o transforma en sentido negativo la acción:

«Son la fuente de la mayor parte de nuestros actos fallidos, de nuestros reflejos, de nuestras frustraciones.» (p. 64).

Para reforzar la caracterización negativa del lenguaje y como grado superior de esta negatividad, el personaje establece un vínculo entre la palabra y la muerte:

«[...] empezamos a morir por la boca como los peces [...].» (p. 64)

Lo anterior explica la añoranza del protagonista por un lenguaje en el que la palabra y la realidad coincidan. En este nuevo lenguaje, lenguaje de gestos o de silencio, no sólo los hechos corresponderían a su expresión sino que la expresión abarcaría o revelaría la “realidad profunda” o “el tufo picante”.

«Los gestos más largos expresarían los hechos más simples: [...] El amor sería [...] una mirada y en esa mirada, un hombre y una mujer desnudos, pero desnudos de veras, por dentro y por fuera, pero conservando todo su misterio [...].» (p. 65)

Sin embargo, y como es de esperarse, la aspiración a este nuevo lenguaje ideal se cumple mediante las “palabras usadas”. De hecho, el Gordo, a pesar de insistir en el aspecto negativo e incluso desastroso de éstas, se sirve del lenguaje dado que su actividad principal consiste en hablar:

«Yo mismo hablo y hablo. ¿Para qué? Para sacar nuevas capas a la cebolla.» (p. 64)

En consecuencia, como veremos al analizar la práctica narrativa del personaje, hablar no significa transmitir algo previamente conocido (basado en la certidumbre) sino buscar el conocimiento de algo desconocido (basado en la duda frente a lo oculto), a menudo a través de la puesta en contacto de realidades y hechos muy diferentes. La mejor ilustración de esta idea es la situación básica del cuento. El Gordo, en efecto, se niega a contar su vida pasada (lo conocido):

«nunca conseguimos hacerle contar por qué había dejado su carrera de concertista de piano [...]. El nunca quiso hablar de eso.» (p. 66)

En cambio, sus cuentos que “quizás son un solo cuento” (puesta en relación de diversas realidades) apuntan hacia la descripción, es decir, hacia el conocimiento de lo que por definición no se puede conocer y describir: la propia muerte.

Conocer lo desconocido a través de la actividad narrativa corresponde a “sacar nuevas capas a la cebolla”. Eso significa una búsqueda a dos niveles: alcanzar lo desconocido o la realidad en su significación más profunda y, simultáneamente, buscar la palabra, el lenguaje que pueda significarla y transmitirla. Según el Gordo, aquel que se empeña en hablar de la realidad, en lugar de nombrarla directamente, sólo tiene la posibilidad de aludirla, soñarla o imaginarla.

«<la realidad> [...] sólo podemos aludirla vagamente, o soñarla o imaginarla.» (p. 64)

Como veremos más adelante, el Gordo en su propia práctica narrativa utiliza estos recursos. En lugar de nombrar un hecho, a menudo alude al mismo utilizando el pronombre “esto”, “eso”. En «Contar un cuento», además, un cuento suyo “inhabitual” que parte de la evocación de una realidad “imaginada” (cuento del hombre que ha soñado con el lugar de su muerte) se convierte en el relato de la realidad “profunda” del contador (su propia muerte) y demuestra de este modo que el Gordo, en última instancia, encuentra el lenguaje que lo lleva al hallazgo de su verdad más profunda.

En consecuencia, la palabra presentada anteriormente bajo el signo de la negatividad, a partir de esta transformación final adquiere una valoración fundamentalmente diferente.

La palabra, que en una primera fase se opone a la acción, en este último caso aparece como factor de “realización” de una acción específica puesto que lo contado con palabras se convierte en la realidad contada. A partir de esta transformación final la asociación antes mencionada entre la palabra y la muerte («*empezamos a morir por la boca como los peces*») también se valora de otra manera. Esta afirmación del principio del cuento, a la luz de la última parte, aparece como la predicción de algo que acontece efectivamente al final del relato (según la ficción la muerte del Gordo se realiza mediante sus palabras). Si, además, relacionamos esta frase con otra igualmente colocada en la parte inicial del relato: «*El que estemos aquí [...] esperando algo que no se produce [...]*», la palabra que utiliza el Gordo cobra una connotación “profética” dado que su discurso o sus relatos no sólo sirven para predecir ciertos hechos sino para re-presenciarlos, para convertirlos en realidad o, dicho de otro modo, sus narraciones, como el discurso profético, tienen un efecto sobre la realidad.

3. EL QUE ESCRIBE

3.1. EL MUCHACHO («LUCHA HASTA EL ALBA»)⁵

En «Lucha hasta el alba», cuento que consideramos fundamental para comprender la teoría y la práctica del quehacer artístico del autor se hacen explícitas las premisas teóricas del Gordo: «*la realidad [...] sólo podemos aludirla vagamente, o soñarla o imaginarla.*»

En «Lucha hasta el alba» podemos seguir el surgimiento de este sueño que, siendo producto de la imaginación, es al mismo tiempo una imagen de la realidad; es, con las palabras del narrador, «*un sueño de otra especie*».

En consecuencia, tras el análisis de la configuración general del cuento, estudiaremos el discurso que caracteriza este “sueño”, haciendo hincapié en el análisis propuesto por la crítica Milagros Ezquerro.⁶

En este cuento marcadamente autobiográfico,⁷ el protagonista es al mismo tiempo un narrador. Siendo su actividad básica la escritura (descrita por el narrador impersonal), el protagonista tiene como una de sus ocupaciones primordiales la reescritura del pasaje bíblico que da cuenta de la lucha de Jacob con el Ángel (Génesis 32,24). El protagonista, designado con el nombre genérico de “el muchacho”, entra en contacto con este relato a través de las lecturas bíblicas que le hace la madre («*cuando mamá nos lee o nos cuenta [...]*») y a través de su propia lectura («*cuando leo en la Biblia ese hecho que hizo Jacob*»). El interés que el relato suscita en

5. Edición consultada: Augusto Roa Bastos, *Antología personal*, México, Nueva Imagen, pp. 187-196.

6. Jean Alsina, Michelle Debax, Milagros Ezquerro, Michèle Ramond, “Presentación del film: ‘La partie d’écriture: «Lucha hasta el alba» de Augusto Roa Bastos””, en Ludwig Schrader (editor), *Actas del Coloquio Franco-Alemania*, (1-3 de junio 1982), Niemeyer, Tübingen, 1984, pp. 41-57.

7. «“Lucha hasta el alba”, aunque se nutra del mito bíblico de Jacob, muestra con claridad la índole autobiográfica, esa suerte de auto-contemplación del adolescente narrador que escribe sobre otros para buscar en la historia y la figura de esos otros, la suyas propias.», en J. Ruffinelli, “Roa Bastos: el origen de una gran novela”, en Saúl Sosnowski (compilador), *Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1986, p. 141.

el protagonista se puede explicar mediante la analogía de dos vivencias: una individual y otra colectiva.⁸ El muchacho encuentra en el texto bíblico la expresión de una situación similar a la suya, la voluntad de rebeldía del hijo ante un padre autoritario que le inflige castigos:

«estos castigos son los que más duelen y me pueden desvariar la cabeza a mí también [...]» (p. 191)

«[...] el padre le mandó hincarse durante horas, como de costumbre.» (p. 187)

La noción de autoridad rebasa sin embargo los límites estrictamente individuales puesto que a la figura del padre se asocia la figura del representante de la suprema autoridad, el doctor Francia, personaje histórico, fundador de la nación, transformado en el inconsciente colectivo paraguayo en el Karaí-Guasú, personaje mítico.⁹

8. «*Mi vida de niño, como la de la mayoría de los niños del Paraguay, sufrió en carne viva esta influencia en un hogar donde la memoria de José Gaspar de Francia, el maldito e infernal Karaí-Guasú (=Grand-Jefe-o-Señor; en guaraní) había sustituido con ventaja al cuco, dueño del miedo, de la infancia. A la menor falta del niño reprimido y en cierto modo solitario que había llegado a ser yo, el índice severo de mi padre me fulminaba implacable: “¡Ahí lo tienen al futuro tirano!”*”, “¡Cachorro del Karaí Guasú!””, y otras lindezas por el estilo. Acorralado, atemorizado hasta los huesos, por este conjuro que me arrojaba simultáneamente al pasado sombrío y al inescrutable futuro, acabé identificando en mi miedo al superyoico padre carnal con el supremo Padre de la colectividad sin pasado y sin futuro.», en Augusto Roa Bastos, “Reflexión autocrítica a propósito de *Yo el Supremo*, desde el ángulo socio-lingüístico e ideológico. Condición del narrador”, en *L'idéologique dans le texte*, Actes du II^e Colloque du Séminaire d'Etudes Littéraires de l'Université de Toulouse-le-Mirail, Service des publications, 1978.

9. «*El Doctor Francia fue asumiendo cada vez más en la historia del pueblo paraguayo (la historia vivida más que escrita) una imagen mítica más que real; se fue convirtiendo en una figura temida, respetada, magnificada. Por otra parte, en la mayor parte de las casas de la pequeña burguesía paraguaya, su figura ha sido muy maltratada. En mi casa era un personaje nefasto, era el “cuco”*».» en Carlos Pacheco, “El escritor es un productor de mentiras, Diálogo con Augusto Roa Bastos”, en *Actualidades*, Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, Caracas, 6, 1982, p. 40.

El paralelismo entre los representantes de estas dos autoridades (padre - padre de la nación) se explicita en la mitad del cuento cuando, al cumplirse el parricidio-deicidio, aparece «*el rostro de filudo perfil de ave de rapiña del Karaí-Guasú*» superpuesto al rostro del padre, «[...] *también vio en la cabeza muerta el rostro de su padre*» (p. 194).

Por consiguiente, lo anterior nos permite suponer que el relato bíblico, producto de la tradición (colectiva) cristiana fijado en la Sagrada Escritura, suscita un interés que está en la intersección de una situación personal-individual (hijo rebelde frente al padre autoritario) y de una situación colectiva (colectividad paraguaya frente al padre fundador de la nación, representante de la suprema autoridad).

Así, esta situación básica puede ser relacionada con la idea de Augusto Roa Bastos según la cual la literatura nace de la intersección de la subjetividad individual y de la intersubjetividad social:

«una genuina obra literaria vale [...] por la verdad o fuerza de verdad que emana del foco de la energía social dada como una intersubjetividad y que se proyecta a través del filtro inconsciente y sensible de una subjetividad».¹⁰

Esta situación básica permite considerar este cuento como la puesta en escena del surgimiento de un producto literario al mismo tiempo que la huella del surgimiento del primer producto literario del autor.¹¹

Hemos dicho que la actividad básica del protagonista es la escritura. De hecho, en la primera parte del cuento el personaje escribe sus observaciones en su diario y reflexiona sobre la posibilidad de reescribir la historia de la lucha de Jacob con el Angel. En la segunda parte el narrador

10. Augusto Roa Bastos, “Los exilios del escritor en el Paraguay”, *op.cit.*, pp. 32-33.

También: «*Si la obra es válida, sus logros se realizan en el interior de la práctica misma del arte de narrar. Es aquí donde la subjetividad individual amalgamada con la conciencia histórica y social, [...] pueden dar a la literatura sus plenos poderes de mediación, de cuestionamiento e iluminación de la realidad.*», en “Una literatura sin pasado”, *Quimera*, Revista de crítica literaria, Madrid, febrero 1983, p. 58.

11. «*De este modo, Gaspar de Francia pasó de los albores de mi vida a los primeros esbozos de mi literatura. El antecedente más antiguo que puedo recordar es un cuento [...], escrito a los trece años, que inaugura precisamente mi narrativa [...].*», en Augusto Roa Bastos, “Reflexión autocrítica a propósito de *Yo El Supremo*”, *op.cit.*, p. 5.

describe cómo el protagonista, después de haber salido de su casa, tira su frasco al río («*salió sin hacer ruido, arrojó el frasco al río*») y emprende un viaje para adoptar la lucha de Jacob. Este proceder implica la introducción de modificaciones en la versión bíblica. Es decir, señala desde el principio una relación entre la historia de Jacob y la historia del muchacho (salir de la casa, luchar contra el Desconocido representando la Autoridad). Así pues, la historia de Jacob determina la historia del muchacho y ésta, a su vez, modifica la historia de Jacob: adoptando la lucha de éste, el protagonista haría una “reescritura” específica de la historia bíblica implicando la existencia de un texto inicial y de un texto final.

Augusto Roa Bastos afirma que en una primera época su producción literaria se basa en textos existentes:

«Mi literatura comienza siendo la imitación de textos extraños: la Biblia [...].»¹²

El autor considera además que «[...] *todo arte es en principio un proceso de imitación*». ¹³ No obstante, en el contexto específico del Paraguay, como ya lo hemos visto, falta una tradición literaria que pueda constituirse en punto de referencia para el escritor de ficción («*No teníamos en el Paraguay esa tradición literaria [...].*»). Así pues, el autor que asume la necesidad de partir de modelos y textos existentes resiente con más fuerza la ausencia de un corpus que constituya una tradición y por consiguiente tiene que trabajar con la noción de la ausencia como base de su labor literaria.

El pasaje central del cuento (salida de la casa paterna) señala abiertamente un desplazamiento del personaje que, en lugar de seguir escribiendo, inicia una acción. Este desplazamiento (escritura → acción) se acompaña de reflexiones de parte del personaje y se apoya en comentarios generales del narrador sobre la significación de la escritura y, en particular, sobre el motivo de querer reescribir la historia de Jacob, es decir, sobre la posibilidad y la manera de hacerlo.

Este discurso (que será comentado más adelante) así como la anterior consideración nos permiten suponer que el cuento se estructura en función de la metáfora de la escritura de la historia de Jacob. El pasaje entre los preparativos para la escritura (primera parte del cuento) y el hecho efectivo de adoptar la lucha de Jacob (segunda parte del cuento) denota un

12. en *Semana de autor, Augusto Roa Bastos*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1985, p. 95.

13. *Ibid.*, p. 94.

desplazamiento aparente de actividad: de la escritura hacia la acción. No obstante, este desplazamiento puede ser visto como un desplazamiento dentro de la escritura puesto que representa el surgimiento de un tipo de escritura en la que no se oponen la escritura y la acción.

Si se tiene en cuenta, además, que éste es el “último-primer cuento” del autor, se puede afirmar que en él hay una representación sintética de la labor literaria del escritor que lucha y combate a nivel de la escritura con fines de hacer surgir una voz inédita y nueva:¹⁴ el interés del protagonista por el relato bíblico corresponde también al surgimiento en el muchacho del interés por la escritura, lo que implica una lucha contra la autoridad establecida y contra la tradición; como resultado de este proceso emerge una voz nueva e inédita.

Así pues, la escritura del protagonista se origina en la rebeldía contra la autoridad paterna y se realiza a escondidas de ésta. El personaje-narrador insiste en el hecho de que la reescritura de la historia de Jacob corresponde a una versión suya:

«-Cuando leo en la Biblia ese hecho que hizo Jacob, yo encuentro que es de otra manera, no como cuando mamá nos lee o nos cuenta los mismos hechos.» (p. 191)

La diferencia de lectura y de interpretación la explicamos tanto en la analogía de situaciones entre el personaje bíblico y el muchacho de Manorâ como en el deseo de comprender mejor su propia situación y su propia identidad mediante la exploración de la realidad y de la identidad de otra persona.¹⁵

14. «[...] la necesidad de hacer una literatura que no quede en la literatura, de hablar contra la palabra, de escribir contra la escritura.», en Augusto Roa Bastos, “Los exilios del escritor...”, *op.cit.*, p. 34.

Esta lucha también se origina en la mala conciencia del escritor paraguayo que escribe en la “lengua del señor”: «Escribir narraciones en castellano supone, en términos generales, un primer aspecto de artificio, de artificialidad, en el empleo de un lenguaje, de un género, que no se dominan bien [...]. Al elegir el narrador la escritura en castellano asume consciente o inconscientemente el rol, la posición ideológica de la cultura y de la lengua dominantes.», en Augusto Roa Bastos, “Una literatura sin pasado”, en *Quimera.*, Madrid, 28, febrero 1983, p. 61.

15. «Si la única forma de verse, es reconociéndose en el otro [...].», afirma Roa Bastos en Carlos Pacheco, “El escritor es un productor de mentiras, Diálogo con Augusto Roa Bastos”, *op.cit.*, p. 45.

«[...] mamá [...] me preguntaba por qué quiero ser como Jacob. Yo cierro fuerte la boca para no contestar. Mamá [...] me dice que cada uno es lo que es y que no arrienda compararse con los otros. Pero quién sabe lo que uno es. [...] Yo no sé si soy joven o viejo, o las dos cosas al mismo tiempo.» (p. 189)

Hablar de Jacob (reescribir la historia de Jacob) aparece como una manera de hablar de sí mismo. Efectivamente, en la novela *Yo el Supremo* el Supremo declara: «*únicamente se puede hablar del otro*»; y en «Contar un cuento» el Gordo, negándose a hablar de su propia vida, cuenta a su público un relato imaginario sobre el hombre que había soñado con el lugar de su muerte. Este relato de ficción representando un sueño premonitorio es el equivalente del sueño representado puesto que se convierte en el relato de la propia muerte del narrador. De esta forma el paralelismo entre sueño y ficción apunta hacia una función del relato de imaginación: hablar del otro para conocer la realidad propia.¹⁶

El proceso de buscarse a sí mismo a través de la historia del otro y de querer comprender y conocer su propia realidad a través de la reelaboración de una realidad ajena se cumple en «Lucha hasta el alba» a través de la acción y de la lucha contra la Autoridad, que genera el surgimiento de un nuevo tipo de escritura. Puede también considerarse que la lucha se lleva a cabo contra un cierto tipo de escritura y que su finalidad es encontrar la identidad propia del narrador como tal (protagonista → narrador).

La siguiente cita, reflexión del protagonista, es la clave interpretativa de este cuento en particular y de la escritura de ficción de Augusto Roa Bastos en general:

«tal vez sea más fácil ser Jacob que escribir sobre Jacob». (p. 189)

Milagros Ezquerro en el mencionado artículo sobre «Lucha hasta el alba» analiza detalladamente, a través de la evolución y la modificación de la instancia narradora, la significación de esta afirmación central del relato. A continuación recapitularemos brevemente las ideas centrales de su exposición.

16. En el ensayo «Reflexión autocrítica...» el autor formula esta idea de la siguiente manera: «*Si a toda costa se quiere hablar de alguien -dicta el Supremo- no sólo tiene uno que ponerse en su lugar: Tiene que ser ese alguien. Únicamente el semejante puede escribir sobre el semejante*».

Desde otra óptica podríamos añadir que según Augusto Roa Bastos siempre se habla del otro puesto que las palabras traicionan lo que quieren expresar y convierten necesariamente «alguna cosa» en «otra cosa» o a «alguien» en «otro».

La crítica pone de relieve que en este cuento *«el punto básico es la diferencia de enfoque narrativo que se nota entre una primera parte que refiere cómo el muchacho escribe y lo que escribe y una segunda parte en la que el muchacho deja de escribir, y vive una aventura fantasmática»*.¹⁷ En su argumentación demuestra que la nueva instancia narradora cuyo surgimiento se da en la segunda parte del cuento representa el *«sincretismo de las dos instancias que se habían deslindado en la primera parte»*.¹⁸ Efectivamente, en la primera parte del cuento distingue dos instancias narradoras en donde una es *«como la imagen inversa de la otra»*: una instancia narradora *«exterior al relato»*, en 3ª persona y en pasado (narrador-observador o focalización externa) y la voz del personaje-narrador narrando en primera persona desde el interior del texto (personaje-narrador, focalización interna). En esta primera parte del cuento es posible notar el desplazamiento de una instancia narradora exterior (3ª persona en pasado) hacia una interior (1ª persona en presente); la voz del protagonista en esta primera parte del relato *«paulatinamente [...] se independiza. [...] poco a poco va ocupando todo el espacio textual»*.¹⁹ Este desplazamiento ilustra cómo el protagonista, es decir el muchacho, “se apodera de la palabra”.

La segunda parte del cuento, según la mencionada crítica, refiere cómo el protagonista, habiendo fracasado en su tentativa de escribir sobre Jacob, adopta la lucha de éste; es decir, realiza el *«sueño del muchacho, la compensación fantasmática del primer intento fallido de escritura»*.²⁰

Ezquerro señala una continuidad y al mismo tiempo una ruptura entre las dos partes del cuento: una continuidad en el plano temporal (la alternancia del día y de la noche no se altera a pesar de una aceleración temporal a partir de un momento dado) y una ruptura a nivel espacial y a nivel de los actores puesto que el muchacho sale de la casa y se convierte en el “muchacho Jacob” antes de reaparecer bajo la identidad del hijo de don Pedro, “el de la azucarera”.

17. Jean Alsina, Michelle Débax, Milagros Ezquerro, Michèle Ramond, “Presentación del film: ‘La partie d’écriture: «Lucha hasta el alba» de Augusto Roa Bastos’”, *op.cit.*, p. 48.

18. *Ibid.*, p. 52.

19. *Ibid.*, p. 49.

20. *Ibid.*, p. 51.

La lucha del muchacho con el Desconocido (Dios, el padre, el Karaí-Guasú) genera el surgimiento de una nueva voz en primera persona, una voz reproducida en bastardillas y tipográficamente diferenciada, que según Ezquerro *«podría ser la representación del nacimiento de una instancia nueva salida de ese enfrentamiento con Dios -con la escritura, con la palabra- que por fin rompe los moldes heredados y manipulando la experiencia propia y la historia ajena consigue salir a la superficie del texto»*.²¹

De este modo, la instancia narradora de esta segunda parte del relato, de exterior *«se vuelve interior (repetición de “sintió”, “dudó”) y hasta llega a saber más que el mismo personaje (“el muchacho no se dio cuenta de ello”...)»* ilustrando la *«muerte de cierta forma de escritura clásica que toma como objeto una historia exterior»*.²²

Milagros Ezquerro, al analizar la distribución de las instancias narradoras y su evolución de la primera parte hacia la segunda, insiste en el hecho de que el muchacho fracasa en su intento de escribir la historia de Jacob; por consiguiente, lo narrado en la segunda parte por la nueva instancia narradora corresponde a una *«realización compensatoria fantasmática»*. La argumentación de la crítica es convincente y coherente, sin embargo, la misma argumentación puede apoyar, a nuestro parecer, la hipótesis anunciada anteriormente, según la cual en este cuento no se trata de oponer escritura y acción como la división de la estructura lo sugiere a primera vista.

Según lo expuesto más arriba, la frase explicativa: *«Tal vez sea más fácil ser Jacob que escribir sobre Jacob»*, junto con el cambio de actividad del protagonista, no significa la oposición de dos actividades (escribir sobre ↔ realizar) sino que corresponde a la formulación del desafío de una manera específica de escribir y en este sentido constituye la metáfora de la escritura de ficción. La segunda parte del cuento la podemos considerar como el relato de lo que significa, en lugar de “escribir sobre Jacob”, es decir, representar la historia de Jacob, “ser Jacob”, es decir, “re-presenciar” la historia de Jacob.²³

21. *Ibid.*, p. 52.

22. *Ibid.*, p. 50.

23. Paralelamente a la narración del Gordo en la que éste, en vez de hablar del hombre, toma su lugar, es decir “es” el hombre que soñó con el lugar de su muerte.

En la segunda parte del cuento la adopción de la lucha de Jacob por parte del muchacho se representa en un primer momento como la superposición de dos realidades: la del muchacho de la tierra de Manorâ y la de Jacob de Manhanaim. Luego, en un segundo tiempo, de esta superposición surge otra realidad con estatutos y parámetros propios, cuyo protagonista es “el muchacho Jacob”. Una vez cumplido el parricidio-deicidio, el protagonista se encuentra en un estado alucinatorio:

«Dudó un instante como en el centro de una alucinación o de una pesadilla. Pero la palma del anca descoyuntada le mostró que si ése era un sueño se trataba de un sueño de otra especie.» (p. 194).

Este comentario se ve seguido de la transcripción -en primera persona, en discurso directo y en letras bastardillas- de una declaración que anuncia precisamente la emergencia de una realidad nueva que se manifiesta en este “sueño de otra especie”:

«[...] Yo también, como Jacob, vi a Dios cara a cara y fue liberada mi alma [...]» (p. 194)

El “Yo” de este discurso no es el Jacob bíblico puesto que tenemos la presencia del término de comparación “como Jacob”. Sin embargo, la frase contiene textualmente el discurso bíblico de Jacob, es decir, integra al “Yo” del Jacob bíblico: «*Vi a Dios cara a cara y fue liberada mi alma*» (Gen. 32,30).²⁴ Este “Yo” tampoco corresponde al muchacho de Manorâ puesto que el narrador da explicaciones sobre la naturaleza de esta nueva voz:

«[...] esa voz no era la suya, ni la de su madre, ni la de las Escrituras, ni la voz que había entrado muchas noches en su vigilia cuando al resplandor fosfórico de la luciérnagas escribía a su manera la historia de Jacob.» (p. 194)

Esta voz -este “yo”- corresponde entonces a este nuevo sujeto que surgiera solamente algunas líneas más lejos y que hace fusionar a los representantes diferenciados de dos realidades puestas en contacto (el muchacho - Jacob) designándose en una entidad sintética como “el muchacho Jacob”. La designación “muchacho Jacob” señala el surgimiento de esa

24. Biblia consultada: *La Santa Biblia*, Antiguo y Nuevo Testamento, Sociedad Bíblica Americana, Nueva York, 1964.

nueva realidad, resultado de la superposición de las dos realidades enfocadas en su relación de semejanza y de diferencia.²⁵ A partir de ese momento estas dos realidades dejan de percibirse separadamente como al principio:

«[...] al cruce de los dos caminos que, en la historia de Jacob, en la Biblia se llama Manhanaim y en la tierra de Manorâ, Tape-Mokôi.» (p. 193)

Asimismo aparecen fusionadas, la una remitiéndose a la otra y viceversa:

«El muchacho [...] Se dirigió hacia el pueblecito de Nazareth. Llegó a casa del rabino Zacarías que no lo reconoció y lo tomó por un mendigo. El muchacho Jacob le tendió las manos sin ver que en ellas no había ningún cráneo. [...] El rabino Zacarías [...] Le sorprendió que un muchacho campesino de Manorâ pudiese conocer el nombre y pronunciarlo con acento arcaico. Se lo hizo repetir. El muchacho Jacob volvió a decir claramente:» (p. 195)

Los comentarios del narrador sobre la naturaleza de esta nueva realidad, de este “sueño de otra especie”, dan unas precisiones que nos permiten retomar la hipótesis inicial según la cual este cuento es una metáfora sobre la escritura de ficción.

«Sintió en lo hondo de sí que todo eso era falso. Un sueño. Pero que esa falsedad, ese sueño, eran la única verdad que le estaba permitida.» (p. 194)

Este sueño de otra especie es un sueño falso de igual modo que la ficción es una mentira y una falsedad. Roa Bastos dice sobre la literatura:

«[...] Si pensamos en la definición misma de la literatura de imaginación, hablamos de ficción. ¿Y qué otro significado tiene la palabra ficción sino la de ser una mentira, una ilusión? [...] El escritor produce mentiras.»²⁶

El autor, al comentar su última novela, declara también:

«<el compilador> [...] está trabajando en el sentido de armar una tramoya que es falsa.»²⁷

25. «*El día claro le mostró dos paisajes superpuestos, dos tierras, dos tiempos, dos vidas, dos muertes.*» (p. 194)

26. Carlos Pacheco, “El escritor es un productor de mentiras, Diálogo con Augusto Roa Bastos”, *op.cit.*, p. 37.

27. *Ibid.*, p. 38.

Esta mentira, esta falsedad, según sus explicaciones, tiene sin embargo, su realidad propia, su propia verdad:

«El escritor trabaja un texto. Puede realizar esta escritura con mayor o menor acierto. En una escritura lograda, la realidad verbal debe tener la fuerza de la realidad implicada, su propia autenticidad, su ser genuino [...]»²⁸

Esta concepción de la escritura de ficción en tanto que vivencia y compromiso con la actividad “escripturaria” se deja ver en la representación de las consecuencias de la adopción de la lucha bíblica por parte del protagonista del cuento.

Sin entrar en el análisis de la manera de adoptar la lucha de Jacob, en las modificaciones de la versión bíblica en función de la vivencia personal del muchacho, cabe señalar una diferencia fundamental entre la versión bíblica y la modificada por el protagonista. En la versión bíblica la lucha termina por la bendición de Jacob mientras que en la versión modificada el triunfo del que lucha contra el Desconocido provoca su maldición. Se ve pues que el parricidio-deicidio cumplido (la muerte de la Autoridad, de la Escritura) tiene como consecuencia tanto la liberación y la purificación del protagonista de la lucha como su degradación, sacrificio y muerte.

Si aceptamos que este cuento relata de forma metafórica el surgimiento de la escritura de ficción (la nueva realidad, el sueño de otra especie, sueño falso pero la única verdad permitida) podemos afirmar que el cuento también relata las consecuencias de concebir la escritura de ficción de esta manera.

En *Yo el Supremo* el compilador hereda la pluma de Raimundo (quien heredó la pluma del Supremo). Este, antes de morir, se la regala con las siguientes palabras:

«[...] la Pluma. Agarrá y llevala y andate con ella al mismísimo carajo. No es un regalo. Es un castigo [...] Vos nunca más vas a ser libre.»²⁹

Según esta cita la escritura se concibe como una actividad que se transmite a través de la pluma. Esta impone compromiso y obligaciones. El heredero, el detentador del maravilloso instrumento no tiene entonces otro remedio que el de buscar, aunque el precio sea su propio sacrificio, la forma de hacer surgir este sueño falso con valor de verdad.

Esta concepción de la escritura está presente en el cuento «La Rebelión».

28. *Ibid.*, p. 37.

29. Augusto Roa Bastos, *Yo el Supremo*, *op.cit.*, p. 218.

3.2. MIGUEL («LA REBELIÓN»)

El tema central de este relato³⁰ es el enfrentamiento entre civiles y militares. Esta confrontación se estructura en tres tiempos: en el primero se enfrentan dos campos militares (relato de una sublevación militar); en el segundo lo hacen civiles y militares (manifestación de mujeres, desertión de los militares) y en un hipotético tercer tiempo los detentadores del poder y los manifestantes (detención masiva y tortura).

El desarrollo de la confrontación entre fuerzas civiles y militares, situada en el clímax del relato, manifiesta a nivel temático una opción antimilitarista. Las mujeres, representantes por excelencia de la debilidad, son quienes llaman a la manifestación contra la fuerza militar, lo cual refuerza, aún más, la mencionada opción antimilitarista.

En estas tres fases de confrontación el narrador del relato, siendo al mismo tiempo uno de los protagonistas, va involucrándose en los acontecimientos. Efectivamente, la práctica narrativa del narrador-protagonista se valoriza en tanto que inserta en la narración reflexiones y explicaciones sobre la necesidad y el sentido de dejar testimonio escrito de los acontecimientos vividos (el cuento es la ficción de unos apuntes tomados primero en la Telefónica y después en la cárcel³¹).

Por una parte el discurso teórico y por otra la práctica narrativa del narrador-protagonista, en sus confrontaciones y divergencias, nos permi-

30. «La Rebelión» es un relato fechado en 1960, publicado en el libro de cuentos *El baldío* en 1966, en *Los pies sobre el agua* en 1967 y en *Moriencia* en 1969. La edición utilizada es la segunda edición de *El baldío*, Buenos Aires, Losada, 1976, pp. 157-170.

Sobre «La Rebelión» ver el artículo crítico de Alain Sicard, “Traición, expiación y escritura en dos textos de Augusto Roa Bastos (*Hijo de hombre* y la «Rebelión»)", en Número monográfico de la obra de Augusto Roa Bastos, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, Año X, 19, 1984, pp. 81-90.

31. «También nosotros hemos caído en una especie de depresión tironeada a medias por la ansiedad y el sopor. Para neutralizarla de alguna manera es que me he puesto a teclear estos apuntes [...]» (p. 162)

«[...] y hasta me resulta difícil escribir esto, [...] porque en la celda estamos apilados como lombrices en un tarro, [...] Debo seguir lo que comencé en la rémington de la sala de transmisión [...]» (p. 160)

ten hacer consideraciones sobre la relación entre la escritura y la realidad. En efecto, como veremos, la transcripción de los hechos directamente observados y presenciados (el testimonio) omite la fase final de la evolución de los acontecimientos³² sustituyéndola por la visión del triunfo de los civiles por parte de Muleque agonizante. La sustitución de la derrota final por la descripción de un triunfo imaginario, la declaración de la razón de ser de los apuntes³³ y la referencia a la imposibilidad de nombrar lo acontecido (“lo indecible”, “eso”) señalan que la noción de testimonio y de verdad son nociones altamente problematizadas.

Además, la evolución del narrador-protagonista, individuo iniciado en la comprensión de los hechos de la colectividad por Muleque, el otro protagonista, el revolucionario, culmina en esta parte final (apuntes en la cárcel) con la necesidad de adherirse a la causa que representaba su iniciador asesinado durante los acontecimientos. Podemos pensar que la ambigüedad de la última frase del cuento: «*Después bajé corriendo*»³⁴ es una ambigüedad que se mantiene para sugerir la relación existente entre este testimonio particular y el nuevo estado intermedio de quien anteriormente se dedicaba a la escritura. El narrador-protagonista, movido por los acontecimientos, se coloca en una postura globalizadora de los dos términos separados: escritura y acción.

Podemos suponer entonces que el apartarse de la realidad objetiva para entrar en una dimensión imaginaria proyectada en el futuro tiene lugar en un contexto donde las nociones de acción y escritura también se cuestionan.

En esta fase de nuestra introducción al cuento retomamos el primer punto evocado para señalar un paralelismo probablemente nada fortuito:

32. que el lector, a partir de elementos señalados, puede deducir como la derrota y la detención masiva de los manifestantes.

33. «*Los que han dicho la verdad no han vuelto. Yo tampoco volveré: por eso escribo esto, para que se sepa lo que ocurrió.*» (p. 168)

34. El lector no tiene otra información para decidir si esto significa que Miguel corre a la sala de conmutadores para transmitir la noticia, según se lo pide Muleque antes de morir: «*tenemos que transmitir la noticia*», o si baja para unirse a esta “victoriosa marcha” en que su compañero se ve como participante activo: «*él debía escuchar todavía el fragor del combate, el ruido de los pasos, de los millares de pasos sobre las piedras, entre ellos los suyos, aun los de ese pie que le comió la revolución, en esta victoriosa marcha con la que había soñado tanto tiempo*». (p. 169)

el tema central del cuento, la confrontación de las mujeres (débiles) con los militares (fuertes), es una situación en la cual la debilidad de la colectividad o de la muchedumbre se afirma como fuerza;³⁵ esto nos hace pensar en la “debilidad” específica que le corresponde a la escritura frente a la acción: según este cuento la debilidad puede, en ciertas condiciones, cobrar una fuerza específica generadora de esperanza.

Para desarrollar esta problemática el análisis del cuento se organizará bajo dos puntos:

1. relación entre escritura y acción,
2. relación entre escritura y realidad.

Se mencionará además la posibilidad de observar un paralelismo entre el tema y el discurso: la “fuerza débil” de la mujeres manifestantes frente a los militares y la caracterización de la escritura en tanto que “fuerza débil” en relación con la acción.

Los dos personajes principales de «La Rebelión» son Miguel y Muleque. Miguel se dedica a la escritura (se refiere a su pasado de escritor de literatura) y es al mismo tiempo el narrador del cuento. Muleque es un revolucionario que da su vida por la causa común.³⁶

El relato consiste en la ficción de los apuntes de Miguel tomados en la Telefónica simultáneamente a los acontecimientos que están viviendo los protagonistas y luego en la cárcel en forma de rememoración. Los apuntes describen el cuartelazo de los militares, la manifestación de las mujeres en la plaza llamando a la deserción a los militares de los dos campos enfrentados, su deserción efectiva; la muerte de Muleque, y la propia

35. Esta paradoja de “fuerza débil” se expresa a través de la figura retórica del oxímoron que enfrenta dos palabras de significado contrario en una misma imagen.

36. La presencia de los dos protagonistas, encarnación de la escritura y de la acción respectivamente, es la situación básica de la novela *Hijo de hombre*. Sin embargo, la novela presenta los dos términos en oposición irreductible: Miguel Vera, el que escribe, es incapaz para actuar, traiciona a los suyos, vive toda su vida con un sentimiento de culpabilidad, lo que explica que la escritura cobra para él una dimensión fundamentalmente expiatoria. Cristóbal Jara, estrechamente vinculado con la colectividad, actúa pero es incapaz de hablar. Al contrario de lo que ocurre a Miguel Vera, su compromiso es total, sin vacilación, al extremo de provocar su sacrificio y su muerte.

situación del narrador-protagonista durante todos estos acontecimientos y durante su permanencia en la cárcel cuando es condenado a perecer bajo la tortura.

3.2.1. Relación escritura-acción

La separación entre escritura y acción señalada por la organización del cuento en torno a dos protagonistas, respectivas encarnaciones de ambos términos, en lugar de establecer una relación antagónica, desarrolla una relación de complementariedad y de continuidad.³⁷ Esta evolución es consecuencia de la modificación de la relación de los personajes con la realidad vivida (la manifestación y sus consecuencias). Vamos a examinar las etapas de esta evolución.

Miguel, el escritor, se presenta frente a los hechos como alguien incapaz, por sí sólo, de comprender los acontecimientos que está presenciando. Por consiguiente, la presencia de su compañero Muleque se le hace indispensable dado que éste tiene una relación “privilegiada” con la muchedumbre (las mujeres) y es el único capaz de comprender lo que está pasando.³⁸ La intervención de Muleque no le sirve sólo como mediación frente a la realidad, sino que representa una posibilidad de aprendizaje para Miguel, intelectual, en su relación con los hechos de la colectividad.

«[...] me parece percibir un débil rumoreo [...] Pero yo no la he sentido claramente hasta que Muleque [...]» (p. 162)

«Al principio no las vi. Muleque me apretó el brazo [...] Entonces comencé a verlas [...]» (p. 163)

«Muleque se me adelanta siempre un poco, o tal vez mi capacidad de visión es más lenta que la suya. Él me muestra [...]» (p. 163)

«[...] Muleque [...] me ha hecho un gesto como el de quien sabe qué es lo que está ocurriendo. [...] traduce [...] Yo no oigo nada [...]» (p. 166)

37. Alain Sicard, *op.cit.*, pp. 88-89.

38. «[...] dijo como en acecho de algo que estaba sucediendo más allá de lo confusamente percibido por nosotros» (p. 161)

La proliferación de estas consideraciones señala que el escritor-intelectual, incapaz de “sentir”, “oír” y “ver” por sí solo a causa de su alejamiento de la colectividad, necesita la presencia mediatizadora del revolucionario vinculado con la masa. Eso significa también que el escritor-intelectual, en su relación con su entorno, depende del hombre de acción que es su compañero revolucionario.

Esta mediación, como hemos dicho, le sirve al mismo tiempo de aprendizaje. Efectivamente, en un primer tiempo Miguel depende totalmente de Muleque en cuanto a su capacidad de visión y comprensión de los hechos. A esta primera fase de dependencia total sucede una fase intermedia de vacilación en las propias capacidades para poder captar la realidad.

«He visto [...] me ha parecido [...] pero tal vez [...].» (p. 166)

«[...] veo o se me antoja ver [...].» (p. 167)

La muerte de Muleque tiene como efecto inmediato que Miguel se sienta obligado (por estar iniciado y por consiguiente capacitado) tanto a ver, sentir y comprender los acontecimientos como a involucrarse en ellos. A partir de ese momento la visión y la comprensión se vuelven directas y su expresión se hace sin vacilación alguna.³⁹

«Yo vi que [...].»

«[...] yo miraba [...].»

«vi lo indecible [...].» (p. 168)

Esta visión directa de la realidad, como veremos, se acompaña de una concepción diferente de la escritura. Puesto que el representante de uno de los términos (el de la acción) desaparece, en lugar de mantener una relación de complementariedad, la escritura se propone integrar la acción.

Hemos dicho que el escritor (el individuo) depende del hombre de acción revolucionario (vinculado con la colectividad) a causa de la capacidad de comprensión de la realidad de éste, y a causa de su papel mediatizador desempeñado en forma de aprendizaje; paralelamente, el hombre de acción necesita al intelectual, al escritor para la transmisión de los hechos a otros individuos y a las generaciones futuras. Así pues, la escritura y la acción aparecen claramente como términos no en relación de exclusión sino de complementariedad y, eventualmente, según lo sugiere este cuento, en un hipotética síntesis.

39. Alain Sicard, *op.cit.*, p. 89.

3.2.2. Relación escritura-realidad

La otra problemática que tenemos que plantear al analizar este relato es la relación entre la escritura y la realidad que ésta se propone describir. A primera vista, del discurso del narrador se desprende la posibilidad de oponer esencialmente dos tipos de escritura (a partir de su relación con la realidad): escritura de ficción, imaginación (“mentira”) y escritura documental de testimonio (“verdad”). Es posible reconstruir el camino que muestra la evolución de la concepción que Miguel tiene de la escritura gracias a sus propias reflexiones sobre el sentido de su actividad principal. Esta evolución, como veremos, parte de la reivindicación de la independencia de la actividad de escribir (escritura de ficción) y desemboca en una posición en la que proclama su compromiso con la realidad proponiéndose la integración de la escritura en la esfera de la acción.

Al referir el golpe de mano que los empleados de la Telefónica siguen desde la sala de transmisión, Miguel evoca la vida de su compañero Muleque y, a continuación, habla de su propio pasado. Recuerda sus actividades literarias previas a su adhesión al movimiento clandestino del que formaba parte Muleque. Su relación con la escritura, correspondiente a aquella época, la resume de la siguiente manera:

«”Yo no quiero ayudar a nadie“, [...] ”Yo escribo para mí, y si me leen o no me leen me importa un bledo. Escribo porque se me da la gana [...] Sí, ya sé, vas a decirme que es como masturbarse. ¿Y qué? Cada uno con lo que le calma las glándulas” [...]» (p. 159)

Según esta declaración la escritura (de ficción) es un acto solitario centrado en el individuo productor del discurso y su finalidad es la satisfacción personal.

Esta posición extrema se modifica a partir de la adhesión de Miguel al movimiento clandestino⁴⁰ gracias a su amistad y a su trabajo en común con el revolucionario Muleque. La sublevación y manifestación de la mujeres, la desertión de los militares y la muerte de Muleque provocan transformaciones fundamentales en Miguel, las cuales repercuten en su concepción de la escritura y se dejan ver en sus reflexiones sobre el acto de escribir.

40. En el movimiento clandestino su contribución pasa por la captación de informaciones: «*Disponemos del código [...]*» (p. 160)

En la fase correspondiente a la redacción de los apuntes en la Telefónica, la escritura, una actividad anodina, sirve para distraerse.

«[...] hemos caído en una especie de depresión tironeada a medias por la ansiedad y el sopor. Para neutralizarla de alguna manera es que me he puesto a teclear estos apuntes [...].» (p. 162)

Miguel sigue tomando sus apuntes en la cárcel, lo que permite suponer que se ha efectuado un cambio en su relación con la realidad. Después de haber presenciado la sublevación, la manifestación de las mujeres y la muerte de su compañero, y después de haber sido iniciado en la comprensión de los hechos de la colectividad (¿la Revolución?) por Muleque, su relación con la escritura también se transforma.

Podemos encontrar una referencia a la obligación que siente de transcribir los acontecimientos a pesar de que en un principio no conoce la razón precisa de esta obligación:

«Debo seguir lo que comencé en la rémington de la sala de transmisión [...] Los que están más cerca se extrañan de mi emperramiento en seguir garrapateando esto [...] Y si alguno ahora me preguntara qué es lo que estoy escribiendo y para qué, no sabría qué decirle.» (p. 160)

Más adelante surge la explicación de la necesidad de seguir escribiendo aun en condiciones en las que la escritura y la transmisión de la noticia involucran el sacrificio y la muerte segura del narrador-protagonista.

«Pero ahora debo seguir de cualquier manera, a cómo dé fin a estos apuntes. Por Muleque y por mí; pero más que por los dos, por eso que ha pasado y que los demás callan como si cada uno quisiera guardar para sí el sabor de esa esperanza en el fondo de su desesperanza. [...] Son pocos, pero yo los reconozco.» (p. 167)

«Los que han dicho la verdad no han vuelto. Yo tampoco volveré: por eso escribo esto, para que se sepa lo que ocurrió.» (p. 168)

Sin entrar en el análisis del sentido de esta obligación y de la referencia a lo ocurrido, podemos afirmar que la trayectoria de Miguel parte de una posición en la que la escritura de ficción aparece como acto individual y subjetivo, sin ningún compromiso con la realidad circundante, concebido bajo la noción del placer, para desembocar en una posición totalmente opuesta, correspondiente a la escritura testimonial profundamente comprometida con la causa de una colectividad y que implica sufrir la represión, el dolor y el sacrificio.

Podríamos pensar entonces que en este cuento la oposición fundamental se da entre escritura de ficción y escritura de testimonio, dos polos que determinan la trayectoria del narrador-protagonista. Sin embargo, demostraremos que partiendo de la existencia de esta dicotomía, el cuento sugiere, al contrario, la imposibilidad de oponer la escritura de ficción a la escritura testimonial en tanto que la mentira se opone a la verdad. El análisis de la práctica narrativa y de algunas reflexiones del narrador-protagonista nos permiten afirmar que para Roa Bastos la escritura como testimonio no es la simple reproducción de los hechos, de los acontecimientos objetivos, sino que es o debe ser la expresión de la significación de estos acontecimientos para la colectividad que los está viviendo.

La significación (¿verdad?) de los hechos para la colectividad, como este cuento lo ilustra, puede estar en contradicción con los hechos objetivos (triunfo $\leftrightarrow$ derrota). Dicho con otras palabras, este cuento demuestra que la oposición entre escritura y acción por una parte y escritura de ficción (imaginación, “mentira”) y de testimonio (observación, “verdad”) por otra, pierde sentido a partir del momento en que la escritura no se valora en función de su veracidad sino en función del grado de compromiso y de interpenetración del individuo que escribe con una colectividad dada. Por lo tanto, podemos afirmar que el eje en torno al cual se cristalizan los diferentes elementos del cuento es el grado de vinculación del individuo con la colectividad.⁴¹

-
41. Apoyamos esta hipótesis en los siguientes elementos: la evolución de Miguel hacia la comprensión de esta posición (no buscar la veracidad y la verosimilitud sino la comunicación con la colectividad) se manifiesta en la modificación de su relación con el grupo de mujeres. De hecho, la narración del cuento se abre con la preocupación del narrador por la procedencia de las mujeres que aparecen repentinamente frente a la Telefónica:

«Nadie sabe en qué momento han comenzado a reunirse, ni cómo han podido atravesar los cordones de tropas. Lo más extraño de todo es por qué descuido, respeto o indiferencia han dejado reunirse a esas mujeres.» (p. 157)

Intrigado por su presencia, Miguel busca explicaciones racionales a su aparición:

«-Seguro habrán traído comida a los soldados-» (p. 163)

«-Se habrán juntado para algún funeral.» (p. 163)

«¿Por dónde habrán podido llegar?» (p. 164)

Muleque, por el contrario, no presta atención a estos detalles; para él lo importante es la simple presencia de estas mujeres.

La práctica narrativa de Miguel está determinada, a partir de un cierto momento, por la búsqueda de la significación y no de la veracidad. De hecho, la voluntad de ser fiel a la herencia de Muleque (Muleque: «*hay que transmitir la noticia*», Miguel: «*por eso escribo esto, para que se sepa lo que ocurrió*») no se cumple de forma unívoca. Si nos fijamos en el relato de Miguel podemos notar que entre el proyecto anunciado y el conjunto de “los apuntes” hay un desfase importante. Miguel relata la sublevación de los militares, la manifestación de las mujeres, la desertión de los militares, la visión que tiene Muleque agonizante de la victoriosa marcha de los manifestantes, su situación en la cárcel y señala el sentido de la redacción de sus apuntes. Entre el momento que corresponde a la última frase del cuento («*bajé corriendo*») y el momento en que Miguel está en la cárcel (p. 160) hay un intervalo vacío ya que lo acontecido entre estos dos momentos no se relata. Por el contrario, el narrador da expresión a la visión de Muleque (imaginación), se explaya en la descripción tanto de la manifestación como de la desertión de los militares y comenta:

«Es inútil que quieran convencerme de que no hubo combate, que no se disparó un solo tiro, que las tropas volvieron tranquilamente a sus cuarteles y que todo sigue como antes.» (p. 168)

Entonces podemos notar que el narrador, en su anhelo de dar testimonio de lo que ha pasado, hace un trabajo de selección (según lo postula el Gordo en «Contar un cuento») de los acontecimientos (hechos objetivos) dando así una versión subjetiva (imaginaria) de los mismos. Esto se explica por la dificultad de traducir los hechos en palabras:

«[...] me he puesto a teclear estos apuntes, simulando que traduzco y copio las tiras del Morse, por lo que en definitiva las dos operaciones vienen a ser más o menos idénticas; sólo que traducir los puntos y rayas de esta descalabrada estación de mis nervios y hacerlos coincidir con los de la realidad es algo mucho más difícil.» (p. 162)

La práctica narrativa de Miguel, al utilizar fórmulas como «*vi lo indecible*» y «*por eso que ha pasado*», ilustra esta dificultad. Sin embargo, la selección se debe más que todo a la voluntad de ser fiel a una verdad que

«*Están allí - dice Muleque. [...] Muleque no se inmuta. Para él, esas mujeres están ahí, simplemente; no le interesa cómo han podido llegar.*» (p. 164)

Al acercarse a la colectividad, Miguel se acerca a esta manera de percibir al grupo de mujeres.

se determina en función de una colectividad (de la práctica de una colectividad) y cuyo conocimiento y cuya transmisión sirven para mantener una dimensión de esperanza:

«Pero ahora debo seguir de cualquier manera, a cómo dé fin a estos apuntes. [...] por eso que ha pasado y que los demás callan como si cada uno quisiera guardar para sí el sabor de esa esperanza en el fondo de su desesperanza. No hablan, pero se les nota en las miradas febriles, en el modo que tienen de mirarme con una actitud de complicidad en un secreto. Son pocos, pero yo los reconozco.» (p. 167)

«Los que han dicho la verdad no han vuelto. Yo tampoco volveré: por eso escribo esto, para que se sepa lo que ocurrió.» (p. 168)

La omisión de la derrota y del encarcelamiento de los manifestantes (hecho objetivo que en esta óptica correspondería a una verdad superficial) y la voluntad de privilegiar dos momentos (la deserción - hecho objetivo y la victoriosa marcha de los civiles - hecho imaginario) son detalles que muestran cómo el narrador, involucrado en el destino de la colectividad, en lugar de querer ser fiel a una realidad preexistente, quiere contribuir a la construcción de la realidad, buscando expresar lo que el Gordo de «Contar un cuento» llama «*la verdad profunda de los hechos*». Eso lo logra a través de la integración de una dimensión imaginaria en lo que comúnmente se llama el testimonio, o dicho de otra manera, a través de la construcción de una “mentira-verdad”.⁴²

Podemos suponer, según este cuento, que esta verdad es un elemento unificador para los miembros de una colectividad dada (“reconocerse a través de la mirada”). Así pues, el escritor, cuyo trabajo consiste en la formulación en voz alta de esa verdad, permite que surja la esperanza latente de cada individuo.

Efectivamente bajo esta luz la escritura tiene la misión (a condición de que el escritor se identifique con la causa de la colectividad) de hacer sobrevivir y de alimentar la esperanza en tanto que fuerza de cohesión de la colectividad. Esta fuerza puede a su vez influir en la manera de orientar la acción colectiva. La insistencia en describir el triunfo de los civiles corresponde, por consiguiente, a la voluntad de mantener la esperanza en

42. «En la intersección de la mirada de Muleque -de la que nunca sabemos lo que vio realmente- y de la mano de Miguel -que escribe bajo el imperio de esta mirada- se encuentra el mito de este porvenir victorioso [...].» , Alain Sicard, *op.cit.*, p. 89.

el triunfo, a pesar de la derrota momentánea (desesperanza superficial) y de proclamar la convicción del triunfo inevitable en un futuro mitificado. La declaración y la transmisión de esta convicción puede promover las acciones necesarias para la realización de esta victoria definitiva. Los detentadores del poder reconocen claramente la fuerza que puede tener este discurso puesto que según las palabras del narrador: «*los que han dicho la verdad no han vuelto*».

Se puede decir entonces que este tipo de escritura, al proponerse integrar testimonio y ficción, tiene una cierta eficacia, parecida a la acción, lo que explica el dolor, el sacrificio y la muerte del que escribe. De tal modo la muerte de Muleque encuentra su paralelo en el sacrificio de Miguel, y el fin trágico de ambos unifica sus respectivas actividades, o dicho de otra manera, los representantes de estas dos actividades tan diferentes, según nos sugiere el cuento, pueden contribuir a la causa de la colectividad, cada uno a su manera pero con la misma fuerza.

Podemos agregar, para concluir, que la importancia de este cuento consiste en la demostración de que la escritura testimonial implica necesariamente una dimensión imaginaria y subjetiva que no corresponde, sin embargo, a una invención individual concebida bajo la noción del placer, sino a la expresión de una dimensión casi mítica,⁴³ que es llamada “la verdad profunda” de los hechos en el interior de una colectividad dada. El escritor que se propone mantener esta dimensión para asegurar la permanencia de una “esperanza bajo la desesperanza” cumple un trabajo que puede exigir su propio sacrificio tal como los hombres de acción pueden perder la vida en el combate. Por consiguiente, la escritura, a condición de que el escritor se sitúe en el eje de la colectividad, puede cumplir un trabajo parecido al de los revolucionarios.⁴⁴ Es decir, la dicotomía escritura/acción se anula de igual modo que la de testimonio-verdad/ficción-mentira, puesto que el criterio fundamental que se toma en consideración

43. Mito se utiliza aquí en el sentido de narración de una historia sagrada, verdadera, cuyo conocimiento comporta un poder mágico religioso.

44. Sin embargo, Roa Bastos en sus ensayos da expresión a su temor de mitificar el papel de la literatura. «[...] *no comparto el criterio de la literatura como un camino de salvación, esa especie de exaltación de la literatura como un medio privilegiado para combatir en el terreno político.*», en “Lo importante es el libro que escriben los pueblos”, *El Socialista*, 156, 3-9 de junio 1980, y también «[...] *literatura [...] una actividad específica más dentro de las otras categorías del*

para valorar la escritura no es la relación inmediata del individuo con la realidad, ni la exigencia de la verdad objetiva de los hechos, sino el grado de vinculación del individuo con la práctica de una colectividad. Así pues, podemos afirmar que este tipo de escritura representa una “débil fuerza” dado que, a pesar de sus debilidades, presenta ciertas posibilidades de acción, de la misma manera que la manifestación de las mujeres tiene un efecto palpable. La dimensión mítica de esta “fuerza débil” nos es dada a través de la caracterización de las mujeres, una muchedumbre sin procedencia inscrita en un presente eterno y cuya caracterización examinaremos bajo el punto que trata la práctica narrativa de Miguel, el narrador de este cuento.

trabajo humano. [...] El riesgo de su ineficacia consiste [...] en sobrevalorarla y en concebirla como un efectivo poder de liberación enfrentado en una lucha desigual con el poder de dominación; en “mitificarla” (en el falso sentido del término) imaginándola como el ejercicio de la “palabra profética”. En cierta medida lo es, pero sólo en cuanto propone una nueva forma de conocimiento y de iluminación de los hechos humanos.», en “Reflexión autocrítica a propósito de Yo el Supremo”, op.cit.

PRÁCTICA NARRATIVA

«No se trata de convertir lo real en palabras sino hacer que la palabra misma sea real.»

CAPÍTULO 1:

FICCIÓN DE LA PALABRA ORAL: PERSONAJES-NARRADORES

1. EL GORDO

«La broma es que para hablar de algo, uno siempre habla de otra cosa. Lo que está en el medio tal vez es lo que importa, pero quién sabe cómo decirlo;»

1.1. «CONTAR UN CUENTO»

«Contar un cuento» según el título lo anuncia, es un relato sobre la actividad narrativa.¹ Sin embargo, y contrariamente a lo que el título sugiere, éste no resume de manera unívoca dicha actividad.

En este cuento podemos distinguir dos niveles de narración. En el primero está el narrador del relato, narrando en primera persona; es un “yo” no identificado² que forma parte del habitual público del Gordo, protagonista del relato y contador de cuentos. Lo único que sabemos de este narrador es

-
1. Según G.M. Goloboff este cuento es una «metáfora del oficio del narrador». Gerardo Mario Goloboff, “La obra de Augusto Roa Bastos: nuevos caminos para la narrativa hispanoamericana”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, Año X, 19, 1984.
 2. Sabine Horl, “La forma como portador de significado. Acerca de «Contar un cuento» de Augusto Roa Bastos”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, op.cit., y también en Ludwig Schrader (editor), *Augusto Roa Bastos, Actas del Coloquio franco-alemán*, op.cit., p. 72.

que él, así como sus compañeros, colabora para revistas, escribe cuentos, o mejor, reescribe los cuentos que le escucha al “pianista en *relâche*”.

«Lo escuchábamos impacientes y ávidos porque siempre podíamos aprovechar algo en nuestras colaboraciones para las revistas.» (p. 67)

El segundo nivel de narración corresponde al Gordo, contador oral de cuentos.

Podríamos suponer entonces que este cuento es la ficción del resultado de un tráfico y de un aprovechamiento de actividades ajenas; es decir, contar lo que el narrador hubiera escuchado a otra persona y describir la manera de hacerlo. Sin embargo, veremos que en este cuento más que de reescribir narraciones ajenas, se trata de describir el proceso de iniciación que sufre el narrador. Este, de receptor de cuentos ajenos, y tras la comprensión de la labor narrativa del personaje-narrador, se convierte a su vez en narrador.

Veremos en primera instancia cómo caracterizar las dos actividades narrativas correspondientes a los dos niveles de narración y luego examinaremos qué significa la fusión de los mismos al final del cuento.

Los dos narradores se distinguen tanto por su manera de narrar como por la finalidad de su actividad narrativa. El narrador del relato puede ser visto como un narrador “tradicional”: su narración tiene un protagonista con una biografía y un retrato físico;³ narra de manera lineal, es decir, sigue una progresión desde un principio para desembocar en un fin sorprendente, verdadero núcleo del cuento. Dicha finalidad se anuncia a través de una frase del Gordo colocada al principio del relato:

«El que estemos aquí como moscas friolentas esperando algo que no se produce, reunidos nada más que por la fuerza de la costumbre.» (p. 63)

Esta afirmación trasluce una espera y sirve de introducción al cuento que se desarrollará después cumpliendo lo esperado. En efecto, el relato termina después de que “se haya producido” algo (el Gordo relatando lo que va a ser su propia muerte). Este acontecimiento final introduce una modificación en el estado del narrador, modificación que comentaremos más adelante.

3. Sabine Horl, *op.cit.*, p. 72.

Sabemos que una de las exigencias primordiales del género cuentístico es el prefijado desenlace que debe ordenar las visicitudes de la fábula. Según E. Poe, uno de los primeros escritores que ha reflexionado sobre la especificidad de este género, todo cuento debe estructurarse en función de un efecto que se alcanza en un solo acto de lectura.⁴

J. Cortázar, por su lado, en su reflexión sobre las constantes del género cuentístico subraya la necesidad de tener tres principios para lograr un buen cuento: un tema significativo, intensidad y tensión.⁵ F. Ainsa en su análisis de este género literario distingue la unidad de acción, la intensidad de la acción y la tensión como los caracteres internos; «*la unidad de impresión, de efecto y la brevedad*» como los caracteres externos del cuento. Además, subraya que «*la intensidad de la acción y el desarrollo formal intenso [...] desde el principio obedece a una finalidad que debe estar clara en el diseño del autor*». Su definición del cuento literario se resume de la siguiente manera: «*[...] podríamos decir que el cuento es una estructura cerrada, perfecta, cuya trama es unitaria y poco digresiva, asimilada a la forma geométrica de una esfera de cristal, es decir transparente.*»⁶

«Contar un cuento» puede ser considerado como una buena ilustración de estas exigencias. La situación básica y única es que el Gordo, personaje-narrador, cuenta historias a un público. La espera, desde el principio, de un acontecimiento inhabitual, rige el desarrollo formal intenso del relato y, al mismo tiempo, cumple con la exigencia de la estructura circular. La frase inicial: «*¿Quién me puede decir que eso no sea cierto?*» se vincula directamente con el efecto producido por las últimas líneas del cuento y lo cierra en una esfericidad, materialización de un efecto único en el lector.

4. Carmen de Mora Valcarcel, *Teoría y práctica del cuento en los relatos de Cortázar*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-americanos, 1982, p. 19.

5. La intensidad «*consiste en la eliminación de todas las ideas o situaciones intermedias, de todos los rellenos o fases de transición que la novela permite e incluso exige.*»

La tensión «*Es una intensidad que se ejerce en la manera con que el autor nos va acercando lentamente a lo contado,*», en Julio Cortázar, “Algunos aspectos del cuento”, en *Literatura y arte nuevo en Cuba*, Barcelona, Laia, 1977, p. 271.

6. F. Ainsa, “Estructura abierta del cuento”, en *Techniques narratives et représentations du monde dans le conte latino-américain*, América, Cahiers du CRICCAL, Paris, Sorbonne Nouvelle, 2, 1986.

De este modo podemos pensar que el segundo término del título, “un cuento”, anuncia la forma literaria del relato a cargo del narrador. El primer término del título, “contar”, como veremos, denota la actividad del personaje-narrador, el Gordo.

Cabe añadir que la narración en primera persona permite reforzar la ilusión de veracidad, la ilusión de que todo lo que se narra corresponde fielmente a hechos reales vividos por la persona que se propone narrarlos. La narración en primera persona, por consiguiente, se inscribe en la convicción, en la certeza de que es posible describir y reproducir la realidad.

1.1.1. CARACTERIZACIÓN DE LA MANERA DE NARRAR DEL GORDO

La narración del Gordo es una actividad oral; es el contador que cuenta, por definición, con la presencia física de su público. Esta presencia lo compromete de forma global en su actividad: la gestualidad que acompaña al discurso lo refuerza, lo completa e incluso lo contradice.

«Esto ... -dijo haciendo sonar las uñas con el gesto irrisorio de matar una pulga-.» (p. 63)

«[...] sus ojillos semicerrados desmentían, sardónicos, sus palabras.» (p. 64)

La narración, en lugar de seguir un plan prefijado, se desenvuelve en función de la eficacia comunicativa correspondiente al momento de su enunciación:

«[...] -se interrumpió como si de pronto se le hubiese escapado la idea que quería expresar; y tras una pausa, semblanteándonos fijamente uno por uno [...]» (p. 65)

«[...] buscándonos el “pálpito” en medio de bruscas interrupciones [...]» (p. 66)

El Gordo, según el narrador, dispone de un repertorio inagotable de cuentos que es creación ocasional y momentánea.

«Su repertorio era inagotable. Jamás repetía sus cuentos. Creo que los inventaba y olvidaba adrede.» (p. 67)

Su manera de contar es «*endiablada, voluble, casi indescifrable*» y corresponde a una «*desmemoriada prodigalidad*». Sus palabras son «*inintendibles gorgoteos*», «*se come*» las frases; además, la técnica narra-

tiva propiamente dicha se caracteriza por el cambio repentino de relatos, por las interrupciones y los silencios:

«Lo que acababa de decir, por ejemplo, no tenía ninguna relación con lo que anteriormente estaba diciendo. Pero él saltaba así de un tema a otro sin transición, o buscándonos el “pálpito” en medio de bruscas interrupciones, de largos e impenetrables silencios, entre sorbo y sorbo de ginebra, tras los cuales hacía girar la copa con una especie de rítmico tecleo de sus uñas en el vidrio.» (p. 66)

El silencio también es parte de la narración:

«[...] esos silencios cargados de astuta intención, abiertos a toda clase de pistas falsas y contradictorias alusiones.» (p. 67)

Por todo ello, la manera de narrar del Gordo se caracteriza por el fluir continuo de relatos que se relacionan entre sí de distintas maneras y donde el nexo entre los fragmentos escapa a la comprensión del público. El Gordo, en vez de seguir un hilo conductor en su narración, funciona con interrupciones, silencios, bifurcaciones, asociaciones y saltos que escapan a toda aparente lógica organizativa y que obedecen a posibilidades del movimiento vivo de toda narración oral.

Esta manera de narrar es fundamentalmente diferente de la del narrador del cuento. Los relatos del Gordo no se determinan en función de un desenlace, ni siguen las leyes de intensidad y de tensión. La noción misma de cuento se ve entonces cuestionada puesto que es imposible separar los diferentes relatos iniciados, interrumpidos o retomados y fijarles límites visibles.⁷

«Nunca se sabía cuando decía un chiste o recordaba una anécdota, en qué momento concluía un cuento y empezaba otro sacándolo del anterior [...]» (p. 66)

-
7. Este mecanismo se ilustra igualmente en el conjunto constituido por la obra cuentística de Augusto Roa Bastos. En el cuento «El y el otro» el Gordo cuenta, siguiendo este vaivén a través de interrupciones y saltos, esencialmente tres historias. De estas tres historias dos corresponden a dos cuentos independientes en el libro de cuentos *Moriencia* y uno se encuentra integrado en parte en un cuento del mismo libro. Pero, al mismo tiempo, el cuento «El y el otro» es un solo cuento, una unidad compacta, una sola frase larga ininterrumpida que se manifiesta por la ausencia total de puntuación.

El Gordo, personaje-narrador, es consciente de la dificultad de conocer la realidad (definida como una cebolla, una nada-todo) y de la dificultad de confiar en el lenguaje (palabra gastada); en consecuencia su actividad narrativa se basa fundamentalmente en la duda.

«¿Alguien ha vivido demasiado para saber todo lo que hay que saber?» (p. 63)

«Nadie sabe nada de nada.» (p. 65)

«-Para qué entonces preguntar, explicar nada [...].» (p. 65)

Este escepticismo puede explicar su impasibilidad total frente a la incredulidad de un público que presenta exigencias de verosimilitud y veracidad en lo relatado:

«El atentado y el crimen eran absurdos e increíbles, según el relato del gordo. Pero a él no se le podían refutar sus ocurrencias. Había que oírlo simplemente. [...] uno lo sentía impermeable a las opiniones, a la incredulidad de los demás. [...] Era un desinterés, una indiferencia parecida a la desesperanza [...].» (p. 66)

La indecisión, la fluctuación y la fragmentación del discurso reflejan, así mismo, un escepticismo frente a la posibilidad de conocimiento, previa al discurso, de un contenido transmisible; y frente, también, a las capacidades del lenguaje para denotar los hechos (aun parciales). La manera de narrar del Gordo, «*endiablada, casi indescifrable*», corresponde, por consiguiente, a las características de toda narración oral en continuo movimiento (donde los gestos y los silencios acompañan el discurso verbal); corresponde también a la concepción que tiene el personaje de las posibilidades cognoscitivas y expresivas del ser humano.

En vez de escoger el silencio («*la mejor palabra es la no dicha*», «*encontrar un lenguaje de silencio*») y a pesar de su desconfianza fundamental en las posibilidades del lenguaje para transmitir la realidad y lo referente al ser humano, el Gordo habla, pregunta y explica sin cesar. Su actividad narrativa se basa entonces en la convicción de que el conocimiento de la realidad es una búsqueda que se cumple a través de tanteos, pistas falsas, saltos y silencios, en la que un cierto tipo de comunicación no necesariamente verbal con el público es importante. La narración de sus relatos, en lugar de orientarse hacia un resultado y una parte final, aparece como una búsqueda, como un proceso de acercamiento a la realidad. Si la narración del narrador puede ser considerada como correspondiente a las exigencias de lo que es, por excelencia, el cuento (literario)

en tanto que producto final (segundo término del título), la narración del Gordo puede ser vista, por excelencia, como la actividad de contar en tanto que proceso (primer término del título). Según nuestra hipótesis este cuento es la configuración del resultado de la confluencia de diferentes maneras de concebir y realizar la narración. El título sería entonces la expresión de esta síntesis.

Para comprender mejor cómo caracteriza el narrador la actividad del Gordo y cómo se sitúa él mismo frente a esta actividad veamos de qué manera evoluciona su percepción de la labor del “pianista en *relâche*”.

En la primera parte del cuento asistimos a la reproducción en discurso directo de diálogos entre el Gordo y ciertos miembros no nombrados de su público, pero sobre todo a la reproducción en discurso directo de las reflexiones del Gordo sobre la realidad, la verdad y el lenguaje. La organización discursiva del cuento sugiere la recepción e incorporación progresiva del discurso y de las ideas del Gordo por parte del narrador, miembro de su público; en la primera parte del cuento el narrador cede la palabra a los demás puesto que reproduce los discursos ajenos en discurso directo, es decir, crea su propia imagen como receptor pasivo. En cambio, en la segunda parte del relato se apodera por completo de la palabra ya que reproduce y resume la palabra ajena en discurso exclusivamente indirecto.

En la primera parte aparece la reproducción de la definición de la realidad elaborada por el Gordo mediante la metáfora de la cebolla:

«¿Pero qué es la realidad? [...] Sólo podemos aludirla vagamente, o soñarla o imaginarla. Una cebolla. Usted le saca una capa tras otra, y ¿qué es lo que queda? Nada, pero esa nada es todo, o por lo menos un tufo picante que nos hace lagrimear los ojos.» (pp. 63-64)

Más adelante el narrador retoma esta metáfora incorporándola a su discurso para caracterizar la actividad narrativa del Gordo:

«Nunca se sabía cuándo decía un chiste o recordaba una anécdota, en qué momento concluía un cuento y empezaba otro sacándolo del anterior “despellejando la cebolla”.» (p. 66)

En esta frase la presencia de las comillas recuerda que se trata de la apropiación de un discurso (imagen) ajeno(a).

En la parte final del cuento, el narrador alude a la realización de la tarea de búsqueda del Gordo mencionando el hallazgo de esa “nada todo” o “tufo picante” pero sin señalar esta vez que lo que hace es retomar y reformular un discurso ajeno. Como hemos dicho, este proceso es parale-

lo a la transformación de la organización discursiva que evoluciona de la reproducción de la palabra ajena en discurso directo hacia la incorporación, es decir, la subordinación del mismo al discurso del narrador.

«Contó varios cuentos. Quizá fueran uno solo, como siempre, desdoblado en hechos contradictorios, desgajado capa tras capa y emitiendo su picante y fantástico sabor.» (p. 67)

La modificación de la actitud del narrador frente a un elemento del discurso del Gordo nos permite suponer que el cuento le sirve para reproducir el camino de “iniciación” que significa la observación y la comprensión de la manera de narrar del Gordo. Efectivamente esta “iniciación” señalada por la incorporación progresiva del discurso del Gordo le permite captar e intuir (sentir antes de comprender) el momento del hallazgo o el del surgimiento del “tufo picante”.

El cuento termina con el resumen de una narración excepcional del Gordo (el narrador narrando su propia muerte) que se cumple de manera inhabitual, *«sin interrupciones, ni digresiones [...] contra su costumbre»*, y que tiene por resultado la muerte del personaje-narrador y la emergencia simultánea de una sensación en el narrador (receptor de la narración) de una fuerza transformadora: *«yo sentí en la nuca una ráfaga fría»* (p. 68). Si las interrupciones, saltos y bifurcaciones de la narración del Gordo implicaban una búsqueda a través de tanteos y pistas falsas, este relato que se cumple de un solo tirón y sin detenerse sugiere entonces que la búsqueda desemboca en un hallazgo. Además, el efecto sensorial de este hallazgo en el público (ráfaga fría) señala que el Gordo logra, en última instancia y a precio de su vida, alcanzar esta realidad que, como él dice, al menos *«nos hace lagrimear los ojos»*. El narrador, en su condición de receptor, capta e intuye (siente antes de poder comprender) este hallazgo puesto que él se ha iniciado en las lecciones del Gordo.

Ahora examinaremos lo que significa dicho hallazgo para el personaje-narrador, el Gordo, y después consideraremos el efecto producido en el narrador.

La narración inhabitual tiene como tema la historia del hombre que soñó con el lugar de su muerte y que trata de recordar desesperadamente el lugar soñado hasta que una noche recuerda que éste es el propio cuarto de su casa. El Gordo, en su relato, *«contra su costumbre, se explayó al final en una prolija descripción»*, y, según el narrador, *«lo que el Gordo había descrito punto por punto era el cuarto en que estábamos»*. La narración del “pianista” se suspende en el momento de señalar el reco-

nocimiento del lugar; de modo que la muerte del hombre de su relato, en lugar de ser narrada, se cumple. A la narración del reconocimiento del lugar sigue un gesto («*Señaló algo con la mano, delante de sí. Giramos la mirada siguiendo el gesto torpe y pesado*») que designa su propio cuarto y revela la identidad del lugar de la “ficción” y el de la “realidad”. Esta identificación o esta fusión de niveles diferentes dentro de la ficción del Gordo (“realidad” y “ficción”) se ve seguida de la muerte del personaje-narrador. Esta muerte significa que el Gordo, por su desaparición física, de narrador se convierte en el protagonista de su propio relato; y significa también que, súbitamente, la ficción equivale al sueño premonitorio que re-presenta.

Podemos concluir que la actividad narrativa de producción oral de cuentos del Gordo en tanto que búsqueda (aludir, imaginar, soñar la realidad) le permite alcanzar el conocimiento de la realidad y de la verdad representada bajo la forma de la muerte concebida como perfección absoluta («*cada cosa busca su perfección en la muerte*»⁸) puesto que lo imaginado y lo vivido son, en última instancia, equivalentes. Este final puede interpretarse desde otro punto de vista: conocer y nombrar algo que es por excelencia desconocido (el hallazgo en que desemboca la búsqueda de la realidad) provoca necesariamente la muerte. Dicho de otra manera, la sustitución del discurso por el gesto tiene su corolario en la sustitución del narrador por el protagonista (más fácil ser ese alguien que escribir (en este caso hablar) de ese alguien⁹) puesto que la muerte física del Gordo señala la muerte del narrador y su transformación en protagonista de su propia narración. También significa que para el Gordo la ficción y el arte, en general, son la realidad y la vida (la muerte en este caso concreto), es decir, no hay separación entre ambas. Sin embargo, para que la fusión entre ficción y vida se cumpla y se signifique es indispensable la presencia de alguien que lo comprenda y lo transmita.

Veamos ahora qué efecto produce la manera de narrar-vivir del Gordo en el público y, más específicamente, en el narrador del relato.

8. afirma el Gordo en «El y el otro», Augusto Roa Bastos, *Moriencia*, Caracas, Monte Avila, 1969, p. 74.

9. «*Tal vez sea más fácil ser Jacob que escribir sobre Jacob*» declara el protagonista del cuento «Lucha hasta el alba».

Este inhabitual relato (narrar la historia de otro es sustituir al otro, narrar es vivir (morir)) tiene un efecto preciso sobre el narrador. Este se menciona a lo largo del cuento en primera persona del plural (nosotros), en tanto que miembro indiferenciado de un público de oyentes. El excepcional relato del Gordo que produce un efecto sensorial en él (ráfaga fría en la nuca) provoca, al mismo tiempo y por primera vez en el relato, la emergencia de la primera persona singular YO («Yo sentí»), primera persona singular que va a constituirse en el sujeto enunciador del cuento. Este YO marca el surgimiento del narrador individualizado que reproducirá y reescribirá este hecho insólito que vivió personalmente. Esta sensación-emoción-intuición precede la comprensión:

«Sin comprender»

«yo sentí en la nuca una ráfaga fría»

«comprendimos» (p. 68)

El “intuir antes que comprender” es un proceso análogo tanto a la manera de significar del Gordo (gestual más que verbal) como a la imagen de la nada-todo del tufo picante.

Cabe preguntarse, por lo tanto, cómo se sitúa el narrador frente a un personaje-narrador de este tipo y cuáles son los recursos utilizados para significar su proeza. Para poder contestar estas preguntas examinaremos la organización discursiva del cuento.

1.1.2. ORGANIZACIÓN DISCURSIVA DEL CUENTO

Ya hemos dicho que la organización discursiva señala el camino de “iniciación” recorrido por el narrador: de receptor se convierte en productor de relatos. Dicha conversión se refleja en el cambio del tipo de discurso: la palabra ajena es reproducida en discurso directo cuando el narrador se presenta como receptor (escuchar) y en discurso indirecto cuando éste se asume como productor de discurso (resumir).

El cuento puede ser dividido en dos partes. La primera empieza con la pregunta que el Gordo dirige a su público: «¿Quién me puede decir que eso no sea cierto?»; y termina con la descripción del protagonista: «El gordo se reiría en sus adentros de nosotros, pero el irregular balanceo de su abdomen lo disimulaba muy bien» (p. 67). La segunda parte empieza con la ubicación espacio-temporal precisa de la situación en que se encuentran el Gordo y su público: «Esa noche no éramos muchos»; y termina con la descripción del Gordo muerto: «El húmedo cigarro se le

había caído sobre el pecho que ya ahora no se hamacaba en el blando jadeo. Los ojillos vidriosos se hallaban clavados en nosotros con una burlona sonrisa.» (p. 68)

En la primera parte el narrador cede la voz a los demás, esencialmente al protagonista; es decir, además de la descripción de los gestos del protagonista (retrato físico) y de sus cualidades de “contador”, reproduce en discurso directo diálogos entre el Gordo y algunos miembros del público; y reproduce, sobre todo, las reflexiones del personaje (una especie de monólogo sobre la realidad, la verdad y el lenguaje), indispensables para elucidar su labor narrativa. Los cuentos propiamente dichos del Gordo no se transcriben en discurso directo, lo que significa también que el lector tiene que fiarse por completo de la percepción y de la caracterización que sobre este aspecto proporciona el narrador. El único fragmento de cuento reproducido es el de «*Leonardo hizo un león [...]*» (p. 65).

En esta primera parte, como ya lo hemos señalado, el narrador utiliza exclusivamente el “nosotros”, es decir, se presenta a él mismo como parte del público.

La segunda parte del cuento concluye con la descripción física del Gordo sugiriendo su muerte física: «*el pecho que ya ahora no se hamacaba en el blando jadeo*». Esta parte, mucho menos extensa que la primera, sintetiza en discurso indirecto lo expuesto en la parte anterior. Se perfila así un proceso de transposición o de condensación; o visto de otra manera, la primera parte del cuento aparece como la ampliación de una parte de la segunda.

«Contó varios cuentos. [...] Luego de la alusión a la realidad insondable y al león de lirios de Leonardo da Vinci, empezó a relatarnos la historia del hombre que había soñado el lugar de su muerte.» (p. 67)

En la parte final aparece repetidas veces el verbo contar en forma de eco al título del cuento. Su peculiar utilización es un recurso para significar el sorprendente desenlace del relato del narrador y al mismo tiempo el “hallazgo”, es decir, la emergencia del “tufo picante” de la narración del Gordo. Veamos de qué manera se utiliza este verbo.

«La contó¹⁰ de un tirón, sin más interrupciones ni digresiones. El hombre vio en sueños el lugar donde había de morir.» (p. 67)

10. Subrayado mío.

En este caso tenemos dos oraciones independientes sin subordinación alguna entre ellas. La segunda oración es un discurso transpuesto (discurso indirecto libre) en el cual el narrador condensa en estilo indirecto lo contado por el Gordo. La incorporación del discurso ajeno se hace sin nexos que indiquen subordinación o dependencia de una oración frente a la otra.

«Contó que el hombre vivió después temblando de encontrarse en la realidad con el sitio predestinado y fatal.» (p. 68)

Esta oración pertenece a la categoría de estilo indirecto puro puesto que el discurso del personaje se subordina a la proposición principal del narrador «*contó que [...]*», y sufre un proceso de transformación y de condensación.

Inmediatamente después encontramos la siguiente frase:

«Contó el sueño a varios amigos.»

La utilización del verbo “contar” aquí introduce una ambigüedad puesto que estamos otra vez en presencia de una oración sin subordinación directa. Según la lógica del ejemplo inmediatamente anterior, el sujeto enunciador del verbo “contar”, esta vez, debería ser el Gordo. Sin embargo, las proposiciones siguientes aclaran que se trata del resumen, de la condensación (sin subordinación) de lo contado por el Gordo, es decir, que el sujeto del verbo es el protagonista del relato del Gordo, el hombre. A nivel de la enunciación discursiva la ambigüedad y la vacilación en torno a esta frase nos dan la clave para el resto del cuento. En efecto, la identificación momentánea entre el Gordo y el protagonista de su relato, el hombre (confusión de niveles discursivos), se cumple después, y corresponde a la transformación que va de «*esa noche*» (p. 67) a «*una noche*» (p. 68) y de «*recordó bruscamente el sitio del sueño*» y «*era su propio cuarto en su casa*» a «*Lo que el gordo había descrito punto por punto era el cuarto en que estábamos*». En definitiva, la identificación del relato de ficción del Gordo con su propia vida (muerte) se significa primero a través de esta ambigüedad y esta vacilación para determinar si la enunciación narrativa le corresponde al Gordo o al hombre del relato del “pianista”. Todo eso implica que, además de que el Gordo se convierte de narrador en protagonista de su propia narración, el narrador del cuento emerge como sustituto de la labor narrativa del Gordo. Dicho de otra manera, después de haberse iniciado en las enseñanzas del protagonista, el narrador logra significar la labor de aquél siguiendo algunos de sus preceptos básicos: la realidad sólo podemos aludirla, imaginarla o soñarla.

En esta segunda parte, el narrador pone énfasis en la evolución de su propia tarea de narrador en tanto que seguidor y aprendiz del Gordo.

Roa Bastos formula su concepción del oficio del escritor con las siguientes palabras:

«[...] para escribir relatos en el Paraguay es necesario leer antes, mejor sería decir oír un texto no escrito. [...] Para escribir fábulas en castellano hay que entrar antes en la fábula viva de lo oral, en ese mundo escindido y bifronte de la cultura bilingüe; hay que recoger, en suma, junto con la percepción auditiva, ese tejido de signos no sólo y no precisamente alfabéticos, sino sensoriales y hasta visuales que forman un texto imaginario.»¹¹

Efectivamente, toda la obra apunta hacia la creación de la ficción de que el autor, a través de su escritura literaria, recoge algo que existe previamente. Esta cita apoya la perspectiva de análisis por la que optamos en este cuento. «Contar un cuento» pone en escena la confluencia de dos actividades (cada una con su especificidad) correspondientes a los dos términos del título. La representación de los dos niveles narrativos en contacto y la de su fusión final denotan la posibilidad de continuidad entre la narración oral (contar) con su especificidad, su recepción y su reproducción en forma de cuento (literario) escrito (un cuento). Evidentemente, la fusión final de los dos niveles narrativos que establece un marco coherente con el título (anuncio de los dos niveles de manera separada y sintetizada al mismo tiempo) introduce una asimetría, una frontera infranqueable entre los dos tipos de narradores.

El Gordo concibe su oficio de narrador en tanto que búsqueda existencial, mientras que el narrador, en su esfuerzo por significar esta concepción y después de haberse iniciado en los preceptos del Gordo, tiene que servirse de artificios literarios adecuados. Dicho de otra forma, la distancia que separa a los dos narradores es la que separa sus respectivos esfuerzos: el del personaje-narrador por encontrar una forma adecuada de expresión (esfuerzo que lo lleva a la muerte); y el del narrador que convierte este episodio en un hecho literario, en un buen desenlace cuentístico.

«Contar un cuento» es la metáfora del oficio del narrador concebido como confluencia necesaria entre el contador oral en perpetuo movimiento -cuya meta es encontrar la expresión de la realidad aun al precio de su

11. Augusto Roa Bastos, "Una cultura oral", en *Hispanamérica*, Maryland, 46-47, abril-agosto 1987, p. 109.

propio sacrificio- y el narrador de un relato escrito. Este, al recoger la enseñanza del contador oral sobre las posibilidades y las obligaciones que el contar implica, sufre, en primera instancia, una transformación a un nivel sensorial, y busca después los artificios que puedan significar todo lo vivido y aprendido.

Por ello el cuento escrito podrá pretender asumir una tarea parecida a la del Gordo, a condición de dejar en claro su propia especificidad.

«Contar un cuento» empieza con una pregunta del personaje-narrador, el Gordo, a su público:

«¿Quién me puede decir que eso no sea cierto?»

La presencia del demostrativo anafórico¹² “eso” remite al lector a algo mencionado previamente pero ausente del relato. Comenzar el cuento con una referencia a un contexto que no es aclarado en la continuación, introduce de inmediato al lector en una ambigüedad, en una indecisión.

El demostrativo “eso” sirve, en general, para señalar algo evitando la traducción lingüística. Su uso, en este caso, puede también ser considerado como la omisión voluntaria de la palabra o de la frase adecuada que nombra algo: es, de cierta manera, un sustituto del índice extendido que designa algo sin necesidad de nombrarlo.

El cuento termina, como ya lo hemos visto, con el relato de la sustitución de la narración por el gesto (señalar el cuarto con el dedo en vez de nombrarlo) y con la sustitución (en el segundo nivel de narración) del personaje (el hombre que soñó con el lugar de su muerte) por el narrador (el Gordo) quien vive dicha situación en lugar de narrarla.

A través de la diferentes sustituciones del principio y de la parte final del cuento se perfila un movimiento que corresponde al esbozado en la reflexión del Gordo (parte central del relato) sobre la realidad y el lenguaje. La sustitución lingüística por el demostrativo “eso” corresponde a

12. Anáfora: Tipo de deixis que desempeñan ciertas palabras (pronombres, adverbios, verbos), consistente en asumir el significado de una palabra anteriormente mencionada en el discurso.

Deixis: función desempeñada por algunos elementos de la lengua llamada deícticos que consiste en señalar algo que está presente ante nuestros ojos aquí, allí, tú, esto, etc., en F. Lázaro Carreter, *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Gredos, 1968.

la preocupación por las palabras gastadas que, según el Gordo, no sirven para designar las cosas (“eso” = gesto lingüístico para designar algo en vez de nombrarlo). La idea de la necesidad de inventar un nuevo lenguaje, un lenguaje gestual, se ilustra al final del cuento cuando el Gordo deja de hablar para señalar con el dedo el cuarto (lenguaje de gestos). Finalmente, la muerte del Gordo-narrador es la expresión suprema del silencio, silencio que ilustra la idea de que la mejor palabra es la no dicha (lenguaje de silencio). La evolución, entonces, es la que va de un “gesto lingüístico”, “eso”, hacia el gesto propiamente dicho (lenguaje de los gestos en vez de las palabras) para desembocar en la perfección del silencio (lenguaje del silencio significativo, productor de efectos sensoriales transformadores en el interlocutor (oyente)).

La cadena de sustituciones que encontramos en «Contar un cuento» atañen al medio de expresión utilizado: el Gordo, además de tener una manera particular de narrar, ilustra, a través de una narración especial (el cuento del hombre que soñó el lugar de muerte), la posibilidad de encontrar un lenguaje adecuado para acercarse a la realidad.

En el siguiente punto examinaremos más detalladamente la práctica narrativa del Gordo correspondiente a lo que podríamos llamar la fase de la búsqueda. El cuento «El y el otro»¹³ es el más adecuado para este tipo de análisis dado que la narración del contador se transcribe en discurso directo.

1.2. «EL Y EL OTRO»

En este cuento el Gordo cuenta varios relatos, basando esencialmente su narración en el mecanismo de la digresión y de la sustitución.

Hemos visto que en «Contar un cuento» el narrador del relato reproduce en discurso directo las reflexiones que el Gordo hace sobre la realidad y el lenguaje y que resume en discurso indirecto los cuentos que le escucha a éste. La caracterización de la manera de narrar del Gordo se debe enteramente a la observación del narrador del relato en tanto que miembro habitual de su público.

En «El y el otro» estamos otra vez frente a dos narradores. Pero ahora el narrador del relato sólo manifiesta su presencia al comienzo del

13. «El y el otro» está fechado en 1958. Edición de referencia: Augusto Roa Bastos, *Moriencia*, Caracas, Monte Avila, 1969.

cuento para introducir la situación enunciativa: «*dijo el gordo*». De este modo, identifica al narrador en primera persona (el Gordo) y señala el carácter oral de la narración («*dijo*»). Esta interrupción-irrupción también permite identificar al narrador en tanto que receptor (miembro del público del Gordo) y en tanto que narrador que reproduce por escrito, en discurso directo esta vez, la narración oral.

La situación narrativa es la misma que encontramos en «Contar un cuento»: el Gordo, en su propio cuarto, cuenta relatos a un público. Por consiguiente, al analizar la práctica narrativa del Gordo en «El y el otro», tendríamos que llegar a las mismas conclusiones que el narrador de relato «Contar un cuento».

El narrador de «Contar un cuento» caracteriza la narración del Gordo de la siguiente manera:

«[...] él saltaba así de un tema a otro sin transición [...].

Nunca se sabía cuándo decía un chiste o recordaba una anécdota [...]» (p. 66)

En el punto anterior mostramos que esta manera de narrar, además de ser propia de la narración oral, concuerda con la concepción particular que el Gordo tiene de la realidad, de la verdad y del lenguaje en general. Seguidamente examinaremos de qué manera se plasman estos dos aspectos fundamentales en la ficción del discurso directo del Gordo del cuento «El y el otro».

1.2.1. CARÁCTER ORAL DE LA NARRACIÓN

La narración del Gordo señala constantemente su carácter oral por medio de interjecciones, señales interlocutivas, interpelaciones constantes al público y también por la expresión inmediata de su reacción frente a la respuesta de su público.

«vean esa» (p. 69)

«¿no?» (p. 77)

«fija que» (p. 74)

«como ustedes saben» (p. 81)

«digan si no parece que» (p. 70)

«¿no se acuerdan?» (p. 73)

«¿cuál creen ustedes que fue la actitud del enano?» (p. 79)

«no veo porqué han de reírse ¿o creen que un enano no puede tener sentimientos?» (p. 73)

La materia narrativa del cuento se organiza como una sola frase, sin puntuación, sugiriendo el continuo fluir de la palabra oral. Cuando la puntuación (recurso por definición de la escritura) es omitida no sólo se manifiesta el fluir de la palabra sino que el discurso mismo se marca con el sello de la alteridad: la omisión de la puntuación sugiere que lo que aparenta ser no es y que el discurso escrito está regido por características del discurso oral.

Un tercer elemento importante para señalar el carácter oral de la narración es la continua digresión o lo que el narrador de «Contar un cuento» define como «*él saltaba así de un tema a otro sin transición*». Este aspecto de movimiento, característica importante de toda narración oral¹⁴ en general, en el caso particular del Gordo se refuerza con la concepción que éste tiene de la realidad (metáfora de la cebolla). Las historias y subhistorias, o cuentos y fragmentos de cuentos se organizan entre ellos por analogía de diferencia o semejanza. A pesar de los alejamientos y los saltos sin transición, la articulación de la estructura del cuento deja percibir un movimiento que va a lo profundo, un movimiento que se adentra a través de diferentes capas, donde los elementos se superponen cobrando significación a través de este proceso.

La estructura misma del cuento, como veremos más adelante, plasma la temática y el espacio representados en los diferentes relatos del Gordo: un espacio cerrado, comparado con un agujero o un embudo.

Veamos ahora cuáles son los principales relatos de la narración del Gordo.

14. Según Pierre van Den Henvel al discurso oral corresponde un «*agencement chaotique*» mientras que el discurso escrito se elabora en función de una «*organisation réfléchie*», en *Parole, mot, silence*, Paris, J. Corti, 1985, p. 53.

1.2.2. RELATOS PRINCIPALES DEL GORDO

1.2.2.1. Organización temporal

El Gordo narra esencialmente tres relatos dentro de los cuales encontramos subhistorias, digresiones o fragmentos de historias laterales. Cada uno pone en escena dos protagonistas (cada uno podría corresponder a la designación de “él” y “el otro” del título del cuento), mejor dicho, una pareja de protagonistas que se complementan, se oponen tanto en el aspecto físico o moral como en la relación que establecen entre ellos frente a un tercer elemento exterior. Vamos a designar los tres relatos principales por R1, R2, R3.

R1 es la historia de dos hombres (el tipo y el otro) que el Gordo-narrador ha observado en una estación subterránea de trenes. Este relato, resultado de una observación directa, constituye el marco de su narración, es decir, el punto de partida y llegada. R2 es la historia de dos amigos que en un pueblo paraguayo aislado en el tiempo y en el espacio se pelean por la misma mujer. R3 es la historia de una pareja de enanos (hermano-hermana), paraguayos también, que se enamoran, ambos, del domador del circo para el que trabajan.

Según las indicaciones que el Gordo da a su público, los tres relatos se ponen en contacto de manera gradual: primero el personaje evoca cómo presenció los acontecimientos en la estación de trenes (R1); y cómo, en un momento posterior, se acordó de la historia de los muchachos, escuchada ya anteriormente a unos amigos (R2):

«[...] claro no fue entonces sino después que ya todo había sucedido en el tren atiborrado de gente cuando recordé esa historia que alguno de ustedes me contó alguna vez o que yo la habré oído en otra parte qué sé yo [...].» (p. 72)

Después menciona cómo, en el momento correspondiente al presente de la narración y ante el público, surgen por analogía otros recuerdos de hechos que él presenció en un pasado no determinado:

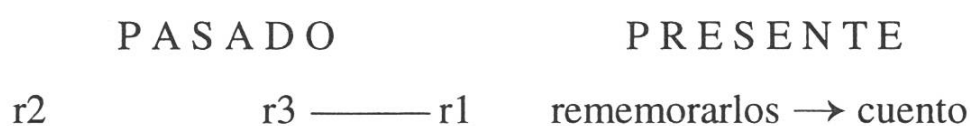
«[...] algo de esto ocurría [...] me acuerdo también ahora de una pareja de enanos paraguayos [...].» (p. 73)

El orden cronológico del surgimiento de los relatos por asociación es el siguiente:

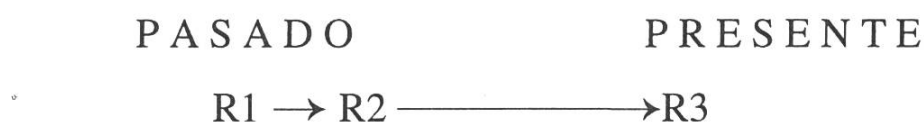
1. Observación directa “del tipo” y “del otro” en el tren (pasado frente al presente de la narración) (R1).
2. La historia de los dos amigos que se pelean por la misma mujer (R2) surge por asociación de ideas en un pasado posterior al momento de observación de la historia de R1. (Se trata de una historia escuchada, no presenciada).
3. La historia de la pareja de enanos surge, en el tiempo presente de la narración, también por asociación de ideas en tanto que recuerdo de acontecimientos que el Gordo había presenciado y observado en un pasado anterior al momento de observación de R1.

A continuación resumimos la articulación temporal de los acontecimientos correspondientes a los tres relatos (r1, r2, r3) y su forma elaborada (R1, R2, R3).

Orden cronológico del acontecer de las historias:



Orden cronológico del surgimiento de las historias en el recuerdo:



Sin embargo, la articulación temporal progresiva de los tres relatos se borra, se anula en la narración, puesto que las tres historias se relatan casi simultáneamente gracias al continuo suspender y retomar de los diferentes hilos narrativos. Este recurso permite que el público de oyentes siga simultáneamente la progresión de los acontecimientos correspondientes a estos tres relatos principales.

Además, algunas observaciones del narrador desconciertan al público y al lector del cuento puesto que, por ejemplo, en el momento de “saltar sin transición” de R3 a R1, el Gordo introduce una duda con respecto de la rememoración gradual de las tres historias según las explicaciones citadas anteriormente:

«[...] no acabó ahí ese asunto y procuraba recordar el fin pero tuve que concentrarme en los dos hombres que estaban a un pelo de distancia [...]» (p. 80)

Según este comentario, en el momento mismo de asistir a los hechos en el tren, el Gordo estaba recordando los detalles de R3, lo que contradice las explicaciones anteriores.

La narración del Gordo se hace con una mirada retrospectiva y, aunque cada relato se narra en pasado, algunas veces el tiempo de la narración repentinamente cambia a presente.

1.2.2.2. Organización del espacio

El relato R1 tiene por escenario la estación de trenes que se designa como «*un agujero negro bajo tierra*» o como «*una catacumba*». El desarrollo de la acción sigue el movimiento de los protagonistas y del propio narrador adentrándose no sólo en un espacio cada vez más reducido (estación de tren → tren → interior del coche), sino en un espacio ocupado por una masa de gente que primero es presentada como una entidad protectora y después amenazante. En este espacio el desplazamiento se hace siguiendo, simultáneamente, los ejes vertical y horizontal: los acontecimientos se dan en «*un agujero negro bajo tierra*», lo cual implica la división del espacio en un sentido vertical, arriba-abajo, donde el tipo y el narrador se desplazan, en la estación y en el tren, siguiendo un movimiento horizontal hacia el interior de un coche. Al mismo tiempo, el tipo (el punquista) necesita cada vez más del contacto físico con la masa. En medio de la multitud él se siente protegido y puede cumplir con su tarea de punquista (movimiento horizontal); la misma masa, una vez lo descubre, lo echa por tierra con fuerza destructora (sentido de la verticalidad): «*lo voltearon para seguir amasijándolo contra el piso en medio de una batahola infernal*» (p. 81).

El eje horizontal insinúa un espacio cada vez más reducido y el vertical sugiere la caída, la desaparición y la aniquilación; así pues, el desplazamiento simultáneo siguiendo estos dos ejes refuerza la idea del encierro, de la destrucción, de un ambiente opresor y sin salida.

La rememoración de lo que constituye el R2 en la narración del Gordo surge por analogía con dicho ambiente de encierro y de ahogo ahora explicitado:

«[...] el espíritu o la emanación nefasta de ese encierro [...] algo de esto ocurría [...]» (p. 73)

Los sucesos de esta historia acontecen en un:

«[...] pueblito maderero aislado totalmente por la selva y donde todo la gente la tierra los animales viven como enterrados en el pasado [...] para ellos el tiempo es esa selva interminable que los hombres van talando [...]» (p. 72)

En este relato (R2) el escenario de los sucesos es un pueblo no sólo aislado en el espacio sino también encerrado en un tiempo pasado. Los protagonistas desaparecen en una caverna del cerro, un «*agujero del cerro cuya profundidad nadie conoce*» y que se compara con el «*pozo sin fondo de la obsesión*» de uno de los protagonistas. De la misma manera que en R1, en este relato también aparece la coordinación horizontal y vertical del espacio: el pueblo aislado espacialmente (frente al resto de la provincia y del país) y temporalmente (frente al curso de la historia (pasado-presente-futuro)) supone la consideración de la horizontalidad y la mención de la caverna y de la caída en un agujero señalan el descenso según el eje de la verticalidad.

Los protagonistas de R3 actúan en un circo que no sólo es un espacio delimitado físicamente por la carpa sino también por el género específico que representa: el mundo excepcional que recrea por su arte. Entramos a la lona con los personajes para asistir a hechos trágicos e insólitos dentro de la jaula de fieras que es, por definición, un espacio cerrado, delimitado y reducido.

Constatamos de este modo que en los tres relatos el espacio está cerrado y delimitado: estación de tren subterránea, pueblo aislado en la selva y circo. Además, en cada relato se perfila un movimiento hacia adentro; los protagonistas se mueven en espacios cada vez más cerrados y más reducidos. R1: estación de tren → tren → interior del coche, multitud protectora → amenazante → destructora, R2: selva → pueblo aislado → caverna del cerro → agujero insondable → pozo sin fondo, R3: Paraguay → circo → lona → jaula de fieras.

Por consiguiente, estos desplazamientos (horizontal y verticalmente en R1 y R2 y horizontalmente en R3) y el final trágico de los tres relatos (muerte, desaparición de los protagonistas) sugieren la existencia de un centro que atrae hacia el fondo a los protagonistas, y cuyo movimiento los aspira inevitablemente hacia la caída y la desaparición.

En la siguiente cita encontramos definido el propósito de la narración del Gordo:

«[...] eso es lo que estoy tratando de decirles que hay ciertos seres ligados inexorablemente como si hubiera entre ellos un cordón umbilical y todo lo

que sucede no sirve sino para juntarlos más porque el trozo de nervio placentario se va acortando y sólo la muerte o tal vez ni eso puede cortarlo [...]» (pp. 73-74)

Además, él mismo señala la analogía fundamental que determina la evocación de los tres relatos principales:

«[...] esos dos muchachos [...] no son más que el espíritu o la emanación nefasta de ese encierro [...] algo de esto ocurría con los dos hombres del tren y ha ocurrido en muchos casos parecidos me acuerdo también ahora de una pareja de enanos paraguayos [...]» (p. 73)

Estos pasajes demuestran claramente las dos ideas claves en torno a las cuales se organiza la narración que según la ficción del discurso oral va surgiendo espontáneamente: encierro y relación de interdependencia entre dos personas dentro de un ambiente opresor.

Acabamos de examinar la configuración del espacio dentro de los tres relatos principales; veamos a continuación cómo se presenta la relación entre los dos personajes centrales de los diferentes relatos.

Hemos dicho que cada pareja se desenvuelve en un espacio cada vez más cerrado, más reducido. En esta atmósfera opresora, la reducción del espacio se produce paralelamente al acercamiento físico de los protagonistas. El acercamiento también puede ser visto como una caída común, una desaparición conjunta. En este movimiento de caída y de aniquilación participan inevitablemente los dos (según las alusiones del Gordo) aunque algunas veces la relación aparezca como posible dominación y aniquilación de uno sobre el otro (R1, R2).

1.2.2.3. Relación entre los personajes-pareja

Vamos a nombrar A y B a los protagonistas de R1. Lo que llama la atención en primer lugar es que A y B se oponen en su aspecto físico: A es un hombre morrudo mientras que B es pequeño, esmirriado. A tiene manos aniñadas; B, manos grandes. A es de aspecto modesto; B se viste de abrigo de pelo, calza guantes de forro de piel y parece ser un cortés caballero. En cuanto a su aspecto físico, los dos hombres son presentados en una contraposición evidente. Sin embargo, en la descripción de cada uno parece un desajuste interno centrado fundamentalmente en las manos con respecto al resto del cuerpo. Las manos de A son «*aniñadas*», «*chicas*» y se oponen a su cuerpo «*morrudo*», mientras que las manos de B son grandes en desproporción con su cuerpo pequeño, «*esmirriado*».

El observador (el Gordo) establece desde el principio una posible relación de complementariedad entre los dos puesto que para A las manos añiñadas «*parecían de otro hombre*» y para B la mano grande «*también desproporcionada al volumen del dueño pero a la inversa del hombre de la verja [...] una mano que también parecía de otro*».

Se insinúa así la posibilidad de una superposición, inversión y sustitución entre los dos; o bien, es posible verlos como dos lados de una misma persona. El proceso de superposición, inversión y sustitución se cumple a lo largo del relato; o dicho de otra forma, R1 puede ser visto como la historia de la realización de este proceso.

Preferimos designar los dos hombres como A y B, a pesar de la relativa constancia de los términos que sirven para distinguirlos, ya que en la evolución de la manera de designarlos se produce una alteración fundamental que implica la posibilidad de invertirlos, superponerlos, hacerlos fusionar o sustituirlos mutuamente. A se nombra al principio del relato más que todo como «*el tipo*», «*el hombre parado junto a la verja*», «*el hombre ese*». En el momento de aparecer el otro hombre, el Gordo lo designa desde la perspectiva de A, puesto que lo nombra como «*el otro*», además de llamarlo, también, «*el cortés caballero*», «*el hombre pequeño*», «*ese caballero*». En un primer tiempo, el Gordo observa cómo A va acercándose a B. En esta etapa mantiene la designación del principio para distinguir a los protagonistas. Sin embargo, a partir del momento en que se introduce una inversión en la iniciativa del movimiento de acercamiento entre los dos (B empieza a acercarse a A) se invierte la designación de los dos hombres: A toma el título de «*el otro*» mientras que B toma la designación de «*él*»:

«fue él quien se acercó al otro»

Esta manera de significar la posibilidad de intercambiar la identidad de los dos a nivel de la designación aparece de modo explícito en el resto del relato. De hecho, esta inversión es inmediatamente anterior al encuentro en el que «*esos dos hombres*» «*ya estaban juntos*» sin saber nada de sí ni del otro.

Este encuentro se describe como una situación “congelada” en forma de inmovilización prolongada en donde la observación del Gordo inserta un espacio de imaginación para representar de manera visual la superposición de los dos hombres, es decir, su fusión:

«[...] casi pegados pero sin tocarse [...] la cara del más alto el de ojos de ciego y cachetes flojos [...] por encima del hombro del otro fulano de ojos ama-

rillos [...] las caras se me juntaban por momentos de suerte que parecían una sola [...].» (p. 80)

La superposición se produce en lo que llamamos espacio de observación-imaginación dado que ésta tiene lugar entre dos gritos que, en realidad, corresponden a un solo grito suspendido y extendido voluntariamente en la imaginación:

«[...] tuve que concentrarme en los dos hombres que estaban a un pelo de distancia en el momento en que oí el chillido junto a mí [...] tuve que volver un poco atrás al momento antes del grito [...].» (p. 80)

Allí el Gordo primero ve a los dos hombres juntos pero todavía diferenciados:

«[...] casi pegados pero sin tocarse [...] la cara del más alto [...] por encima del hombro del otro [...].» (p. 80)

En un segundo tiempo anuncia la superposición de los dos: «*parecían una sola*», para describir inmediatamente después su fusión imaginaria:

«así los ojos medio barcinos del uno me miraban desde los ojos color de hoja seca o de víbora y la boca chupada se redondeaba en los labios carnosos del otro [...].» (p. 80)

El segundo grito, que es en realidad un reencuentro con el grito suspendido, permite el despegar de los dos rostros:

«en ese momento cayó el grito y despegó las dos caras.»

De este modo, encontramos de nuevo la distinción de los dos hombres. La contraposición, esta vez, se realiza a través de la mirada, implicando una determinada relación de dominación. La mirada de A (“la una”) expresa estupor, humillación y derrota; y la de B (“la otra”) parece ser implacable y burlona. Esta nueva contraposición restablece la designación inicial (“él” y “el otro”) y, a la vez, complementa la diferencia en el aspecto físico (el uno pequeño, el otro grande; el uno con aspecto modesto, el otro con aspecto de hombre acomodado; el uno con ojos medio barcinos, el otro con ojos color de hoja seca o de víbora). Así se sugiere entre los dos una relación de dominación que se inscribe en una continuidad con el pasado al que el narrador alude en términos apenas detectables: B «*lo desconocía y negaba una vez más*»; A esboza un «*mudo gesto de súplica, de sometimiento, de encono, de años de traición y de cárcel*». Estos pequeños detalles hacen suponer que este encuentro es la repetición de otros encuentros similares que originaron traición, humi-

llación y cárcel para A. Como el narrador en su papel de puro observador no puede estar al tanto de los detalles del pasado de los hombres, suponemos que aquellos forman parte de la imaginación o de una hipótesis no hecha explícita.

El relato termina con la contraposición clara (física y moral) de los protagonistas, la desaparición (destrucción) de A por la multitud y la sustitución de A por B en tanto que punquista (éste, aprovechando el caos trata de sustraer algo de la bolsa del Gordo). Por lo tanto, la evolución de la relación entre los dos puede ser descrita esquemáticamente a través de las siguientes etapas:

$A \leftrightarrow B$ contraposición complementariedad	$A \overleftrightarrow{=} B$ encuentro superposición	$A = B$ fusión	$\leftarrow A \quad B \rightarrow$ contraposición moral	$A \leftarrow B$ sustitución
observación	observación + imaginación	imaginación	observación + imaginación	observación

La inversión (identidad intercambiable) de los dos, sugerida primero a nivel de la designación (“él”, “el otro” pueden utilizarse indistintamente para ambos) prepara la inversión - superposición - fusión que se cumple en la parte final de R1 y del cuento, donde los dos son vistos como una sola persona. En esta perspectiva, la falta de conclusión del relato, su final abierto -ya que el Gordo no clarifica la evolución de la situación sino que se limita a afirmar su incompetencia para seguir: «y no sé más»- sugiere que esta relación de dominación de B sobre A puede, a su vez, alterarse. Es decir, lo que ocurrió a A punquista (venganza, destrucción) también puede pasarle a B, punquista-sustituto. Es importante subrayar que lo que permite formular esta hipótesis es, precisamente, la inversión y fusión de la identidad de A y B correspondientes al espacio de la “observación imaginaria”. El Gordo insiste mucho en la necesidad de observar, de presenciar los hechos para poder relatarlos después («distinto es cuando uno tiene delante a dos seres vivos como yo tenía a esos dos hombres»); no obstante, el punto central

de su relato es el pasaje imaginario que le proporciona la clave de comprensión del episodio vivido.¹⁵

Los protagonistas de R3 (relato basado en la observación de los hechos por parte del Gordo) también se oponen en su aspecto físico: la enana «*tenía un cuerpo de una proporción admirable una mujer hecha y derecha y hasta alta y elegante*» mientras que su hermano es un enano «*sin grupo los ojos saltones los bracitos cortos patizambo escrofuloso, ¡puf! una porquería de enano*». Los dos aparecen entonces como puntos extremos opuestos pero relacionados en su contraposición:

«[...] todo lo que le sobraba a ella de encanto el hermano tenía de repugnante [...]» (p. 77)

La relación que los une es presentada en términos ambiguos. Son hermanos y trabajan en un universo cerrado (el circo) haciendo un número que los une y los aísla de los demás:

«*hacían un número que llegó a hacerse famoso sobre el techo de una berlina negra tirada por un poney tan enano como ellos y conducida por Bigger alrededor de la pista a todo galope Diana hacía saltos mortales atravesando aros de fuego*». (p. 73)

Incluso su nombre, “Diana & Bigger”, los presenta como una entidad cerrada. La mutua dependencia se convierte en una relación más compleja dado el sentimiento amoroso que cada uno demuestra frente a una tercera persona, el domador del circo.

-
15. De la misma manera, el R2 (relato imaginario) proporciona la clave para la comprensión del cuento en su totalidad. Cabe mencionar que en R2 -único relato que se basa en una narración escuchada y no en una situación observada- el Gordo propone una versión clara de los hechos. Así, este sub-relato, mediante la interpretación del personaje-narrador, completa la narración ambigua del narrador de «El aserradero» (en Augusto Roa Bastos, *Moriencia*, op.cit., p. 115), otro cuento de Augusto Roa Bastos que trata los mismos hechos. En consecuencia, la versión de un personaje-narrador tiene, al parecer, más autoridad que la de un narrador de otro cuento («*El lector asiste, [...] a la audaz situación literaria de depender de un narrador que está siendo desacreditado desde la perspectiva de otro personaje-narrador*», en Mercedes Gracia Calvo, “El punto de vista y la perspectiva narrativa en los cuentos de Augusto Roa Bastos”, en *Las voces del karaí: estudios sobre Augusto Roa Bastos*, Fernando Burgos (editor), Madrid, Edelsa, 1988, p. 170).

La enana: «[...] parece que agarra y se enamora del domador de fieras o algo por el estilo [...].» (p. 73)

«[...] la enana nada sabría de sí ni de su amor por el domador [...].» (p. 76)

El enano: «[...] parece que este engendro va y queda también flechado a su modo desde luego por el inglés de las fieras [...].» (p. 77)

El Gordo, contrariamente a su manera de describir paso a paso los acontecimientos en R1, anticipa el final desde el principio:

«[...] lo cierto es que ahí estalló una tragedia de celos incesto y muerte [...].» (p. 73)

La relación de los hermanos está, según lo sugiere esta afirmación, marcada por la ambigüedad y definida como amor y odio al mismo tiempo. La ambivalencia está reforzada con la irrupción en sus vidas de una tercera persona, el domador, quien les brinda una posibilidad de apertura hacia el exterior. En su narración de los acontecimientos, el Gordo mantiene la ambivalencia en la medida en que no explicita los motivos del enano para desear la muerte del domador y en la medida, también, en que describe la reacción del enano ante la muerte de la hermana como contraria a lo que él mismo había supuesto.

El motivo del enano para querer matar al domador aparece en dos hipótesis. Una es la de los periódicos de la época:

«[...] los diarios dijeron en su momento que el enano hizo lo que hizo para librar a la hermana de la fascinación que la iba consumiendo como una tisis [...].» (p. 77)

La otra es la del Gordo:

«[...] para mí que también a él se le había pegado la infección [...].» (p. 77)

Según la primera interpretación, el enano habría actuado por amor a su hermana (salvarla del sufrimiento); de ser así habría una clara tentativa por salvaguardar al mismo tiempo la pareja inicial. Según la segunda, el enano habría actuado impulsado por los celos y por la voluntad de salvar a los dos del sufrimiento que este amor significa. En los dos casos se nota una tendencia a mantener el equilibrio de la pareja de enanos.

Sin embargo, el proyecto del enano se altera cuando la enana se interpone entre el tigre y el domador sacrificando su vida por amor. Según la hipótesis del Gordo, la muerte de la hermana no habría debido afectar

demasiado al enano puesto que implicaba el fin de su rivalidad. El Gordo queda sorprendido frente a la reacción del enano:

«[...] cuál creen ustedes que fue la actitud del enano [...] yo no esperaba que amagara ninguna actitud de dolor o desesperación [...] me equivoqué y lo que hizo fue exactamente lo contrario [...] atropelló al domador [...] abrazándose a sus botas reclamándole con agudos chillidos que le entregara el cuerpo de la hermana que le devolviera a su hermana en cuerpo y alma [...] se echó al suelo hundiéndose la cara en la arena y golpeándola con los puños como si allí mismo quisiera enterrarse [...]» (pp. 79-80)

La vacilación del Gordo frente a la reacción del enano aumenta la dificultad para determinar la naturaleza de la relación de los dos hermanos. Según la hipótesis del Gordo la muerte de la enana tendría que haber alegrado al enano, lo que supondría que en su relación el odio es predominante. Sin embargo, su manifestación de dolor pone de relieve el amor que los unía. Es importante llamar la atención sobre la ambigüedad y la vacilación en torno a estos dos sentimientos opuestos.

En este relato el Gordo muestra la dificultad para determinar la naturaleza de la relación (¿odio o amor?) de los hermanos. En R2 se afirmará la posibilidad de tener una relación en la que el odio y el amor co-existen sin distinción posible.

Es posible proponer, a partir de los elementos presentes, la siguiente explicación. La hermética relación de los enanos,¹⁶ que al mismo tiempo lleva una oposición,¹⁷ permite que se considere a los dos como una sola persona con dos caras diferentes.

El surgimiento de una relación (¿amorosa?) de los dos con una tercera persona desequilibra esta entidad cerrada. De esta forma, se entiende mejor la tentativa del enano para destruir al intruso. Sin embargo, el mismo desequilibrio se instaura con la muerte accidental de la enana y en esta perspectiva el dolor manifestado por el enano expresaría su dificultad de sobrevivir a la pérdida de su complemento o la imposibilidad de mantenerse vivo en la ausencia de su otro lado.

16. Lazos de sangre, trabajo basado en la dependencia mutua, particularidad de ser enano y aislado de los otros seres humanos.

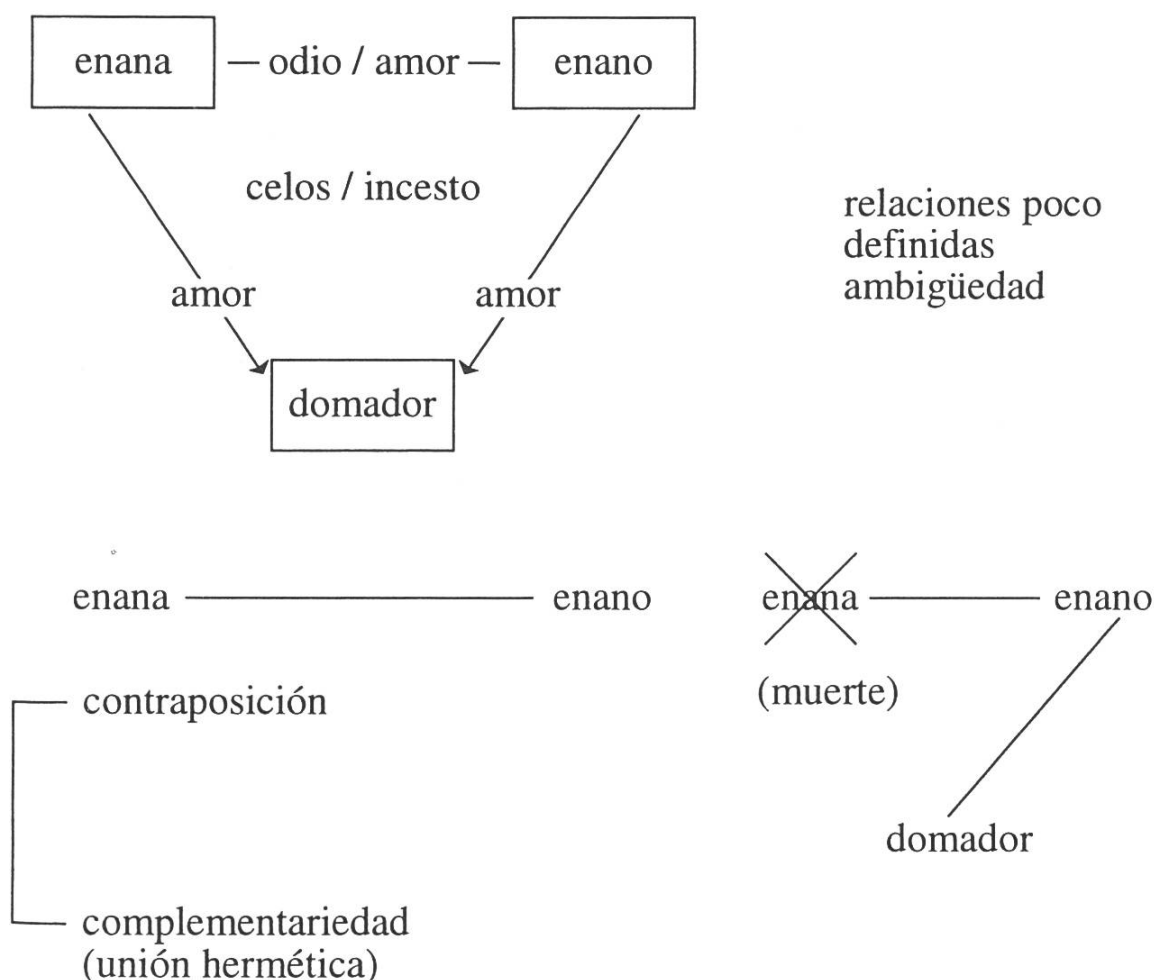
17. El uno: varón y feo, la otra: mujer y linda.

No encontramos ninguna explicación de este tipo en el relato, que termina, por lo demás, omitiendo una conclusión:

«[...] no acabó ahí todo ese asunto y procuraba recordar el fin pero [...]»
(p. 80)

Como veremos es necesario apoyarse en R2 (mejor dicho en lo que puede surgir de la lectura simultánea de los dos relatos) para completar el relato inacabado y sacar explicaciones hipotéticas como las que acabamos de hacer.

En R3 el esquema relacional sería entonces el siguiente:



Voluntariamente hemos dejado para lo último el análisis de la relación entre los personajes del R2. Este relato se distingue de los otros dos por ser la reproducción de un relato escuchado en lugar de estar basado en la observación directa de los acontecimientos. De hecho, en la presentación de los protagonistas, el narrador omite las descripciones físicas, lo cual le

permite considerar a los personajes más allá de su particularidad individual y presentar una situación genérica, arquetípica:

«[...] esos dos muchachos [...] sus amoríos [...] han comenzado mucho antes y no son más que el espíritu o la emanación nefasta de ese encierro y seguirá proyectándose mucho después como el tufo de miasmas que se levanta de los pantanos [...].»¹⁸ (p. 73)

El R2 constituye entonces la base en que se apoyan los otros dos relatos y de la que parte la analogía fundamental que vincula los tres relatos: la situación de encierro. Hemos dicho también que el propósito de la narración del Gordo concuerda con el tipo de relaciones generadas por este ambiente opresor: «*hay ciertos seres ligados inexorablemente*». Por ello no es de extrañarse que este relato sea el único completo, el único donde el Gordo hace comentarios y propone una interpretación y una conclusión en lo que a la evolución de la relación de los protagonistas se refiere, en lugar de hacer sugerencias y de crear ambigüedades.

En R2 los dos protagonistas se enamoran de la misma persona (como los enanos en R3) y su relación también es ambivalente. Aparecen como rivales o enemigos irreconciliables y, al mismo tiempo, se les considera como hermanos por estar muy unidos. Sin embargo, según el Gordo, esta relación amorosa con la misma mujer sirve para poner de relieve, aún más, su relación interna, su unión irremediable:

«[...] la disputada muchacha sólo sirvió entre los dos [...] como [...] un elemento procatártico de ese odio o amor que los unía [...].» (p. 74)

El Gordo, en lugar de insistir en la oposición o contraposición de los sentimientos odio-amor, insiste, esta vez, en la simultaneidad de estos dos sentimientos dentro de una relación homogénea. Estamos ante dos personajes que son como uno solo: «*carne y uña de un mismo dedo*» y de dos tipos de sentimientos que también son como uno solo (un sentimiento con dos manifestaciones distintas: odio-amor, rivalidad-solidaridad).

18. Esta presentación genérica y arquetípica se refleja en la estructura del cuento, puesto que R2 se sitúa de manera concentrada en la parte central del relato e influye en los relatos “laterales”. Podemos considerar también que esta situación central configura el descenso a través de capas constituidas por fragmentos de los otros relatos y representa a nivel estructural la metáfora del tufo emitido por la cebolla despellejada.

En la unidad conformada por los dos muchachos, sus respectivas identidades llegan a ser intercambiables puesto que (si designamos a los dos otra vez por A y B) A se casa con la mujer, B desaparece durante una temporada; después regresa al pueblo, mata a A, se acuesta con su mujer sin que ella se diera cuenta de la sustitución y desaparece, a su vez, definitivamente. La mujer, tras la desaparición de su marido y al no darse cuenta de la sustitución efectuada en la última noche, se sumerge en la espera de “su hombre” y en la esperanza de reencontrarlo un día.

Esta posibilidad de intercambiar a los dos muchachos, explicitada en la anécdota, primero se da a nivel de la designación de los protagonistas conforme al mismo mecanismo que hemos visto en R1.

En la narración del episodio final de la vida de los muchachos, el narrador primero se refiere a ellos en tanto que unidad: «*los dos muchachos han pasado toda la vida juntos*». Después los diferencia a través de la designación que expresa oposición: el uno - el otro, «*uno de ellos*», «*el otro*» y también «*uno*», «*el otro*». Esta designación, en un momento dado, se invierte: el uno es el otro y el otro es el uno, para volver a significar más adelante la unión pero en negativo: «*ninguno de los dos volverá a aparecer*». La síntesis (unión) definitiva, es decir, la fusión completa de los dos aparece en el testimonio de la mujer:

«[...] la mujer asegura sin embargo que [...] él¹⁹ ha estado a dormir con ella [...]» (p. 75)

Como veremos, “él”, en este caso, se refiere indistintamente a «*él*» y a «*el otro*», cubre a la vez a los dos hombres y expresa sintéticamente su unión-fusión perfecta y definitiva.

Más adelante en su comentario el Gordo plantea la hipótesis según la cual B mató a A, lo sustituyó en la cama matrimonial por una noche para poseer a la mujer y restablecer de ese modo una unión deshecha por la rivalidad que lo había excluido a él.

«[...] debía hacerlo desaparecer poseerlo incluso en aquella mujer que los había separado y que al esperar ahora al otro lo seguiría esperando a él también dos veces viuda de un hombre muerto a medias [...]» (p. 75)

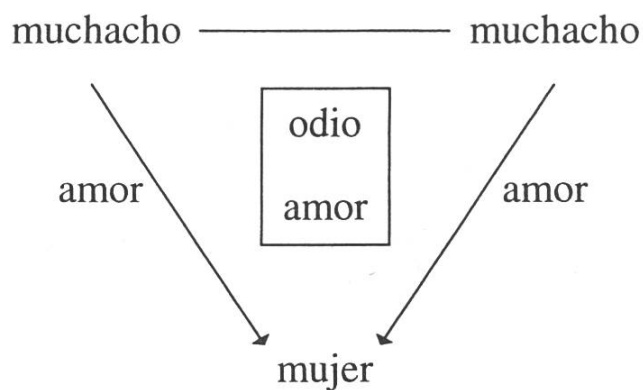
19. Subrayado mío.

El siguiente es el esquema relacional del relato:

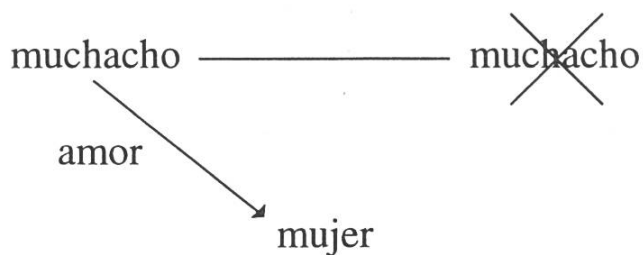
situación inicial:

contraposición

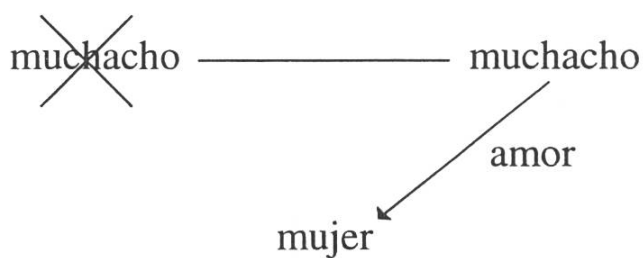
unión



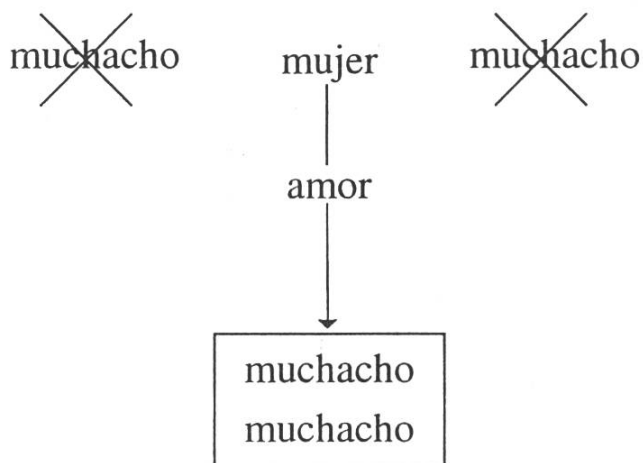
situación intermedia:



intervención:
(sustitución)



situación final:



Según la conclusión explícita del narrador los dos protagonistas desaparecen y en su desaparición logran sobrevivir en una unión perfecta. La mujer, al esperar a su “hombre”, espera a los dos hombres, efectuando de este modo la fusión, la unión perfecta y definitiva de los dos muchachos.

No está de más insisitir en el hecho de que el único de los tres relatos que presenta conclusión y comentarios explícitos se basa en una historia escuchada, no presenciada. Los otros dos relatos, apoyándose en la observación personal del narrador, proceden por alusiones, tienen muchas ambigüedades y además se suspenden en un momento dado haciendo evidente la ausencia de conclusión. Es así que R1 y R3, como veremos al presentar la estructura del cuento, se apoyan necesariamente en R2; o dicho de otro modo, el público, al escuchar la progresión paralela de los tres relatos, tendrá que percibirlos en su simultaneidad.

1.2.3. ESTRUCTURA DEL CUENTO

Ya hemos adelantado la hipótesis de que el cuento se estructura de acuerdo con su temática: el acercamiento progresivo de dos personajes (él y el otro), su relación en forma de voluntad de dominación del uno sobre el otro, intercambiabilidad de los dos, es decir, unión irremediable y suerte común y, además, se estructura de acuerdo con el espacio representado en cada uno de los relatos: espacio cerrado en forma de embudo que aspira a los protagonistas hacia el fondo, en el que ciertos seres ligados se dejan engullir.

Hemos dicho también que los tres relatos principales que, según el comentario del narrador, surgieron en su recuerdo en orden cronológico, se reelaboran en la narración bajo otra lógica. Veremos a continuación de qué manera se narran “simultáneamente” los tres relatos, es decir, cuáles son los nexos de discurso que permiten la progresión de los tres dentro de este cuento presentado como una sola frase.

El marco de la narración se inscribe en el movimiento de acercamiento que se perfila entre A y B (el tipo y el otro) del R1. Lo que en primer lugar llama la atención al analizar la articulación de los tres relatos es que los diferentes pasajes de R2 y R3 se insertan en este movimiento, es decir, el pasaje de un relato a otro siempre pasa por R1. Esta inserción se da o bien en tanto que anticipación sobre lo que va a pasar en R1 o bien como eco a lo que acaba de pasar. Desde luego, R2 y R3 esbozan, a su manera, el acercamiento, alejamiento y/o reencuentro de sus dos protagonistas aunque no necesariamente en el aspecto geográfico y físico.

El salto de R1 a R2 y R3, es decir la digresión, se cumple de tres maneras:

1. La digresión se produce sin ninguna transición discursiva, la narración salta de repente a acontecimientos de otro relato.
2. La relación entre dos relatos se establece a través de nexos discursivos específicos:
 - a) de analogía: «*del mismo modo*»
 - b) de oposición: «*distinto es cuando...*»
«*pero*»
3. La digresión se cumple por la superposición o fusión de elementos de dos relatos diferentes como si se tratase de uno solo; la narración empieza en uno y sigue en el otro a través de un nexo discursivo que los confunde momentáneamente.

Estas tres maneras de relacionar los relatos (ausencia de contacto, contacto por semejanza u oposición, superposición y fusión) tienen una analogía con el tipo de relación que el narrador describe entre los protagonistas de los tres relatos. En este sentido la estructura correspondería a la plasmación de la temática del cuento.

Veamos concretamente en qué parte del cuento se pueden encontrar estos diferentes tipos de relación-articulación.

El Gordo empieza la narración por la descripción de uno de los dos hombres de R1: el tipo. Se fija especialmente en las manos del personaje, lo que le permite hacer una primera digresión interna dentro de este relato inicial acerca de la noción de “achicarse”. Después de haber descrito el acercamiento mutuo entre A y B, el narrador se concentra esta vez en las manos del otro personaje de R1. Describe las manos del hombre del abrigo y, a continuación, señala la posibilidad de complementariedad entre los dos hombres. Sigue una reflexión sobre su propia capacidad de observador: «*esta maldita costumbre que tengo de fijarme en los detalles cuando está girando algo a toda velocidad*», que permite otra digresión interna a R1 introducida por «*lo mismo que cuando*». Después de este pasaje el Gordo anuncia por yuxtaposición («y») las condiciones en que surgió el recuerdo del relato que constituirá el R2: «*[...] y hasta la fecha en que lo plancharon la última vez y claro que no fue entonces sino después [...] cuando recordé esta historia [...]*». A continuación vuelve a

R1 a través de la mención de la analogía entre R3 y R1: «*algo de esto ocurriría con los dos hombres del tren*» y anuncia inmediatamente el R3 («*me acuerdo ahora también*») a través de la misma analogía centrada en la noción del encierro, base común de los tres relatos.

Después de haber anticipado el final de R3, «*[...] ahí estalló una tragedia de celos incesto y muerte*», el Gordo retoma el hilo narrativo de R1; este pasaje de R3 a R1 se da sin ningún nexo discursivo aunque a nivel del contenido sea posible detectar un paralelismo por oposición: a la descripción de la figura del enano (R3) sigue la mención de la cara escondida de uno de los protagonistas de R1: «*una repelente figura de larva humana [R3] yo no le veía la cara tapada por las hojas del diario*» (R1).

Esta vez, la ausencia del nexo discursivo genera una posible confusión entre los dos relatos. En R1 el Gordo sigue describiendo el movimiento de acercamiento entre A y B y aclara el propósito de su narración, que consiste en «*hablar de ciertos seres ligados inexorablemente*». Esta explicación le sirve de vínculo entre R1 y R2, vínculo explicitado por la transición que evidencia analogía y semejanza entre los dos relatos: «*es lo que ocurrió a esos dos muchachos*». La narración de R2 se centra en la unidad de los dos protagonistas que pueden ser vistos como dos caras de una misma persona («*carne y uña de un mismo dedo*») y cuya relación se basa en un sentimiento con dos facetas (odio/amor): «*ese odio o amor que los unía*».

El pasaje de R2 a R1 se efectúa sin ninguna transición («*a todo esto había ido subiendo más gente en las estaciones*») y la descripción del movimiento de acercamiento entre los dos protagonistas es como un eco a lo relatado en R2 puesto que la inversión de A y B a nivel de la designación refuerza la idea de unión y complementariedad. El encuentro entre los dos, «*ya estaban juntos y fija que ellos todavía no lo sabían*», sirve de transición para pasar a R2 a través de la contraposición de un aspecto de este encuentro: «*[...] pero aquellos dos muchachones han pasado toda la vida juntos*». A continuación el narrador relata los acontecimientos de R2 concluyendo este relato. El nuevo pasaje de R2 a R1 se basa en la diferenciación de la naturaleza de los dos relatos. R2 se construye a partir de un relato escuchado mientras que R1 se basa en la observación directa de los hechos: «*distinto es cuando [...]*». En R1 sigue la descripción del encuentro de los protagonistas y se pasa a R3 por la semejanza de la situación del encuentro, ignorado aún por los protagonistas, «*[...] el uno nada supiese todavía del otro [...] simultáneamente se ignoraran entre sí y aún se ignoran a sí mismos del mismo modo que la enana nada sabría de sí ni de su amor por el domador*» (p. 76). En R3 el narrador

cuenta las maniobras del enano para atacar al domador por medio del tigre. El pasaje de R3 a R1 es un pasaje aparentemente vacío: «*tigres [...] con la fechoría del enano estaban que echaban chispas y no cabían dentro de la jaula el tipo de la verja estaba llegando en ese momento al hombre del orión [...] se le había echado encima sin tocarlo todavía buscándole el pálpito*». Sin embargo, la presencia de «*en ese momento*», que relaciona temporalmente las dos proposiciones y el contenido que se refiere, en los dos relatos, al momento inmediatamente anterior al ataque, indica el paralelismo entre estos fragmentos de los dos relatos. La comparación en R1 con el «*complicado juego que hace el gato con el ratón*» puede servir de base a las dos situaciones relatadas. Es decir, en este pasaje, la relación entre R1 y R3 es explícita a nivel del contenido (paralelismo) pero no se traduce a nivel del nexos discursivo. O sea que se yuxtaponen dos situaciones análogas, correspondientes respectivamente a R1 y R3: el tigre excitado, listo para atacar al domador (R3) y el hombre de la verja, listo para atacar a su víctima, al hombre del orión. La yuxtaposición de los dos relatos, en una etapa de la evolución de sus protagonistas, se transforma en una superposición o fusión inmediatamente después. De hecho, la descripción del ataque preparado por el gato contra el ratón, que hace referencia a los protagonistas de R1, se confunde con la del ataque preparado por el tigre en R3, a través del nexos discursivo «*en el que*»:

«[...] pero entre los dos todavía esa franja de separación infinitesimal [...] en el que el tigre estaba en cuclillas agazapado y rugiendo [...]» (p. 78)

Gracias a este nexos «*en el que*», se cumple la fusión de las dos situaciones correspondientes al momento exactamente anterior al ataque. Esta fusión (confusión) explícita de ambos relatos muestra que los dos, en realidad, constituyen un solo relato y deben ser escuchados en su simultaneidad.

A la fusión sigue la separación de los dos: la ambigüedad no se mantiene y se describe detalladamente (en tiempo presente) el ataque en R3 con insistencia en el grito repetido («*chillido de rata*») y la muerte de la enana. La narración de este relato se suspende definitivamente para dejar paso a la descripción del ataque que se cumple en R1 y que insiste, a su vez, en el grito (chillido) repetido, el fin trágico del punguista, su conversión en víctima de la masa. En este relato, la supuesta víctima se convierte en el atacante puesto que, como hemos señalado anteriormente, B sustituye a A en su actividad de punguista. Este relato se suspende a su vez con la afirmación de la incompetencia del narrador para concluirlo: «*y no sé más*». La narración de los acontecimientos termina con la mención del surgimiento del «*aullido de la ruedas*»; ruido que pone punto final al viaje de los pro-

tagonistas de R1 y del Gordo-observador; ruido que pone punto final, al mismo tiempo, al viaje instaurado por la narración, el fluir continuo de la palabra del Gordo-narrador. En este sentido la mención del ruido final es la conclusión del cuento en tanto que sustituto de la palabra, de la misma forma que en «Contar un cuento» el silencio toma el lugar del discurso oral.

Si comparamos el número de fragmentos correspondientes a los tres relatos y su situación dentro del cuento, constatamos que R1 se compone esencialmente de 7 fragmentos esparcidos a lo largo del cuento (la base); R2 se compone de 3 fragmentos, uno situado en posición inicial y los dos otros en la parte central. R3 se compone igualmente de 3 fragmentos, uno colocado en la parte inicial (donde se explica la analogía básica entre los tres relatos) y los otros dos al final.

Es posible resumir la configuración de los fragmentos correspondientes a los tres relatos de la siguiente manera.

El cuento empieza con la presentación de una situación concreta que se basa en la observación del narrador (R1). Sigue con la presentación de una situación genérica que se basa parcialmente en la imaginación (“conjeturas”-R2); la analogía con los dos relatos ya iniciados (dos seres ligados en una situación de aislamiento, encierro (R1-R2)) nos lleva a la descripción de otra situación concreta basada en la observación (R3). El movimiento por el cual surgen los tres relatos sigue, entonces, el pasaje de lo particular hacia lo genérico y de lo genérico hacia lo particular, y, también, de lo observado hacia lo imaginario y de lo imaginario hacia lo observado (R1-R2-R1-R3-R1).

En la parte central del cuento el narrador desarrolla la historia genérica (R1-R2-R1-R2) que se acaba por una interpretación explícita. Esto le permite al narrador formular claramente el propósito de su narración.

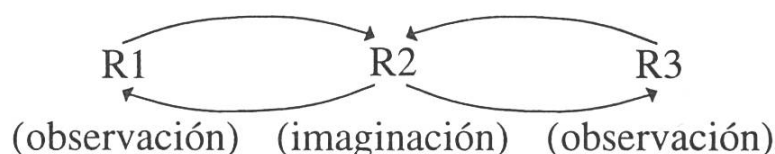
El desarrollo simultáneo de la situación de encuentro y ataque llevado a cabo en R1 y R3 corresponde a la parte final del cuento, donde la articulación de los fragmentos es la siguiente: R1-R3-R1-R3-R1.

Podemos afirmar que el pasaje de lo particular hacia lo genérico y de lo genérico hacia lo concreto (o de lo observado hacia lo imaginario y viceversa) no se encuentra sólo en la parte inicial del cuento sino que toda su estructura se define en función de este movimiento. La parte inicial está dominada por R1 (observación, caso particular), es decir, la extensión tipográfica dominante en esta parte, a pesar de la presencia de fragmentos de los tres relatos, corresponde a R1. En la parte central del cuento, en cambio, se concentran los dos fragmentos esenciales de la historia de los dos mucha-

chos de R2, es decir, la historia genérica, completa, basada en conjeturas y en la imaginación. Los fragmentos restantes de R1 y R3 que corresponden simultáneamente a la parte final se basan otra vez en lo observado y lo particular (aunque en R1 se inserte en el último fragmento un espacio “imaginario” observado) y terminan con la ausencia de su conclusión.

Mencionamos simplemente, sin entrar en análisis detallados, las múltiples digresiones “internas” en los diferentes fragmentos de los tres relatos. Es notorio el hecho de que estas digresiones, en el primer fragmento de R1, sirven de comparación, explicación y complemento a la descripción de los hechos observados por el Gordo. Eso significa que dentro de los fragmentos existen múltiples pasajes internos de lo concreto y particular a lo genérico, y de lo observado a lo imaginario.

Esta articulación que consiste en un vaivén constante de diferentes partes y diferentes niveles de narración, incita al oyente (al lector) a concebir los tres relatos como complementarios o como partes de una unidad (la ausencia de la puntuación corrobora esta concepción). Así pues, la idea de que la observación necesita apoyarse en la imaginación se confirma por la percepción de R1 y R3 como partes laterales de R2, constituido en parte central del relato.



Ya mencionamos cómo la digresión -apartarse del camino anunciado a nivel temático, hablar de otra cosa que lo que se anuncia- es el principio que rige la articulación del cuento, la relación entre los tres relatos principales (pasaje continuo de R1 a R2) y las bifurcaciones dentro de los fragmentos correspondientes a los tres relatos. La digresión supone obligatoriamente sustitución²⁰ puesto que el narrador, en lugar de hablar de algo, lo sustituye por la narración de algo diferente; es decir, el relato iniciado se ve reemplazado por otro relato.

20. Esta sustitución se representa en el cuento a través de diferentes ejemplos. Al principio del cuento, el Gordo se refiere a un objeto que tiene sobre el piano, la

Todos estos elementos nos autorizan a representar la estructura del cuento como un conjunto de círculos concéntricos en forma de... cebolla. El narrador en su narración sigue un movimiento giratorio con saltos de unas capas a otras en esta estructura circular.

En último lugar, y para reforzar la hipótesis de la circularidad de la estructura del cuento, vamos a considerar algunos aspectos de la perspectiva narrativa.

1.2.4. LA PERSPECTIVA NARRATIVA

El cuento empieza con la descripción de las manos de A en R1 según una perspectiva similar a la de un primer plano cinematográfico; es decir, con una visión que se limita a la contemplación de una parte del cuerpo. El primer fragmento de R1 termina con la descripción de las manos de B. Entre estas dos descripciones, que se inscriben en una perspectiva delimitada y focalizada en un campo reducido, se insertan varias digresiones que, primero en torno a la noción de “achicarse” y después en torno a la idea del movimiento, ensanchan el campo visual y la perspectiva de la narración gracias a la evocación de otras realidades. La digresión en este sentido puede ser vista como la necesidad de ir hacia el otro para encontrar en la sustitución de “él” por “el otro” su identidad. Por lo tanto, la digresión permite ensanchar la visión, abrir el campo de observación limitado.

El cuento termina con el 7º fragmento de R1 en donde reencontramos la visión centrada en las manos, pero esta vez contemplando conjuntamente las de los dos hombres:

«[...] sacudiendo por encima de las cabezas en el cepo de la mano enguantada el muñón de aquella mano que no había soltado aún la billetera [...]» (p. 81)

maskarilla en yeso de Beethoven, reproducción del rostro del gran músico. En otro momento compara la enana con la Maja Desnuda y menciona que sobre su cama hay una reproducción de la pintura. Al final del cuento, al referir que el hombre del abrigo le «*hurgueteaba el bolsillo trasero*», explica que él, en lugar de billetera, lleva «*una buena tira de papel esponjoso bastante abultada*» en este bolsillo. Todas estas reproducciones-sustitutos muestran la ausencia de lo reproducido-sustituido (el rostro verdadero, el cuadro original que es, a su vez, la reproducción de una mujer viva y la billetera) y al mismo tiempo son un remedio al vacío con su presencia.

Por consiguiente, todo el cuento, todos los pasajes de R1, R2 y R3 pueden ser considerados como digresiones que permiten ensanchar la visión, abarcar otras realidades para volver después a la visión de las manos de los dos hombres, es decir, para volver a la situación inicial, pero modificada. Al principio encontramos la descripción separada de las manos de los protagonistas en una posición de “neutralidad” y de “inocencia”. Al final las reencontramos juntas, las de A bajo un estado de dominación, es decir, en una posición de “culpabilidad” y humillación. Entre estos dos puntos extremos y focalizados en una perspectiva limitada, la introducción de los fragmentos de R2 y R3, en tanto que digresión y sustitución, puede ser considerada como la voluntad de abrir el espacio a otros escenarios, a otros pueblos y a otros personajes.

El cuento puede ser considerado como un camino recorrido que parte de una visión reducida y que desemboca, gracias a la evocación de múltiples experiencias que ensanchan la visión y la perspectiva, en otra visión también reducida pero modificada. En este sentido el viaje termina al final del cuento; viaje de los protagonistas de R1, A y B, el Gordo y la multitud, y viaje que es, al mismo tiempo, una aventura a través del discurso, de la narración; viaje a través de la palabra que permite abarcar múltiples dimensiones de la realidad. Por todo ello se puede hablar de una estructura circular en el caso de este cuento. Circularidad no significa volver al punto de partida puesto que éste y el de llegada no coinciden. La conversión de la víctima en atacante ya no se cuenta, se anuncia simplemente y sugiere, de este modo, la posibilidad de abrir un nuevo ciclo, un nuevo punto de partida reajustado, de iniciar un nuevo “viaje”.

Al analizar la articulación de los tres relatos hablamos de una parte central (R2) y de dos partes laterales (R1 y R3) en el conjunto del cuento; dijimos que las partes laterales se apoyan en la parte central o que ésta se propaga hacia las partes laterales. Pero también vimos que dentro de todos los fragmentos de los diferentes relatos hay “saltos”, vaivén, digresión entre sub-fragmentos que parten de lo particular hacia lo general.

Igualmente mencionamos el paralelismo existente entre la reproducción de la relación entre los personajes de los tres relatos principales (nivel temático) y la articulación (acercamiento, encuentro) de los relatos principales (nivel de organización del texto, de su estructura). Todos estos elementos permiten considerar que la narración del Gordo dibuja un movimiento giratorio donde hay saltos de unos niveles a otros, de unas “capas” a otras y donde los diferentes niveles o capas deben ser percibidos en su superposición. Puesto que el discurso del Gordo es un discurso

sin ninguna pausa, podemos suponer que este movimiento giratorio se define por un ritmo ininterrumpido, por una cierta velocidad. Por consiguiente, no podemos dejar de relacionar, una vez más, la reproducción de la estructura del cuento con una reflexión del narrador hecha en la primera aparición de R1 (última digresión); se trata de la reflexión que hace el Gordo acerca de su talento de observador:

«[...] esta maldita costumbre que tengo de fijarme en los detalles cuando está girando algo a toda velocidad lo mismo que cuando se mira el rolo de una rueda no se ve en los bordes más que el soplo del trazo brillante y oscuro pero si uno corre la vista hacia el centro hasta se puede leer allí la marca del ventilador que nos echa viento o el título del disco que estamos escuchando y eso que llaman el “ojo de la tormenta” el puntito detenido y manso en medio del gran despior de viento y agua lo encuentran si miran bien en el fulano más fanfa que se está por tragar el mundo y ahí no más le pueden chapar el número de la tintorería y hasta la fecha en que lo plancharon la última vez [...]» (p. 72)

Si visualizamos el discurso del Gordo de acuerdo con esta lógica, el público del contador tendría entonces que percibir esencialmente “la parte central” entre todos estos elementos contados con velocidad. La parte central, esta vez, no corresponde a la parte central del conjunto del cuento sino a algo que debería surgir de la superposición de los diversos elementos relatados. En efecto, del mismo modo que los protagonistas se acercan, se encuentran, se separan o se fusionan (en R2 se da el caso de la unión definitiva gracias a una tercera persona, la mujer), el oyente de los diferentes relatos que se acercan, se alejan y se encuentran tiene que cumplir el trabajo de su fusión, para encontrar la parte central (no representada directamente) que permite el surgimiento de un nuevo sentido para el conjunto.²¹

La evocación del movimiento giratorio de la estructura circular no deja de evocar la estructura de la cebolla que utiliza el Gordo como metáfora para definir la realidad.

La representación del espacio en forma de agujero, en el que caen inexorablemente los dos protagonistas -que intercambian en el fondo el papel del verdugo y el de la víctima-, sugiere también este descenso a través de las

21. El Gordo en R1 observa a A y B y describe su fusión en un solo personaje a un nivel imaginario. Su manera de narrar invita a su público a realizar la misma operación.

diferentes capas, trabajo que tiene que llevar a cabo el que escucha la narración del Gordo. Lo contado con una velocidad vertiginosa se articula bajo la forma de diferentes capas de la realidad que hay que quitar para despellejar la cebolla (escucharlas separada y simultáneamente). Es de ahí de donde puede surgir el tufo picante, la nada-todo, el nuevo sentido no nombrado directamente (no hay conclusión, ni interpretación) pero significado por la presencia del otro, del sustituto.

El personaje “el Gordo” aparece en cuatro cuentos independientes de Augusto Roa Bastos («Contar un cuento», «El y el otro», «Juegos nocturnos» y «Ajuste de cuentas»)²² bajo los nombres de “el Gordo”, de “el hombre” y siempre como “pianista”. Hemos analizado los cuentos «Contar un cuento», «El y el otro»,²³ en los cuales la actividad principal del personaje consiste en contar oralmente relatos a un público del cual el narrador mismo forma parte.

Haremos ahora algunas consideraciones sobre los otros dos cuentos.²⁴ En ellos el Gordo aparece desempeñando otro papel: ni cuenta relatos, ni está rodeado de gente. Por lo tanto, no podemos tomar estos cuentos como base para el análisis de su práctica narrativa de contador. Su análisis, sin embargo, nos permite establecer vínculos entre algunos elementos de los cuatro cuentos que giran en torno a este personaje.

1.3. «JUEGOS NOCTURNOS»

En «Juegos nocturnos» el protagonista aparece bajo la denominación de “el hombre”. No obstante, la referencia a su pasado de pianista («Yo

22. «Contar un cuento», «El y el otro» y «Juegos nocturnos» se agrupan bajo el título «Juegos nocturnos» en el libro de cuentos *Moriencia* publicado en 1969, lo que hace evidente la intención del autor de presentarlos bajo una cierta unidad.

23. «Contar un cuento», escrito en 1955, se publicó por primera vez en 1966 en el libro de cuentos *El Baldío* y después en 1969 en *Moriencia* mientras que «El y el otro» salió a luz por primera vez en 1966 en el libro de cuentos *El Baldío*, por segunda vez en 1967 en *Madera quemada* y por tercera vez en 1969 en *Moriencia*.

24. «Juegos nocturnos», escrito en 1956, se publicó por primera vez en 1969 en *Moriencia*, mientras que «Ajuste de cuentas» en 1967 en *Los pies sobre el agua*. Más tarde el mismo cuento se publicó en francés en la antología personal del autor *Récits de la nuit et de l'aube* en 1984 antes de que hubiera salido a luz la edición española del mismo libro.

tengo el piano, tengo a Mozart, a Bach, a Beethoven» (p. 61)) junto con otros elementos facilita su identificación.²⁵ Ahora, este hombre, en lugar de narrar oralmente, lee y comenta en voz alta un libro que trata el fenómeno de la pobreza. La libertad de invención de la que goza el Gordo de «Contar un cuento» y el de «El y el otro» se ve sustituida por las limitaciones que impone la reproducción del texto escrito en forma de lectura, de la misma manera que la actividad del contador, que supone la presencia de un grupo de gente (contador y su público), se ve sustituida por la actividad individual y solitaria del lector que permanece separado de los demás. El protagonista de «Juegos nocturnos» lee mientras espera la oportunidad de observar a la pareja de jóvenes que suelen encontrarse en su jardín. Así, en este cuento, las dos ocupaciones principales del hombre (que es y no es el Gordo) son la lectura de un libro y la observación directa de un fragmento de realidad.

El cuento está a cargo de un narrador en tercera persona marcando una diferencia con los relatos anteriores donde la narración está en primera persona. Este narrador narra desde la perspectiva de un observador exterior e impersonal (mientras que en los otros dos relatos hay una relación directa entre el Gordo y el narrador). Efectivamente, el narrador del relato se limita a mirar y a escuchar. Desde el exterior, desde un punto fijo no determinado, observa las actividades del hombre en el interior de su casa y escucha, reproduciéndolo en su narración, lo leído y comentado por el pianista en voz alta.

Podemos decir que, a su vez, el hombre cumple con las mismas tareas de mirar y escuchar ya que espera convertirse en el observador de la pareja de jóvenes que se dan cita regularmente en su jardín. Es decir, espera poder observar desde el interior de su casa a personajes del exterior («¡Véanlo al voyeur!, dice Pepe.» (p. 55)). También escucha puesto que, además de leer y comentar en voz alta el texto de un libro, reproduce en voz alta conversaciones y discusiones que ha tenido anteriormente con algunos amigos suyos.

El mecanismo básico del cuento es, entonces, el del observador observado. El protagonista observa desde el interior de su casa a una pareja de jóvenes que se encuentran en el jardín. El narrador, por su parte y según

25. Cabe señalar que a pesar de ser el Gordo un personaje común a varios relatos, sin embargo y debido al estatuto de autonomía de cada cuento, es un personaje único y autónomo en cada aparición.

sus propias indicaciones, observa al protagonista en el interior de su casa desde el exterior, es decir, desde un punto fijo no aclarado.

El cuento se construye además en torno a una ambigüedad fundamental en lo que al estatuto de lo observado por el hombre se refiere. Como veremos, es imposible definir con certeza si lo que el pianista “observa” forma parte de una realidad tangible, o bien, si es simplemente un sueño o un producto de su imaginación. Por consiguiente, y de acuerdo con el paralelismo entre las actividades del narrador y las del protagonista, es decir, de acuerdo con el mecanismo de observador observado, la misma duda o ambigüedad puede surgir en cuanto al estatuto de la narración del narrador. Nada permite al lector decidir si lo que el narrador “observa” se basa, según la ficción, en la observación efectiva del hombre que observa la realidad, o bien, si es el mero producto de su imaginación. Hay que insistir en el hecho de que esta ambigüedad se plantea, como se verá a continuación, en la ficción y que no es una especulación exterior al relato.

Según lo que venimos diciendo, hay elementos para centrar el análisis de este cuento tanto en la relación existente entre la realidad observada y la realidad imaginada (soñada) como en la relación existente entre el conocimiento teórico de la realidad y la realidad concreta a partir de la cual este conocimiento se elabora y se modifica.

Apelamos de nuevo a la reflexión del Gordo expuesta en «Contar un cuento»; la cual constituye aparentemente el principio básico de todos los cuentos que forman parte de este conjunto:

«¿Pero qué es la realidad? [...] Sólo podemos aludirla vagamente, o soñarla o imaginarla.» (p. 64)

Esta concepción, que domina el cuento «Contar un cuento» como reflexión, determina la práctica narrativa del Gordo en el cuento «El y el otro». En este último, la inserción de un espacio de “observación imaginaria” da la clave necesaria para comprender un sub-relato (R1) basado en la observación. La estructura del cuento entero se define, además, como la inserción de un relato basado en la imaginación en medio de dos relatos basados en la observación. En definitiva, en «El y el otro» el espacio de la imaginación se inserta en el espacio de la observación; o dicho de otra forma, hay una necesaria superposición de los dos espacios.

En «Juegos nocturnos» el espacio de observación y el de sueño/imaginación no se distinguen sino que se confunden por completo y de manera explícita, dado que se presentan en su ambivalencia sin posibilidad ni de separarlos ni de delimitarlos. No podemos decidir si el protagonista

observa efectivamente la realidad (siempre dentro de la ficción) o bien si sueña con ella. Tampoco es posible determinar si el narrador del relato “observa” la realidad del hombre o si lo que dice es el producto de su imaginación. La ambigüedad no sólo se mantiene en el cuento sino que se convierte en su principio estructurador.

Si el cuento no se presta al análisis de la práctica narrativa del protagonista, sí presenta un interés indiscutible en cuanto a la problemática del conocimiento de la realidad.

«Juegos nocturnos» se abre y concluye con la afirmación de la duda y de la vacilación: «*tal vez sí, tal vez no*», afirma el hombre al principio del cuento y la expresión de su incertidumbre «*No sé [...]*» concluye sus reflexiones al final del relato.

Al considerar la expresión de la duda en el cuento hay que distinguir dos de sus manifestaciones: en primera instancia, la duda surge en torno a la posibilidad de conocer la realidad, concretamente a raíz de la confrontación de la realidad de los hechos con unas reflexiones basadas en la lectura y en la discusión sobre la pobreza, la riqueza y el sentido de la felicidad. Es decir, la duda aparece desde el comienzo y al final se reafirma en el momento en que la reflexión, que se basa en la lectura de una teoría y en múltiples discusiones anteriores, se ve desmentida y se desmorona ante la realidad.²⁶

En segunda instancia, la duda se manifiesta también a otro nivel en relación con el estatuto del hombre que elabora conocimientos, o dicho de otra manera, en relación con el estatuto de la realidad observada. El problema de la ambigüedad consiste en decidir si lo que ha generado la duda a nivel del conocimiento de la realidad corresponde, dentro de la ficción, a un hecho real o a un sueño.

En primer lugar consideraremos este último aspecto, o sea la duda que concierne el estatuto de la realidad observada por el hombre. Para hacerlo tenemos que detenernos especialmente en la estructura enmarcada del relato, en la parte inicial y final del cuento.

26. Según el hombre, la pobreza de esta pareja de jóvenes constituye precisamente su riqueza, de acuerdo con su teoría que relaciona la pobreza con la felicidad. Sin embargo, tras la llegada de los jóvenes al jardín surge entre ellos una disputa que desmiente las anteriores especulaciones del hombre.

El relato presenta una estructura simétrica puesto que empieza y termina con la descripción del hombre que, acostado en su cama, expresa sus dudas.

El relato empieza con una negación:

«No [...] - dijo el hombre.» (p. 55)

La misma negación se repite en las últimas líneas del cuento:

«No [...] - dijo el hombre.» (p. 62)

A esta negación final sigue la expresión de la vacilación:

«No sé [...]» (p. 62)

Esta vacilación, a su vez, forma un marco con la fórmula paradójica anunciada en la parte inicial:

«tal vez sí, tal vez no; todo es y no es.» (p. 55)

En la descripción del hombre acostado en su cama el narrador observador se fija en los ojos del protagonista y en la posición del cuerpo. En la parte inicial hace un énfasis especial en la actividad del hombre como lector, insistiendo en que los ojos del pianista se centran en las páginas de su libro:

«No [...] -dijo el hombre sin sacar los ojos de las páginas del libro, ni el húmedo cigarro de la boca-» (p. 55)

Paralelamente, en la descripción correspondiente a las últimas líneas, el narrador relaciona los ojos con el sueño:

«No sé [...] -dijo luchando por recordar algo. Hizo girar los ojos turbios de sueño a su alrededor.» (p. 62)

La descripción de la posición del cuerpo del hombre se hace de la siguiente manera: al principio del relato el hombre está acostado en su cama pero piensa en levantarse:

«Tendría que levantarme, caminar un poco, probar algún bocado, antes de que lleguen ellos.» (p. 55)

En la descripción final encontramos al hombre todavía en la misma posición, lo que sugiere que el proyecto de levantarse no se ha realizado:

«[...] intendando un impulso de levantarse, pero se desmoronó de nuevo.»
(p. 62)

Sin embargo, en la parte central del cuento se relata la realización de este proyecto: el narrador cuenta que el hombre se levanta («*Se sienta en la cama [...] Después se pone de pie despacio,*» (p. 59)); que va a la cocina («*[...] pasa a la cocina.*» (p. 59)); que está a punto de comer («*Sobre la hornalla hay una sartén con sobras de frituras entre la grasa endurecida. Se queda mirando los restos de comida.*» (p. 59)); y que después regresa a su cama («*[...] la silueta reaparece en el dormitorio [...] Se sienta en la cama [...].*» (p. 59). En su cama se dedica a la lectura y al comentario del libro y, posteriormente, a la observación de los jóvenes que se dan cita en su jardín.

La lectura que sigue el desarrollo lineal de la partes inicial, central y final sugiere que el hombre acostado en su cama se dedica, en una primera fase, a la lectura y a la reflexión. Después, en una segunda fase y según su proyecto anunciado, se levanta y se desplaza hacia la cocina, antes de volver a su cama y a su posición inicial para esperar de nuevo a poder observar a los jóvenes. A la observación de los enamorados sigue la descripción del momento que precede al sueño. En esta parte final se retoma la descripción inicial con ligeras modificaciones.

Hemos hablado de simetría entre la parte inicial y la final a nivel del contenido. Asimismo podemos hablar de simetría entre estas dos partes a nivel de la formulación. De hecho, las descripciones en estas dos partes se dan en tiempo pasado mientras que las descripciones en la parte central están en tiempo presente:

«No [...] -dijo el hombre.» (p. 55)

«[...] sólo emergen el libro y la mano [...].» (p. 56)

«Hizo girar los ojos [...].» (p. 62)

La lectura que sigue el desarrollo lineal de las partes inicial, central y final constituye una versión posible del relato. Ella se inicia con el hombre acostado en la cama, quien se desplaza para retomar después su posición inicial con el objeto de observar a los jóvenes antes de dormirse. Pero si consideramos la estructura enmarcada del relato en la que la parte inicial y la final están narradas en tiempo pasado, es decir, ancladas en una especie de tiempo histórico, oponiéndose en su unidad a la parte central que está narrada en tiempo presente y que puede ser considerado como “ahistórico” o fuera del tiempo, es posible formular otra versión

del relato según la cual el protagonista no se mueve de su cama y todo lo relatado en la parte central forma parte de un sueño. La descripción final de los ojos «*turbios de sueño*» y las frases «*se desmoronó de nuevo*» y «*el esfuerzo por recordar algo*» no permiten aclarar si el hombre, en esta fase final, se encuentra al borde del sueño o bien si está entre dos sueños.

Evidentemente, la lectura del relato se hace según el esquema anunciando inicialmente, es decir, siguiendo necesariamente el orden lógico de la presentación: parte inicial, central y final. El poner en duda la validez de esta lectura se hace de manera retrospectiva a partir de elementos de la parte final. Del mismo modo que el protagonista se queda con la duda (reafirmada al final del relato), el lector finaliza la lectura del cuento con cierta vacilación: es imposible optar por una versión en detrimento de otra. Las dos son válidas y coexisten en su ambivalencia. Esta afirmación implica que en el relato se aniquila la distinción entre la observación o la rememoración de la observación y el sueño o la somnolencia. Esto implica también que la lectura, la rememoración y el sueño forman parte de un estado intermedio, entre los límites borrosos de la vigilia / la somnolencia / el sueño, estado que no tiene un estatuto propio.

El otro aspecto de la manifestación de la duda se relaciona con el choque producido por la confrontación entre las reflexiones teóricas (conocimiento de la realidad) y “la realidad” de los hechos. Esta confrontación o choque se da entre elementos de la realidad observada²⁷ por el protagonista y un conocimiento “teórico” elaborado a partir de la lectura de un libro.

En una primera fase el hombre presenta a los jóvenes dirigiéndose a ellos:

«Los dos entran ahí y se están a los arrumacos y a las caricias [...] Ustedes llegan y se meten en el jardín. La casa a oscuras para ustedes solos; del lado de afuera, se entiende; el rinconcito de siempre, entre el ligustro y la tapia del fondo,» (p. 55)

La discusión de la lectura del libro que trata sobre la pobreza, así como la evocación de anteriores conversaciones con amigos, permite a continuación que el pianista haga afirmaciones sobre la felicidad de los jóvenes:

«Estos chicos [...] Entran y van a su rincón con toda naturalidad, sin complejidades, [...] Son sanos, tienen la sangre joven y caliente,

27. En esta parte de nuestro análisis damos por aceptada la versión de que el protagonista observa desde su casa a la pareja de jóvenes.

nada de los retorcimientos de un ego hastiado, torturado, como el de ustedes [...] Esos dos pelafustanes aman la vida, se aman. No tienen más que eso. Son pobres, pero son ricos. Y si la dicha existe sobre la tierra, ellos son dichosos. [...] Soy más pobre que ellos,» (p. 61)

No obstante, esta afirmación se verá aniquilada por la modificación de la actitud de los jóvenes, quienes, en lugar de caricias, se relacionan mediante bofetadas e insultos; y que en lugar de ser felices se muestran desdichados:

«[...] entran al jardín y se desplazan hacia el rincón preferido, un poco más allá de la ventana. Hay un silencio pesado y corto; luego el rumor de las voces enredadas en un runruneo de bocas que no se aman sino que discuten. La voz del hombre corta ásperamente el hilito quejumbroso de la muchacha; la va rodeando en oleadas de una ira sorda de dientes apretados y músculos en tensión. Se hincha en las palabrotas y revienta por fin en la palabra infame, en el sonido de un bofetón, en el que todo el cuerpo ha debido cargar su peso porque restalla como una explosión y envía al otro cuerpo contra la pared.» (p. 62)

La expresión final de la duda por parte del hombre, «*No sé [...]*», puede interpretarse como la primera etapa hacia la necesidad de relativizar el conocimiento de la realidad y como la imposibilidad de considerar las verdades inmutables. La manera en que el hombre logra elaborar este conocimiento es reveladora de este aspecto.

Veremos cómo se elabora esta “teoría”, es decir, cómo el hombre llega a hacer una afirmación abstracta que después no resistirá la prueba de la confrontación con la realidad.

El hombre lee un libro de un autor norteamericano llamado «*Míster Harrington*» (p. 57). Según la ficción, la lectura se realiza en voz alta, hecho que el narrador señala abiertamente insistiendo en el carácter oral y auditivo de la lectura:

«[...] la voz que burbujea otra vez la lectura:» (p. 55)

«[...] él continúa murmurando:» (p. 57)

«[...] se oye su voz farfullando en la oscuridad:» (p. 59)

Los pasajes leídos en el libro se transcriben y son señalados mediante el uso de las comillas.

Además de la reproducción de pasajes del libro y de comentarios personales de estos pasajes, el hombre reproduce fragmentos de diálogos

sobre asuntos relacionados con el tema del libro previos al momento presente de la lectura.

El hombre reproduce estos diálogos y conversaciones entre dos o más personas, en tiempo presente, en discurso directo y dando la palabra a los personajes a través de la introducción neutra del verbo “decir”.

«Sí, pero esos tachos de basura [...] me dice el marido de Julia, [...] El abogado [...] dice alargando la jeta hacia mí: [...] Minga, digo, pero [...]» (p. 57)

Hemos visto que los pasajes leídos en voz alta por el protagonista se reproducen en el texto entre comillas, es decir, están diferenciados tipográficamente del resto del discurso. Los diversos comentarios y reflexiones (reflexiones anteriores a la lectura y reflexiones de otros personajes en forma de conversación anterior a la lectura), en cambio, no se diferencian de los que el hombre hace simultáneamente con la lectura.

Al parecer, la lectura de un libro, que normalmente tiene lugar en circunstancias de soledad y silencio, permite establecer un diálogo con el autor:

«¡Basta de pavadas, Míster Harrington!» (p. 60)

Permite, además, evocar y re-presenciar (revivir, reescuchar) discursos y conversaciones anteriores.

Por consiguiente, en este cuento se borran los límites entre las reflexiones solitarias del lector y las reflexiones surgidas de un grupo de interlocutores; el trabajo de elaboración que preside el pensamiento del individuo está explícitamente reconstituido puesto que dicho trabajo se basa inevitablemente en intercambios y confrontaciones con ideas anteriores y/o simultáneas al momento de la reflexión.

El hombre, al leer y comentar el libro, no sólo dialoga con el autor sino que también lo hace con otros interlocutores. De hecho, el hombre no se dirige sólo al autor del libro; también se dirige a un grupo de gente que se reiría de los comentarios que hace en el momento mismo de la lectura:

«¡Basta de pavadas, Míster Harrington! [...] Ríanse si quieren [...]» (p. 60)

La reproducción de estas voces del pasado en tiempo presente («dice Pepe [...] el abogado dice [...] digo [...]».) sin diferenciación alguna a nivel temporal y/o tipográfica (frente a las reflexiones del hombre correspondiente al momento presente de la lectura) tiene por resultado la presencia simultánea de una multiplicidad de voces que exponen diferentes puntos de vista y diferentes opiniones. El hombre, a través de la confron-

tación, presenta su posición como reacción a una serie de opiniones diversas. La confrontación más importante se produce en la parte final del relato y, esta vez, no se trata de la confrontación de diversas opiniones y de teorías sino de la confrontación de la opinión del hombre con la realidad sobre la cual había elaborado una teoría (en pugna, en contra o/y de acuerdo con otras opiniones). La realidad que consiste en la relación modificada de los enamorados impone al hombre la necesidad de reconsiderar su postulado teórico sobre la relación entre la felicidad y la pobreza. Esta necesidad se plasma en las últimas líneas del relato en la formulación de la duda: «*No sé [...]*».

Al introducir el análisis de este cuento afirmamos que la actividad de contar implica la presencia de un público. Dijimos también que en este cuento esa actividad estaba reemplazada por la lectura que implica silencio y soledad. Sin embargo, esta afirmación inicial se debilita a partir del análisis que acabamos de hacer puesto que el hombre de «Juegos nocturnos» lee en voz alta y se dirige a un grupo de interlocutores, es decir cumple con la actividad silenciosa y solitaria de la lectura como si se tratase de una actividad oral en público. En este cuento la separación entre las dos actividades leer/contar desaparece en gran medida dado que leer supone, según nos sugiere el relato, escuchar voces del pasado y dialogar con interlocutores ausentes que, sin embargo, están presentes gracias a la evocación del discurso. El protagonista rememora y re-presencia todas estas voces del pasado en tiempo presente sin distinguirlas del discurso correspondiente al tiempo presente de la lectura. De este modo el tiempo presente cobra una dimensión que se podría llamar “atemporal” gracias a la presencia simultánea de discursos pertenecientes a diferentes temporalidades. En este tiempo presente “atemporal” la presencia efectiva o “real” dentro de la ficción pierde su pertinencia.

Así mismo, cuando el narrador contrasta el tiempo presente de la parte central con el tiempo pasado de las partes inicial y final, está otorgando a esta parte central un estatuto especial desde el punto de vista temporal. El tiempo presente cobra una connotación de abstracción, de atemporalidad, lo que concuerda con el mecanismo básico del sueño: la simultaneidad. De este modo, las alusiones ambiguas que el narrador hace en las últimas líneas sobre el estado del protagonista (que estaría justo antes de dormirse o bien entre dos sueños) están reforzadas con la estructura temporal del relato.

Hacemos notar, además, que abrir el cuento con la afirmación de la duda y concluirlo con su reafirmación, todo ello después de haber presentado el mecanismo de elaboración de ciertos conocimientos, sugiere que, a pesar

de haber pasado por este proceso, la permanencia de la duda es ineluctable. En este contexto la preocupación del protagonista o del lector por saber si la realidad que está en la base de este conocimiento es del orden de la observación o del orden del sueño es ya un detalle sin mayor importancia.

En último lugar retomamos la reflexión inicial sobre el mecanismo básico del cuento, el del observador observado.

Según la ficción, y según su auto-presentación, el narrador observa al hombre que observa a unos jóvenes. Si persiste la ambigüedad para saber si el hombre observa o sueña la presencia de los jóvenes en su jardín, entonces, persiste la duda en cuanto a la actividad del narrador. Si el protagonista sueña, el narrador-observador no tiene acceso a lo soñado; en este caso su actividad se revela ser del dominio de la imaginación y de la ficción. Por consiguiente, la presentación ambigua corresponde a la ambivalencia del estatuto de la ficción que se basa, al mismo tiempo, en la observación de la realidad y en la imaginación y en la invención; es decir, corresponde a la especificidad de la literatura en donde los límites entre la realidad, el sueño y la imaginación son difícilmente delimitables.

1.4. «AJUSTE DE CUENTAS»

El personaje “el Gordo” también aparece en el cuento titulado «Ajuste de cuentas».²⁸ Allí el narrador relata detalladamente las actividades de un grupo político de exiliados paraguayos radicado en Buenos Aires, del que él mismo ha formado parte. Este grupo prepara un atentado contra el embajador paraguayo, verdugo bien conocido por los paraguayos desterrados, y responsable de la tortura y del asesinato de miles de guerrilleros y oponentes políticos.

El mismo episodio del asesinato del embajador también aparece en «Contar un cuento», como la alusión del narrador a un cuento “increíble” contado por el Gordo a su público habitual:

«[...] a propósito de unos exiliados que consiguen asesinar al embajador de su país con la ayuda de un ciego. El Gordo sostenía que el ciego había

28. En *Los pies sobre el agua*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967, pp. 86-96.

apuñalado al militarote, sentenciado desde hacía mucho tiempo por sus actos de sevicia y por haber organizado y dirigido el aparato de represión del régimen. El atentado y el crimen eran absurdos e increíbles según el relato del gordo [...].» (p. 66)

El narrador que cuenta el mismo episodio en «Ajuste de cuentas» no es el Gordo sino un personaje que ha participado personalmente en los preparativos del atentado. Este personaje es miembro del grupo de exiliados «Muerte o Libertad», dirigido por el sastre Pedro Zarza quien, en aquella época, se había propuesto liquidar al embajador.

El cuento relata la grabación ficticia de un testimonio oral en primera persona:²⁹

«Estoy tratando de olvidar su presencia, de olvidar incluso la oreja niquelada de ese micrófono que recoge y fija mis palabras [...]. No, no lo desenchufe. Está bien así.» (p. 87)

La narración en primera persona tiende a crear una garantía de autenticidad que, en este caso, se ve reforzada por la insistencia del narrador en el testimonio personal:

«Estoy buscando maneras de explicarme, de limar inhibiciones [...].» (p. 87)

Esto permite suponer que el narrador debería dar una versión auténtica y “creíble” de los sucesos, en oposición a la versión “increíble” del Gordo sobre esos mismos hechos. Pero este narrador, en lo que a la concepción de la práctica narrativa se refiere, también es un discípulo del personaje.

Durante su narración el narrador se dirige constantemente a un interlocutor no identificado que posiblemente es la persona que maneja la grabadora. Las interpelaciones refuerzan la autenticidad de las fuentes de información:

«le diría» (p. 90)

«Le voy a decir» (p. 88)

29. La referencia al atentado contra el presidente norteamericano Kennedy permite situar históricamente los hechos relatados aproximadamente en 1959.

En «Juegos nocturnos» hay igualmente alusiones al tiempo histórico a través de la incorporación de un escritor paraguayo, Campos de Cervera (1908-1953), en la ficción en tanto que un personaje más.

«De todos modos, le diría» (p. 90)

«Yo le puedo asegurar» (p. 92)

Asimismo intentan reforzar la idea de que el interlocutor es un cómplice que acepta sin vacilación las afirmaciones del narrador:

«Como usted sabe» (p. 96)

«Usted ve [...]» (p. 86 y p. 88)

«Usted se va a reír» (p. 92)

Los dos tipos de interpelaciones intentan reforzar la creación de un ambiente en donde lo relatado es aceptado como verídico, como reflejo auténtico de la realidad.

La última interpelación, que se dirige al interlocutor silencioso, se refiere, sin nombrarlo, a un objeto:

«Fíjese ahí, en ese estante, entre los libros, a la cabecera de mi cama.» (p. 97)

Se trata del frasco que está en el centro de la historia.³⁰ La evocación de su tangible presencia y la indirecta declaración de que este objeto-testigo pertenece al narrador son hechos que funcionan, por extensión, como prueba de la autenticidad del relato en su totalidad. Veremos más adelante que, además, este objeto sirve de “*pièce de conviction*” en el relato; no sólo contiene las orejas de las víctimas del embajador sino también la propia oreja del verdugo, cortada en el momento de su asesinato. De ahí que su presencia en un lugar determinado permite al lector la formulación de

30. El frasco es el testigo de las atrocidades cometidas por el verdugo y, al mismo tiempo, del asesinato del embajador:

«[...] *San-la-Muerte conservaba en formol los recuerdos de sus safaris punitivos, [...] los exhibía con orgullo a sus visitantes.*» (p. 92)

«*Luego el ciego cercenará de un tajo esa oreja que escuchó tantos gritos de odio, de agonía. La dejará caer en el frasco que guarda las otras, sobre una repisa de mármol [...].*» (p. 96)

«*Lo que nadie se explica es cómo el ciego pudo sacar del despacho ese frasco con las orejas. Cómo pudo hacerlo desaparecer después.*» (p. 96)

una hipótesis sobre la identidad del asesino. Como veremos, para el lector es indispensable formular hipótesis puesto que el narrador, en vez de aclarar los acontecimientos del pasado, los envuelve en una opacidad y en una ambigüedad. Su testimonio sigue un procedimiento totalmente contrario al proyecto que se fijó al principio de no dejarse resbalar por las palabras:

«Estoy buscando maneras de explicarme, de limar inhibiciones, de no resbalar por el espacio curvo que nos tienden las palabras.» (p. 87)

Antes de ver más en detalle el análisis del relato testimonial bajo esta perspectiva, veamos cómo aparece el Gordo en este cuento.

En «Ajuste de cuentas» el Gordo, aunque es un personaje secundario que permanece totalmente apartado de los acontecimientos, es quien da la clave de las operaciones:³¹ su idea de hacer asesinar al embajador utilizando al ciego convence a los militantes, quienes harán todo lo posible para poner en práctica el plan sugerido:

«Como que él fue quién de algún modo, tal vez sin quererlo, nos sugirió la clave operativa.» (p. 90)

En este mismo cuento su única intervención en forma de discurso directo corresponde a la frase que expresa la idea-clave:

«El ciego es el que tiene que liquidar al embajador.» (p. 93)

El Gordo aparece como el autor de la idea-clave de las operaciones pero, a pesar de ello, como un autor totalmente distanciado de su idea:

«Lo dijo serio, como ausente; de seguro sin pensar demasiado en lo que decía. [...] Creímos que había hecho una frase para sacudirse el problema. Tal vez no era sino una metáfora. En ese momento no estábamos en condiciones de comprenderla.» (p. 93)

De hecho, después de haberse realizado el plan sugerido por el Gordo, éste se muestra completamente desinteresado por el resultado:

«Fui a casa del Gordo para contarle esto que le estoy contando a usted. No quiso oírme. Lo encontré adusto, lejano, despreciativo. No me invitó a entrar siquiera. Y yo sabía que este cambio era para siempre.» (p. 96)

31. «el gordo [...] de cierta manera da la clave del procedimiento que ha de conducir a la ejecución del embajador-torturador.», en Rubén Bareiro-Saguier, «El tema del exilio en la narrativa paraguaya contemporánea», *op.cit.*, p. 93.

La imagen del Gordo construida por el narrador se centra fundamentalmente en las ideas que aquel había expresado en «Contar un cuento». El que ellas sean citadas y utilizadas hace suponer que el narrador y el Gordo tuvieron una relación estrecha, y que, por ello mismo, el narrador está impregnado de estas ideas. De hecho, retoma frases e ideas del Gordo:

«[...] la memoria de la costumbre, como solía decir el Gordo.» (p. 88)

«Pero es que *aquello* no sucedió que digamos en forma muy natural. Aunque claro, como solía decir el Gordo, quién puede adivinar los móviles de los actos más simples o más complejos y desesperados. Quién puede jactarse de saber eso que la gente satisfecha llama la verdad de las cosas.³² La realidad. Lo natural. Palabras, herrumbre, gruñía el Gordo.» (p. 90)

Aunque es posible suponer la existencia de una estrecha relación entre el narrador del relato y el Gordo, no tenemos ninguna información sobre la naturaleza de ésta. El cuento «Ajuste de cuentas» no proporciona información sobre la práctica narrativa del Gordo, pero sí sobre la del narrador. Sin embargo, al tener la práctica narrativa del Gordo una influencia muy determinante sobre la del narrador, esta última es también reveladora de la del personaje.

1.4.1. LA PRÁCTICA NARRATIVA DEL NARRADOR

El narrador utiliza una serie de recursos con el fin de realzar el carácter “real” de lo narrado. El análisis del relato muestra que todos los preparativos dirigidos al supuesto interlocutor que graba su discurso testimonial están en contradicción con su efectiva manera de narrar. Su discurso, en lugar de aclarar una época o de revelar algunos episodios de su vida, tiende a volverlos borrosos y confusos.

El testimonio se organiza fundamentalmente en función de tres partes, correspondientes a tres épocas, que el lector puede reconstruir y delimitar fácilmente. La primera parte, episodio determinante en el último período de militancia del narrador en el grupo político “Muerte o Libertad”, trata del proyecto de asesinar al verdugo paraguayo reaparecido en la Argentina como embajador de su país. El narrador dedica la mayor parte de su narra-

32. Subrayado mío. Corresponde textualmente a lo pronunciado por el Gordo en «Contar un cuento».

ción a evocar aquel tiempo pasado, deteniéndose especialmente en la evolución y en la crisis del grupo, crisis que estalló y tocó fondo con las divergencias surgidas en torno a la organización del atentado.

La segunda parte se inicia con la desertión definitiva del narrador del grupo “Muerte o Libertad” (*«Abandoné el grupo y me encerré en esta buhardilla, amargado de todo.»* (p. 95)), e incluye la alusión a su amistad con el ciego y al asesinato del embajador.

La tercera parte desemboca en la vida presente del narrador, en la que da su testimonio. Según sus propias palabras, aunque sigue viviendo en la misma pensión, los acontecimientos del pasado han introducido cambios fundamentales en sus costumbres.

Todo lo narrado está organizado en función de una separación entre el pasado rememorado y el presente de la narración. El tiempo verbal escogido por el narrador refleja casi fielmente esta separación básica:³³ los acontecimientos del pasado se narran en tiempo pasado; los que se relacionan con el momento presente, que corresponden a la situación enunciativa, están en tiempo presente.

Dentro de lo narrado en tiempo pasado, es decir, dentro de lo rememorado, el narrador-protagonista introduce una subdivisión temporal que se determina en función de un acontecimiento no nombrado dividiendo el tiempo en un antes y un después:

«Antes no era así.» (p. 87)

«[...] después que pasó aquello.» (p. 87)

Desde el comienzo del relato se hace alusión a un acontecimiento decisivo que tuvo repercusiones fundamentales en la vida del narrador. Sin embargo, el interlocutor (el lector) no recibe ninguna información sobre la naturaleza de este acontecimiento.

Un poco más adelante, y después de haber mencionado un hecho histórico, el asesinato de Kennedy, el narrador da informaciones sobre el proyecto de ejecutar al embajador:

«[...] está claro que San-la-Muerte no era Kennedy, y tal vez ninguno de nosotros hubiera podido hacer lo que cinco años después hizo Oswald, o la gente que estafó su identidad para hacerlo.» (p. 90)

33. La aparición del tiempo verbal futuro en el pasaje que describe el asesinato del embajador será objeto de una consideración especial más adelante.

Dentro de la cronología del pasado alude de manera anticipada al asesinato del embajador, pero sin nombrar claramente el acontecimiento. En ese momento de la narración la palabra atentado (o asesinato o ejecución) es reemplazada por el pronombre “aquello”.

«De todos modos le diría que aquel hecho ocurrió [...] Pero es que *aquello* no sucedió que digamos en forma muy natural.» (p. 90)

No nombrar directamente un hecho importante, sino simplemente señalarlo a través de un pronombre demostrativo, es un recurso que ya hemos encontrado en la práctica narrativa del Gordo, en donde hay una relación entre su preocupación por la dificultad de conocer y nombrar la realidad, y esa manera de narrar.

La narración se hace a partir de un tiempo presente (el momento de la grabación del testimonio oral: “ahora”) en forma de evocación de una época del pasado en cuya extensión no determinada el narrador escoge ciertos períodos para relatarlos con más detalle. El tiempo evocado se divide esencialmente en un “antes” y en un “después” relativos a un acontecimiento aludido pero no especificado de manera directa en la primera fase de la narración; sin embargo, hay elementos que permiten suponer que dicho acontecimiento es el asesinato del embajador. De esto se deduce que el narrador está involucrado muy directamente en este asesinato («*después que pasó aquello*»).

A continuación examinaremos con más detalle el relato del pasado que comprende los preparativos del atentado y que concluye con el asesinato del embajador.

El narrador escoge dos momentos claves de este período y los relaciona de manera sorprendente; uno de ellos es el correspondiente a la primera aparición en público del embajador en un desfile oficial, es decir, el primer careo que los miembros del grupo político pudieron tener con él; el otro momento corresponde a su asesinato, o sea, a la segunda confrontación con él, esta vez en el interior de su casa.

Estos dos episodios ocurren en la mañana y la frase «*Esa mañana que Pedro vino a buscarme [...]*» (p. 86), que abre todo el cuento con el relato de la visita del jefe del grupo a la casa del narrador, introduce la gestación de la idea de asesinar a “San-la-Muerte” como una necesidad. Esta localización temporal está reiterada un poco más adelante, «*Esa mañana Pedro me arrancó de la ducha y me llevó poco menos que a rastras*» (p. 88), concretando la idea inicial de ir a ver al verdugo que habría de convertirse en la víctima del grupo. Hacia el final del cuento el relato del ase-

sinato propiamente dicho se introduce con la misma localización temporal: «*Esa mañana tomó el desayuno*» (p. 95). Por consiguiente, la referencia a la mañana repetida dos veces en el primer episodio y la introducción por el mismo tipo de localización temporal del segundo, a pesar de la indicación de que entre los dos momentos ha transcurrido algún tiempo («*Pasaron muchos meses*» (p. 95)), permiten suponer que hacen referencia al mismo momento.

Efectivamente, ambos pasajes pueden ser leídos, si se considera el contenido y la forma, como el relato desdoblado del mismo hecho.

Veamos entonces el pasaje que describe el primer encuentro del narrador y del grupo con el embajador (pasaje I).

«El gentío agolpado en las veredas lo miraba pasar con burlona curiosidad, y hasta en algún momento aplaudió. Yo vi la sonrisa de triunfo de Su Excelencia cuando descendía del carruaje detenido sobre el rectángulo blanco. Volé proyectado, succionado, hacia esa rajadura que se abrió fugazmente en la cara abombada y mostró los dientes amarillos de sarro, emplomados de oro. El mentón húmedo y deprimido volvió a hundirse sobre el pecho cubierto de condecoraciones y entorchados. Se los arranqué de un tirón, y le volqué la cabeza contra el respaldo, hasta dejar la nuez a culo de pájaro en el buche peludo y sentir, bajo el pulgar, que palpitaba como la de cualquiera. No está muerto todavía, me oí murmurar. Cuando volví, Pedro y los demás del grupo [...].» (p. 89)

El hecho de que la narración esté en tiempo pasado permite deducir que ella es la rememoración de un hecho que el narrador vivió personalmente. Si, además, nos fijamos en la evolución del sujeto de las proposiciones notamos un proceso de individuación, es decir, un desplazamiento del sujeto colectivo “el gentío” hacia el sujeto individualizado “yo”, antes de que se mencione otra vez al grupo y a los otros militantes en la multitud. Es claro entonces que la parte esencial de este párrafo describe la actuación del narrador.

Al examinar los verbos utilizados se aprecia un desplazamiento que va de la contemplación pasiva («yo vi la sonrisa» - ver) a la acción del sujeto que interviene enérgicamente: «*Volé proyectado, succionado, [...] Se los arranqué de un tirón, y le volqué la cabeza [...].*» Después, el uso de los verbos denota de nuevo una actividad más pasiva, la de constatar: «*me oí murmurar*» (ver → actuar → hablar). Esta última frase indica también un desdoblamiento del sujeto entre uno que escucha y otro que murmura algo. Por consiguiente, permite que todo el pasaje sea conside-

rado como la contemplación que el narrador (ver) hace de ciertas acciones de un personaje que es, igualmente, el narrador.

La acción descrita es el ataque o la tentativa de asesinato contra el embajador («[...] *le volqué la cabeza* [...]»); sin embargo, el narrador en ningún momento vuelve a referirse a este episodio, ni explica o aclara este pasaje, lo que de hecho le otorga una dimensión irreal.

Esta descripción, por consiguiente, se asemeja al relato de una acción imaginaria en la que el narrador se ve como protagonista (doblamiento contemplado), es decir, como el futuro asesino del embajador paraguayo.

Para captar el sentido cabal de este pasaje, y comprender que este párrafo es la descripción de una tentativa de asesinato imaginada antes o después de que éste haya tenido lugar, el lector tiene que llegar al pasaje de la descripción del asesinato efectivo al final del cuento.

Ahora mostraremos los elementos que hay en común entre el pasaje II y el pasaje I.

El texto del pasaje II es el siguiente:

«Es fácil imaginar su gesto de sorpresa desvalida al ver avanzar al ciego, muy seguro, con el puñal en la mano, el mismo cuchillo de cortar el pan. Verlo temblar entre el humo. Verlo encogerse hacia abajo como queriendo meterse bajo la tierra. El embajador tenía el cogote corto. Uno imagina al ciego volcándole la cabeza contra el respaldo, palpándole la nuez puntuda que se le escapa bajo las uñas, en busca del lugar para acomodar el cuchillo. Uno ve brillar un instante las emplomaduras de oro en la boca abierta, que ya no podrá cerrar; que en lugar de un grito no arrojará sino un espumarajo de sangre, una lluvia de partículas tornasoladas. Luego el ciego cercenará de un tajo esa oreja que escuchó tantos gritos de odio, de agonía. La dejará caer en el frasco que guarda las otras, sobre una repisa de mármol [...]. Después saldrá tranquilamente, rengueando de ese pie aspeado que sabe de memoria el sendero.» (pp. 95-96)

En esta descripción encontramos algunos elementos del pasaje I (volcar la cabeza del embajador, contemplar sus dientes empastados de oro). Sin embargo, las modificaciones esenciales se refieren al sujeto que ataca al embajador y al resultado de esta acción. El YO del primer pasaje se convierte en EL CIEGO del segundo, y el resultado de la acción en este último es la muerte del embajador:

I

«Le volqué la cabeza contra el respaldo hasta dejar la nuez a culo de pájaro en el buche peludo y sentir, bajo el pulgar, que palpitaba como la de cualquiera.» (p. 89)

«No está muerto todavía, me oí murmurar»

II

«El ciego volcándole la cabeza contra el respaldo, palpándole la nuez puntuda que se le escapa bajo las uñas [...] en busca del lugar para acomodar el cuchillo.» (p. 95)

«[...] en lugar de un grito no arrojará sino un espumarajo de sangre.»

Hemos dicho que la descripción presentada en el primer pasaje muestra una incongruencia a nivel del sentido, es decir, no puede ser del dominio de la “realidad”. A partir de la lectura del segundo pasaje y de la constatación de la presencia de algunos elementos en común entre los dos párrafos, es posible suponer que ambos describen el asesinato: en el primero el narrador se imagina en el papel del asesino mientras que en el segundo reconstruye el asesinato cometido por el ciego.

Si únicamente se presta atención a la descripción del asesinato (pasaje II) podemos encontrar elementos que introducen ambigüedad debilitando la interpretación que acabamos de hacer.

Al anunciar la descripción del asesinato, el narrador introduce una duda sobre la identidad del asesino. En una primera afirmación reconoce su ignorancia al respecto:

«Alguien cumplió al pie de la letra el plan del sastre» (p. 95)

Esta afirmación se matiza a continuación descartando al ciego como persona sospechada:

«Alguien sustituyó al ciego» (p. 95)

Sin embargo, esta declaración se desmiente en seguida para identificar al asesino en la persona del ciego:

«O tal vez no tuvieron necesidad de sustituirlo, y fue el propio ciego quien, contagiado, poseído, finalmente, por el espíritu de la venganza que flotaba en el aire, hizo justicia por su mano.» (p. 95)

A esta vacilante introducción relativa a la identificación del asesino sigue la descripción del asesinato con la tajante afirmación de que fue el ciego quien mató al embajador.

Sin embargo, ciertos detalles de la descripción propiamente dicha fomentan, otra vez, la duda con respecto a lo acontecido.

La descripción se introduce por la alternancia de los verbos imaginar y ver:

«Es fácil imaginar [...]

Verlo [...]

Uno imagina [...]

Uno ve [...].»

En el comienzo de la descripción los modos verbales predominantes son el infinitivo y el gerundio,³⁴ encaminando nuevamente el relato hacia una impersonalización. El tiempo verbal utilizado inicialmente es el pasado, después el presente y, a partir de la mitad del párrafo, la descripción del asesinato propiamente dicho se hace en tiempo futuro como si fuera un acto que está por cumplirse. El futuro utilizado en esta descripción modifica la situación de retrospección o rememoración en la que se organiza todo el relato ya que sugiere que el asesinato no se ha cumplido aún. Simultáneamente, el empleo de la descripción en tiempo futuro puede significar que, a pesar de ser el ciego el ejecutor del plan, el autor conceptual del mismo es el narrador.

Así, la narración en futuro, introducida también por los verbos “ver” e “imaginar”, desplaza toda la descripción al espacio de la imaginación en el que el autor-inventor sería el narrador y el realizador, el ciego.

Resumiendo el resultado del análisis de estos dos pasajes claves, tenemos que el primero se presenta como la versión imaginaria de una tentativa de asesinato en la que el narrador se ve a sí mismo como el asesino del embajador. Esta acción imaginaria se describe, sin embargo, como si fuese parte integrante de la realidad rememorada en el testimonio oral; los recursos utilizados, así como la narración en tiempo pasado sin ninguna introducción distintiva en cuanto a su estatuto, refuerzan aún más esta afirmación.

34. El gerundio, según la definición del diccionario de María Moliner, es una forma verbal impersonal, que «*expresa una acción de duración limitada en proceso de ejecución, sin determinación de persona ni de número, ni variación en la terminación para expresar el tiempo.*»

El segundo pasaje, por el contrario, se presenta como la descripción del asesinato “real” del embajador, es decir, como la versión “real”, documental de un hecho ocurrido. Esta vez, sin embargo, la descripción se organiza como si se tratase de un hecho imaginario que no se ha cumplido aún en el momento de narrarlo (introducción por los verbos “imaginar”, “ver”, uso de los verbos en presente y en futuro).

En ambos pasajes se hace evidente la voluntad expresa de borrar los límites entre lo real y lo imaginario.

Como ya hemos dicho, ambos pasajes pueden ser considerados como presentaciones diferentes del mismo acontecimiento: una más asentada en la imaginación y otra más orientada hacia la reproducción “fiel” de la realidad; esta categorización básica está alterada, sin embargo, por las modificaciones internas mencionadas en cada uno de los pasajes.

La posibilidad de considerar los dos pasajes en una estrecha relación contribuye a aumentar la ambigüedad en torno a la identidad del asesino. En el pasaje “imaginario” el narrador sería el asesino mientras que en el otro lo sería el ciego. Pero, si el primero se narra como si fuese “real” y el segundo como si fuese “imaginario”, entonces es difícil formular una hipótesis que resuelva definitivamente el enigma.

Por otra parte, y sin olvidar que estamos en un relato donde todo se narra de manera retrospectiva siguiendo un orden cronológico lineal, el orden de presentación de los dos pasajes, uno al principio del cuento y otro al final, plantea el problema de saber si el narrador influye en la manera efectiva de cumplir el asesinato después de haberlo imaginado, o bien, si después de haber participado efectivamente en el asesinato real, éste estimula retrospectivamente su imaginación. En todo caso es evidente la voluntad de introducir una confusión entre lo ocurrido y lo imaginado, y entre la identidad de los dos protagonistas.

Analizaremos a continuación la relación entre el narrador y el ciego para examinar la ambigüedad acerca de la identidad del asesino.

Anteriormente habíamos mencionado una frase central del cuento que alude al acontecimiento no nombrado que modificó profundamente algunas costumbres del narrador:

«después que pasó aquello» (p. 87)

Uno de los cambios más importantes, según sus confesiones, se ha producido en la manera de afeitarse. Después de lo ocurrido no soporta que lo miren mientras está cumpliendo con este acto ritual:

«Ahora no puedo afeitarme cuando me observan. Como pienso que nadie podría masturbarse, o hacer el amor, o cometer un crimen, delante de un espectador pasivo. [...] Sé que todos tenemos pequeñas fantasías y caprichos, como el que me impide afeitarme en presencia de otro.» (p. 87)

La insistencia en el carácter ritual de este acto cotidiano se relaciona con la idea de un crimen cometido en presencia de un observador; y, sin que aparezca una alusión directa en el texto a este detalle, también hay una relación entre el acto de afeitarse y la manera en que el asesinato del embajador fue cometido (el cuchillo en la garganta).

El narrador tiene una relación privilegiada con el ciego. No sólo le sirve de guía e incluso de ojos, sino que le da la esperanza de la existencia de otro mundo concebido para los ciegos:

«A ciertas horas le servía de lazarillo, y lo llevaba embobado a cualquier parte contándole historias de otros mundos habitados donde había seres que miraban con todo el cuerpo y que por eso no necesitaban ojos. Desde entonces creo que se quedó pegada a los míos la cara absorta y costrosa del ciego, tendida a esa esperanza.» (p. 94)

De ahí se establece una relación casi de simbiosis entre los dos. Después del asesinato, el narrador, aparentemente, se refugia en una condición similar a la del ciego:

«Y si permanezco en esta roñosa pensión, no se debe a otro motivo que a la calidad de la luz que tiene el baño. Usted ve, es una claridad sombría, taciturna, que da a las manchas del espejo un color muy especial, como el de las costuras que agrietaban la cara del ciego sobre los pómulos.» (p. 88)

Posiblemente la relación simbiótica entre los dos es la base del misterio que envuelve el asesinato y la imposibilidad de descubrir quién cometió el crimen. De hecho, el ciego acusado de asesino niega su culpabilidad pero se niega a dar un nombre, prueba de su inocencia que lo liberaría de la acusación. De esta forma protegería a quien le dio “su vida” o a quien le dio otro sentido a su vida:

«Según las constancias del sumario, [...] el ciego negó hasta el fin su culpabilidad. No tenía ninguna coartada. [...] Pero [...] no delató a nadie. No pudieron arrancarle su secreto. No tenía secretos. ¿Qué podían arrancar de él sino su vida?» (p. 96)

Como lo afirmamos al principio del análisis de este cuento, la indirecta evocación final de la presencia del frasco en la casa del narrador per-

mite al interlocutor (y al lector) establecer la hipótesis de que el narrador está involucrado de manera directa en el asesinato.

Sin embargo, la confusión de la identidad de los dos personajes (narrador y ciego) es el resultado del proceso ya descrito, el cual mantiene la ambigüedad en torno al asesino real del embajador. En este contexto, la referencia histórica al asesinato de Kennedy adquiere una significación particular puesto que Oswald o alguien que «*usurpó su identidad*» fue quien cometió el crimen, y hasta nuestros días persiste el misterio acerca de lo que realmente ocurrió. Esta referencia histórica contribuye, por lo tanto, a reforzar y a mantener, en oposición con lo declarado, el principio de la ambigüedad en torno a lo acontecido. De hecho, el testimonio transcrito en el cuento no permite aclarar qué pasó exactamente; no permite elaborar una versión unívoca de los hechos ocurridos en una realidad tal como aquella en la que el narrador habría participado personalmente. Es decir, el testimonio no se deja ver como la reproducción verídica de una realidad preexistente al testimonio elaborado.

No sólo el cuento no refleja la realidad “fielmente” sino que, al contrario, la realidad misma parece ser el producto de la imaginación. Hemos dicho que el orden de presentación de los dos pasajes analizados (versión I, imaginaria, descrita como si fuese documental, y versión II, “real”, descrita como si fuese imaginaria) sugieren que la versión imaginaria influye en la “real”. Según este orden de presentación, parecería que lo imaginario da lugar a lo que posteriormente ocurre en la realidad. De hecho, el narrador, al comienzo de su relato, formula esta idea de la siguiente manera:

«De todos modos, le diría que aquel hecho ocurrió como contaminado por la irrealdad de una mediocre ficción.» (p. 90)

Esta constatación interna del relato puede ser extendida a un contexto que rebasa los límites de la unidad de «Ajuste de cuentas» a través del análisis del papel del Gordo en los diferentes cuentos.

Ya hemos señalado la relación entre el tema de este cuento y un cuento “increíble”, “absurdo” del Gordo evocado en «Contar un cuento». Si relacionamos los cuatro cuentos analizados, podemos constatar que el subrelato del Gordo mencionado en «Contar un cuento», que tiene un estatuto de ficción dentro del cuento, reaparece en «Ajuste de cuentas» como la “realidad” que sirve de base al testimonio, puesto que cobra vida a través del cumplimiento de la sugestión del Gordo de matar al embajador por intermedio del ciego. Es decir, un cuento del Gordo se convierte en realidad (“realidad” testimoniada por el narrador) delimitada por la

unidad del cuento «Ajuste de cuentas».³⁵ Sin embargo, esta realidad no se reproduce de manera “fiel”, “fotográfica”, es decir, a pesar de la voluntad declarada del narrador de elaborar un testimonio verídico, el resultado es una entidad donde lo “real” y lo “imaginario” se confunden.

Se comprende mejor entonces que el Gordo no se interese en la versión del narrador sobre lo acontecido. El sabe que es imposible hacer coincidir el relato que cada quien hace sobre la realidad con la realidad de los hechos.

La práctica narrativa del narrador se inscribe en el marco conceptual elaborado por el Gordo: anuncia de manera deliberada su voluntad de testimoniar lo acontecido, y, paralelamente, elabora un relato donde la separación entre lo “imaginario” y lo “real” se hace imposible; donde, además, lo más importante no se nombra sino que se insinúa con términos ambiguos.

De este modo, es posible afirmar que el narrador es un aprendiz del Gordo puesto que, a través de su manera de “dejar testimonio” de la realidad, reafirma el postulado del Gordo según el cual a la realidad sólo podemos aludirla, imaginarla, soñarla. El testimonio se convierte a su vez en ficción, en un espacio independiente con coherencia propia.

1.5. CONCLUSIÓN

Bajo el título “práctica narrativa” hemos analizado hasta ahora los cuatro cuentos en los que aparece el personaje “el Gordo”. En «Contar un cuento» y en «El y el otro» este personaje tiene el papel de contador oral de cuentos bajo el nombre “el Gordo”. En «Juegos nocturnos» es simplemente el “hombre” que lee y comenta en voz alta un libro y que hace referencia a su pasado de “pianista”. En «Ajuste de cuentas» es un personaje secundario cuyas ideas ya presentadas en «Contar un cuento» reaparecen en la boca del narrador. En este último cuento el Gordo, a pesar de ser un personaje secundario, influye no sólo en el desarrollo de los acontecimientos sino también en la manera de narrar-testimoniar del narrador.

35. Hemos mencionado el caso semejante de otro subrelato del cuento «El y el otro» (R2). Un cuento independiente a cargo de un narrador en primera persona («El aserradero») se completa por las aclaraciones y comentarios que hace el personaje-narrador (el Gordo) en «El y el otro».

Antes de resumir los elementos más importantes, fruto del análisis separado de los cuatro cuentos, presentaremos la caracterización descriptiva de este personaje.

El Gordo tiene unos atributos constantes en los cuatro cuentos, de tal modo que su identificación como “el Gordo” no se hace sólo por la denominación (“el Gordo”, “el pianista”) o por la referencia a su piano y/o a sus ideas básicas en relación con la realidad y el lenguaje sino por la presentación que hacen los respectivos narradores de su aspecto físico. Su caracterización física se logra con la mención de ciertos rasgos constantes en los diferentes cuentos.

Las descripciones más detalladas las encontramos en «Contar un cuento» y en «Juegos nocturnos»: en el primero el narrador forma parte del público que escucha al Gordo; y en el segundo el narrador en tercera persona es un narrador observador cuyo campo de visión, por definición, se limita al aspecto exterior del personaje observado. «El y el otro», por ser un monólogo en discurso directo, no presenta ninguna descripción de este tipo y en «Ajuste de cuentas» la caracterización, más que física, es de tipo moral.

La descripción física del personaje en «Contar un cuento» se introduce así:

«El mismo tenía un aire de apacible, inerte, fofa irrealidad.» (p. 65)

La asociación de su apariencia y de su realidad física con la irrealidad nos remite a su manera de contar y permite establecer un paralelismo entre la una y la otra: su realidad física tiene un aire de irrealidad del mismo modo que sus cuentos aparecen como “increíbles”, “absurdos”.

Los ojos, la boca (la voz), las manos, el cuerpo y, especialmente, el pecho son las partes de su cuerpo en las que la descripción se centra de manera repetitiva.

Las manos se evocan en relación, naturalmente, con su actividad de “pianista” (en *relâche*), enfatizando que son algo en reposo que ya no sirve:

«pálidas, blanduzcas de pianista en *relâche*» (p. 65)

«manos mías [...] aporreaban en el piano a Chopin al gran sordo a Brahms [...]» (p. 70)

El narrador de «Contar un cuento» habla de la co-existencia de dos aspectos contradictorios en el Gordo, los cuales son descritos como si le dieran el carácter de dos hombres diferentes: uno, identificado con la BOCA y caracterizado por la belleza y la resistencia al tiempo; y otro,

identificado con el CUERPO cuya molicie, inercia y gordura deja ver la nefasta consecuencia del paso del tiempo.

«En el semblante apoplético la boca, que no había perdido del todo su bello dibujo, era lo único que resistía la devastación. Encerrados en la masa del tejido adiposo parecía haber dos hombres que no querían saber nada entre sí. Habían crecido juntos, se habían fundido finalmente, pero aún trataban de contradecirse, de ignorarse, y ya ninguno de los dos tenía remedio, al menos el uno en el otro.» (p. 65)

El cuerpo es presentado como «*obeso, enorme*» (p. 65), como una «*silueta monumental*» (p. 59); como anclado en la inercia, el peso y la molicie. El único movimiento que puede hacer es el de respirar (subir y bajar del pecho), realizado de manera irregular:

«irregular balanceo del abdomen» (p. 67)

«el pecho [...] que ya ahora no se hamacaba en el blando jadeo» (p. 68)

«subiendo y bajando sobre el lento y desigual balanceo del pecho» (p. 56)

«se quedó dormido con el círculo de luz subiendo y bajando sobre el pecho» (p. 62)

De acuerdo con esta presentación, se puede afirmar que la belleza y la juventud de la boca, sinónimo de movimiento (facultad de hablar), contrasta con la inercia de la masa voluminosa del cuerpo, sinónimo de limitación, de inmovilidad, de impedimento o de movimiento irregular en el mismo sitio.

La voz participa al mismo tiempo del dominio de la boca (movimiento) y del cuerpo (inmovilidad): «*La ronca y monótona voz servía sin embargo a uno y a otro, por igual, sin favoritismos*» (p. 65). La voz, lazo de unión entre estas dos entidades opuestas, presenta, a su vez, características contrastadas.

Esta voz «*goza de libertad*» en tanto que permite el movimiento de saltar de un tema a otro sin transición; pero es una entidad física que sufre una limitación, un deterioro en tanto que es «*ronca*», «*monótona*», «*burbujea*», («*La voz que burbujea otra vez la lectura*» (p. 55)), murmura, farfulla («*sólo se oye su voz farfullando en la oscuridad*» (p. 59)).

La voz aparece claramente como un fenómeno físico; es la emisión de sonidos relacionada con la respiración. De esta manera, el habla aparece como una función fisiológica similar a la respiración.

La irregularidad de la respiración, por consiguiente, se liga con la irregularidad del personaje en su manera de contar los relatos y al mismo tiempo explica el flujo irregular de éstos.

«a veces la respiración se detiene, y el aire acumulado se va desagotando en la emisión de las frases [...]» (p. 56)

Además de mostrar el contraste entre la boca y el cuerpo con su respectiva unión mediante la voz, y de reducir el habla a un fenómeno fisiológico (respiración), el narrador de «Contar un cuento» hace un comentario no explícito sobre el cuerpo en su totalidad: el cuerpo está «*anclado en algo más que en el peso de la carne y su invencible molicie*» (p. 65). Este comentario sugiere que el aspecto físico revela diferentes aspectos del sujeto. La molicie y la inercia corresponderían no sólo al peso del cuerpo o de la grasa sino que serían al mismo tiempo la expresión física de una actitud, de «*una indiferencia parecida a la desesperanza*» (p. 66).

Los ojos, a su vez, se describen como “enrojecidos”, “lacrimosos”, “amodorrados”, “vidriosos”, “acuosos”, “turbios de sueño”, y sugieren un estado de somnolencia o de distancia frente al entorno.

Es notorio que, en el caso del cuerpo, la descripción sigue una percepción esencialmente sensorial, movilizando la facultad visual, auditiva e incluso táctil del lector (balanceo, hamacarse, blando, inflar-desinflarse del pecho etc.). Cabe recordar que el personaje es músico y la música es la rama artística, por excelencia, que apela especialmente a los sentidos del público. Una presentación de este tipo por parte del narrador nos remite, de nuevo, al tipo de reacción que el público tiene frente a los relatos del Gordo. De hecho, en un primer tiempo, éste más que comprender siente lo relatado. El Gordo, al definir la realidad como una cebolla, otorga preeminencia a los sentidos: el vislumbrar la verdad, según él, se asemeja a la captación sensorial del tufo picante de la cebolla despellejada (lágrimas en los ojos). La preeminencia que tienen los sentidos frente a la razón está presente no sólo en la práctica narrativa del personaje sino también en la manera en que el narrador caracteriza al personaje-narrador; es decir, la manera de aparecer del personaje está en armonía con su práctica narrativa y con sus ideas ya explicitadas.

El Gordo se presenta como un individuo sin biografía, sin genealogía. Con la excepción de la referencia a su pasado de pianista y de la alusión a una relación amorosa en su juventud, no tenemos ninguna información sobre su vida. Su vida (vejez) transcurre en una ciudad (Buenos Aires), y su formación cultural es de tipo cosmopolita-occi-

dental. En literatura hace referencia a los clásicos de la antigüedad (la *Ilíade*, Séneca), a los clásicos de la literatura universal (Shakespeare, Dante, Goethe, Cervantes), y a los modernos (Kafka, Saint-Exupéry). La única referencia y la literatura paraguaya aparece en «Juegos nocturnos» donde Campos Cervera,³⁶ poeta paraguayo es evocado como amigo personal del protagonista. En lo que a música se refiere, el repertorio del personaje se basa en composiciones de Bach, Beethoven, Mozart, Chopin, Brahms; en pintura, el personaje hace alusión una vez a la presencia en su cuarto de la reproducción de la *Maja Desnuda* de Goya, un cuadro clásico.

El Gordo aparece esencialmente como individuo, sin pertenecer a una colectividad o a una familia en especial, su formación artística y cultural de características occidentales permite situarlo cultural y socialmente.

Este personaje, que en los cuatro cuentos aparece en Buenos Aires, encarnación de la duda y de la ambigüedad, sin biografía, sin raíces, y de cultura cosmopolita, es el personaje porteño típico cuya vida carece de pasado y cuyo futuro es la imposible certidumbre.

Efectivamente, la ambigüedad física manifestada en el contraste entre la inercia del cuerpo y la movilidad de la boca, y transmitida por una percepción sensorial, es la cristalización de las ideas que formula esencialmente en «Contar un cuento» sobre la dificultad de conocer la realidad y de nombrarla directamente, así como la definición metafórica que da de ella a través de la imagen de la cebolla, es decir, de la nada-todo del tufo picante. Esta manera de aparecer está en armonía no sólo con sus ideas y teorías sino también con su actividad básica de hablar y de contar. La apariencia física funciona como explicación fisiológica de la práctica narrativa del Gordo:³⁷ su manera de contar saltando sin transición de un tema a otro y sus silencios se relacionan de manera directa con su respiración

36. Hérib Campos Cervera (1908-1953), poeta vanguardista, junto con Josefina Plá, es el iniciador de un movimiento de renovación artística en el Paraguay de los años 40.

37. Según Rubén Bareiro-Saguier el Gordo configura una concepción de la narración -de la escritura- propia al narrador-autor Augusto Roa Bastos, quien lleva a la serie de elementos enunciados o practicados por el Gordo a sus últimas consecuencias en *Yo el Supremo*.

irregular. Esta explicación, entonces, es complemento de la explicación “fisiológica” que sirve de base y que da coherencia a la manera de pensar y de narrar del Gordo.

El hecho de presentar el cuerpo del Gordo (realidad física) como “irreal” realza la posición filosófica y artística del personaje quien demuestra en «Contar un cuento» que para él la vida (la “realidad”) y el arte (la “irrealidad”, la ficción, el sueño, la imaginación) forman un todo coherente. En definitiva, la idea de que es imposible nombrar directamente la realidad, es decir, de hacer coincidir el relato y la realidad, se refleja en la ambigua descripción que el narrador hace del Gordo. De este modo, aquél aparece como aprendiz y continuador del personaje en lo que a las concepciones básicas y a la práctica narrativa se refiere. Dicho de otro modo, el Gordo, en última instancia, aparece como un maestro que, como artista-filósofo-hombre, transmite sus concepciones filosóficas y su arte de contar a un público conformado por discípulos que tratan, a su vez y a diferentes niveles, de aplicar la lección aprendida (teoría, práctica, manera de ser) en su actividad como narradores de relatos.

Para concluir podemos decir que el Gordo personifica tanto las ideas que sirven de base a una práctica narrativa como la manera de ser que sirve de ejemplo para algunos narradores.

En los diferentes cuentos se hacen evidentes diversos aspectos de la coherencia que encarna este personaje, coherencia que se manifiesta esencialmente en torno a la noción de la DUDA que lo mueve hacia la indagación incansable de la realidad y de la verdad. La duda aparece en todos los niveles y la indagación incansable se materializa en la desconfianza frente al lenguaje, a la afirmación y al nombramiento directo de los hechos de la realidad.

Recapitularemos los elementos más significativos que surgen en torno al personaje “el Gordo” y después pasaremos a resumir la significación de su contacto con el narrador de los cuatro cuentos analizados.

«Contar un cuento» y «El y el otro» son dos cuentos en los que se pone énfasis, en el primero, en el aspecto teórico y filosófico; en el segundo, en la práctica narrativa.

En «Contar un cuento» el narrador reproduce en discurso directo las teorías básicas del Gordo acerca del conocimiento de la realidad, del lenguaje y de la verdad. Según la caracterización del narrador, el discurso sigue un mecanismo de vaivén, de saltos, de silencios, de cortes y, al mismo tiempo, dibuja un movimiento continuo, una búsqueda en el acerca-

miento a lo que no se puede nombrar directamente. Además de ser característica en cierta medida de toda narración oral, la manera de narrar del Gordo pone en práctica su posición filosófica: saltar de un tema a otro, es decir, relacionar distintos hechos para permitir que lo que busca formular el contador, el sentido y la verdad, en lugar de ser nombrado directamente, surja en la medida en que se ponen en relación aspectos diferentes. Este mecanismo se pone en práctica en el cuento «El y el otro».

El modo de ser del personaje aparece igualmente como la expresión física de la unidad entre la teoría y la práctica narrativa (el físico del Gordo es irreal, ambiguo, inerte, incluye a dos hombres); su “realidad” “irreal” se apoya en su posición práctica acerca de la interpenetración total entre el arte y la vida. En «Contar un cuento» el Gordo muestra, a través de la narración inhabitual de un cuento, que para él la actividad de contar (el arte) no se separa de la vida.

El cuento «El y el otro» utiliza los mecanismos de la práctica narrativa del Gordo en la medida en que el narrador reproduce en discurso directo la narración del personaje. Esta narración está basada esencialmente en la digresión, la sustitución y la superposición, mecanismos que tienen por objetivo el acercamiento a la expresión de la realidad y que se explican a través de la búsqueda del lenguaje adecuado. Este acercamiento parte de la base de que es imposible nombrar la realidad directamente y que, por consiguiente, la incorporación de la dimensión imaginaria se impone, incluso en la reproducción de la observación directa de la realidad. Es así como en uno de los relatos del Gordo (R1) la descripción de una “observación imaginaria” se inserta dentro de la descripción basada en la observación. El cuento entero (la narración “simultánea” de los tres relatos del Gordo), además, sigue el mismo mecanismo ya que su estructura está determinada por la inserción de un relato, basado en la imaginación (R2), en medio de dos relatos basados en la observación.

En «Juegos nocturnos» el Gordo, en lugar de contar oralmente los cuentos, tiene una actividad solitaria y silenciosa (leer). Sin embargo, la lectura se hace en voz alta y como si se dirigiera a un público conformado por oyentes e interlocutores. En el mismo cuento puede verse cómo se elaboran los conocimientos y las opiniones a través del contacto con pensamientos y perspectivas que exigen, por la confrontación, un reajuste sin fin de las formulaciones “definitivas”. Esta vez, el hecho de relacionar opiniones y posiciones diferentes se inscribe en un proceso de elaboración de conocimientos. Este mecanismo se asemeja al mecanismo básico de la práctica narrativa del Gordo y, por consiguiente, la manera de

narrar del Gordo -superponer, relacionar hechos (imaginación/observación)- aparece también como el mecanismo que rige la búsqueda de conocimientos: el Gordo a través de sus cuentos busca esencialmente la elaboración de conocimientos. En «Juegos nocturnos» encontramos no sólo la superposición sino también la fusión, es decir, la imposibilidad (en el caso del protagonista) de distinguir entre lo que corresponde a la observación de la realidad y lo que ha podido ser un sueño.

En «Ajuste de cuentas», además de que el Gordo se convierte en un personaje secundario, se enfatiza su actitud escéptica e indiferente, su “desinterés parecido a la desesperanza” y su distancia frente a lo que puede ser el relato de algo acontecido en la realidad.

En cuanto a los respectivos narradores de los cuatro cuentos, podemos decir que todos aparecen a través de su propia práctica como discípulos del Gordo, incluido también el narrador en 3ª persona de «Juegos nocturnos», cuyo papel (según la ficción) se limita a la estricta observación del protagonista desde el exterior.

En «Contar un cuento» (y en «El y el otro») el narrador forma parte del público del Gordo, contador oral de cuentos. Quien inicialmente fuera “receptor”, y tras un proceso de iniciación cuya culminación ha sido el momento de escuchar el excepcional cuento del Gordo sobre el hombre que soñó con el lugar de su muerte, se convierte a su vez en narrador. Este cuento describe el proceso de iniciación del narrador y es, además, el resultado de la confluencia de dos maneras diferentes de narrar, anunciadas de forma sintética en los dos términos del título del relato.

En «Ajuste de cuentas» no hay ninguna información sobre el tipo de relación existente entre el narrador y el Gordo; sin embargo, la incorporación de frases y de formulaciones enteras del Gordo (emitidas por el Gordo en «Contar un cuento») al discurso del narrador señala un contacto íntimo entre los dos. El retomar ideas y formulaciones por parte del narrador podría sugerir que éste también formaba parte del público del Gordo, situación establecida en «Contar un cuento».

Este narrador anuncia su voluntad de testimoniar acontecimientos vividos personalmente por él. A primera vista, este testimonio forma parte de una investigación detectivesca que trata de elucidar quién y cómo mató al embajador paraguayo en un país extranjero. Es un testimonio oral grabado que se relaciona, marcando un contraste, con un cuento del Gordo aludido en «Contar un cuento» y que, aparentemente, se opone al relato “absurdo”, “increíble” del pianista por ser un relato testimonial y, por ende, verídico, “creíble”. Sin embargo, el testimonio, en lugar de aclarar

los hechos vividos, al llevarlos al lenguaje, los hace borrosos puesto que crea una confusión entre la facultad de rememorar y la de imaginar. La ficción (el cuento del Gordo) es el punto de partida de la realidad (la idea de hacer asesinar al embajador por el ciego puede relacionarse con el cuento del Gordo sobre el mismo tema). Estos dos hechos, el modo de dar testimonio y la forma de utilizar la ficción, corresponden a las ideas y a los mecanismos propios del Gordo, lo que muestra la decisiva influencia del personaje sobre el narrador.

Así pues, incluso la narración testimonial, que es por excelencia la reproducción “fiel” de lo ocurrido en la realidad mediante el uso del lenguaje, sigue las pautas dictadas por el Gordo en la narración de sus cuentos. El narrador incorpora una dimensión imaginaria a la reproducción de la observación de la realidad y demuestra en la práctica una voluntad abierta de borrar los límites entre la observación y la imaginación.

En «Juegos nocturnos», en lugar de relación directa, podemos hablar de un paralelismo entre el narrador-observador y “el hombre” (el Gordo); el narrador es un “voyeur” de la misma manera que el protagonista lo es.

La ambigüedad entre observación y sueño en el caso del Gordo y entre observación e imaginación en el del narrador se convierte en el principio estructurador de este relato. Puesto que la ambivalencia, base de la actividad del narrador, se define en función de la ambivalencia en el acercamiento al conocimiento de la realidad del personaje el Gordo (observar al protagonista o imaginarlo en función de que él observe o sueñe la disputa de la pareja de jóvenes en su jardín), en este cuento, observación-sueño y observación-imaginación aparecen como dos niveles diferentes de acercamiento a la realidad, correspondientes al protagonista y al narrador respectivamente. Este acercamiento se da sin mediatización en el caso del hombre y de manera mediatizada en el del narrador, lo que en este último caso correspondería a la demostración del funcionamiento del fenómeno literario. La duda que se mantiene para saber si el narrador observa o imagina lo que relata, crea una ambigüedad que se presenta como característica fundamental de la narración literaria. En este sentido el Gordo es responsable de la iniciación del narrador de «Juegos nocturnos», quien puede cumplir su trabajo literario de la misma manera que lo hace el narrador de «Contar un cuento».

En resumidas cuentas, los diferentes narradores que aparecen como discípulos del Gordo-maestro, son diversas manifestaciones, en la práctica narrativa, de la idea fundamental del Gordo de que la realidad sólo podemos soñarla, aludirla o imaginarla. Como quiera que eso se cumpla

en un cuento, a través de la ficción de la observación de la realidad o del testimonio de algo vivido, en el relato la imaginación tiene una parte constitutiva de la realidad. Los mecanismos de la narración: en vez de nombrar algo rodearlo nombrando otras cosas, buscando hechos semejantes y/o diferentes, permiten hacer surgir lo innombrable y eso se asemeja a los mecanismos de la elaboración de conocimientos. Por consiguiente, en la medida en que el narrar se presenta como una actividad con un valor paralelo al de la actividad cognoscitiva, se estaría sugiriendo que la ficción también podría contribuir al conocimiento de la realidad.³⁸

38. Según Augusto Roa Bastos la literatura puede proporcionar un cierto tipo de conocimiento:

«[...] una literatura que se produce sobre el foco de su tiempo y de su sociedad. Si la obra es válida, sus logros se realizan en el interior de la práctica misma del arte de narrar. Es aquí donde la subjetividad individual amalgamada con la conciencia histórica y social, la imaginación con la pasión moral, pueden dar a la literatura sus plenos poderes de mediación, de cuestionamiento e iluminación de la realidad en sus ángulos más diversos y desconocidos: eso que en la literatura, en la escritura [...] no puede denominarse de otra manera que como el conocimiento de la incertidumbre o, al menos, como la momentánea suspensión de la duda;», en Augusto Roa Bastos, “Una literatura sin pasado”, *op.cit.*, pp. 58-59.

2. MACARIO: 1^{ER} CAPÍTULO DE *HIJO DE HOMBRE*

«Ecos de otros ecos. Sombras de sombras. Reflejos de reflejos. No la verdad tal vez de los hechos, pero sí su encantamiento.»

2.1. INTRODUCCIÓN

Después de haber analizado la práctica narrativa del Gordo y su relación con el narrador (en los cuatro cuentos en donde este personaje tiene un papel relativamente importante), analizaremos ahora la práctica narrativa de otros personajes de ficción cuya narración, a pesar de ser muy semejante a la del Gordo, se realiza en unas condiciones y un contexto diferentes.

En primer lugar consideraremos la práctica narrativa de Macario, personaje del primer capítulo de la novela *Hijo de hombre*; en segundo lugar analizaremos la práctica narrativa del maestro Cristaldo, uno de los personajes centrales del conjunto de los cinco cuentos publicados bajo el título *Moriencia*.

Como introducción a la caracterización de la práctica narrativa de Macario, abordaremos la caracterización del personaje.

2.2. CARACTERIZACIÓN DE MACARIO

2.2.1. MACARIO: PERSONAJE COLECTIVO

Hemos dicho que el Gordo aparece en los cuatro cuentos como un individuo sin pertenencia específica a una familia o a una colectividad, exceptuando la relación que mantiene con el grupo que forma su público.

Macario aparece en *Hijo de hombre*³⁹ como un individuo inscrito, por una parte, en una sucesión de generaciones y, por otra, en una colectividad.

Por consiguiente, el personaje se presenta a través de sus orígenes:

«[...] hijo de uno de los esclavos del dictador Francia» (p. 9)

«Se murmuraba que era un hijo mostrenco de Francia.» (p. 14)

«Macario habría nacido algunos años después de haberse establecido la Dictadura Perpetua. Su padre, el liberto Pilar, era ayuda de cámara de El Supremo.» (p. 14)

Sus orígenes, su nacimiento y su infancia se relacionan de manera directa con una de las épocas centrales de la historia paraguaya, la dictadura del doctor Francia, considerada generalmente como la época de la fundación del Paraguay actual.

Macario, además, pertenece a una colectividad (el pueblo de Itapé) en la cual cumple una función central: es la «*memoria viviente del pueblo*» (p. 14), es un «*maravilloso contador de cuentos*» y en un momento dado se convierte en el «*verdadero patriarca del pueblo, un patriarca cismático y rebelde acatado por todos*» (p. 43).

Al ser definido respecto a generaciones precedentes, se construye una relación de continuidad “natural” que debe, según su propia enseñanza, convertirse en una relación de solidaridad asumida por cada individuo. Esta enseñanza que Macario propone transmitir abiertamente a su público enmarca toda la novela *Hijo de hombre*. De esta forma, y a pesar de que su aparición se limita al primer capítulo, el personaje Macario cobra una importancia central en el libro entero. El narrador cita en dos ocasiones la formulación de este precepto en boca de Macario delante de su público de niños:

«-El hombre, mis hijos, -nos decía-, es como un río. Tiene barranca y orilla. Nace y desemboca en otros ríos. Alguna utilidad debe prestar. Mal río es el que muere en un estero [...].» (p. 14)

«-Porque el hombre, mis hijos -decía repitiendo casi las mismas palabras de Gaspar-, tiene dos nacimientos. Uno al nacer, otro al morir...

39. Edición de referencia: Augusto Roa Bastos, *Hijo de hombre*, Barcelona, Argos Vergara, 1979.

Muere pero queda vivo en los otros, si ha sido cabal con el prójimo. Y si sabe olvidarse en vida de sí mismo, la tierra come su cuerpo pero no su recuerdo [...].» (p. 45)

Al final de la novela el narrador cita una vez más las palabras del anciano:

«El hombre es como un río, mis hijos [...], decía el viejito liberto Macario Francia. Nace y muere en otros ríos. Mal río es el que muere en un estero [...] El agua estancada es ponzoñosa.» (p. 354)

La comparación de la vida humana con la imagen del río enfatiza la noción del fluir ininterrumpido y de la continuidad.

La opción de dedicación y continuidad asumida entre los seres humanos se encuentra en la base de la función de “maravilloso contador de cuentos” y de “memoria viviente del pueblo”, y determina su manera de cumplir con estos propósitos.

La referencia a esta función de “memoria viviente del pueblo”⁴⁰ del personaje indica, desde el principio, que el episodio se sitúa en una colectividad donde la escritura no tiene vigencia. Las sociedades tradicionales otorgan un papel primordial a la transmisión oral de los hechos históricos relevantes para la colectividad. En este mecanismo de transmisión oral, el individuo encargado de la transmisión no tiene importancia como individuo sino como uno de los transmisores que se suceden en el tiempo.

Del mismo modo, el tradicional contador oral tiene como función encantar a su público con unas narraciones parcialmente conocidas por todos, pero donde el narrador-contador tiene la libertad de introducir modificaciones según el público presente. Además de divertir al público, transmite enseñanzas y preceptos; es decir, reafirma y revitaliza la sabiduría del pueblo. El contador se presenta, entonces, no como un individuo-creador sino como un individuo colocado bajo el signo de la continuidad (retomar, reformular) y de la colectividad.

En consecuencia, Macario, el “maravilloso contador de cuentos” y la “memoria viviente del pueblo”, aparece como un personaje esencialmente determinado por su pertenencia a una colectividad.

40. «En Afrique, chaque fois qu'un vieillard meurt, c'est une bibliothèque qui brûle.» (Hampaté Bâ).

2.2.1.1. Los relatos de Macario

En el primer capítulo de la novela, el narrador rememora los relatos esencialmente “históricos” de Macario y, a través de la selección de las narraciones citadas, refuerza su función como “memoria viviente del pueblo”. Veamos cuáles son los episodios citados y qué significa desempeñar este papel de “memoria viviente”.

Los relatos de Macario evocados en el mencionado capítulo se organizan en torno a tres épocas correspondientes a la infancia, a la madurez y a la vejez del contador. Esquemáticamente podemos decir que la época de la infancia se relaciona con la dictadura del doctor Francia (Karaí-Guasú), época correspondiente a la independencia política en la historia del Paraguay. La época de madurez de Macario se vincula con la Guerra Grande (guerra de la Triple Alianza), período marcado por la destrucción del país. Por último, la vejez del contador se relaciona con el recuerdo más cercano a su presente, el de la historia de Gaspar Mora, su sobrino, quien después de haberse enfermado de lepra se retira al monte, talla el Cristo leproso como mensaje para sus semejantes e inaugura, de este modo, la rebeldía silenciosa de los marginados. Según el narrador, este relato ha sido guardado mucho tiempo como secreto («*secreto inconscientemente guardado por todos*» (p. 20)) y constituye «*un recuerdo más reciente sin duda que los otros, pero que los incluía a todos porque abarcaba un tiempo inmemorial, difuso y terrible como un sueño*» (p. 20). Gaspar Mora, ejemplo de autosacrificio y dedicación a los demás, representa la materialización de las enseñanzas de Macario, quien lo mantiene vivo en su recuerdo:

«él estaba vivo en el viejo vagabundo que vivía de la caridad pública» (p. 22)

Macario, a través de sus narraciones, salvaguarda y transmite el recuerdo de su sobrino, asegurando una continuidad que rebasa los límites de la vida individual. Además, recupera al Cristo, símbolo de los marginados, y de este modo da a los itapeños el instrumento de su unión y la fe en la posibilidad de subvertir el orden social.

En la presentación del personaje se evoca la continuidad personal-individual entre, por una parte, el padre de la nación (el doctor Francia), el padre de Macario (el liberto Pilar) y Macario Francia; y por otra, entre Macario y Gaspar Mora. A través de la continuidad individual también se perfila una continuidad histórica en la que, según las épocas rememoradas, hay alternancia entre independencia-dependencia y rebelión-opre-

sión. A la época de la independencia, asegurada por la dictadura del doctor Francia, sigue la derrota del país en la Guerra de la Triple Alianza y, por consiguiente, la destrucción y la dependencia. El recuerdo de Gaspar Mora evoca, a su vez, un nuevo período de rebeldía y de lucha silenciosa de las mayorías oprimidas del país. En consecuencia, los momentos históricos rememorados por Macario instauran, a través de su sucesión, un movimiento cíclico que se amplifica gradualmente en la novela en la oscilación entre independencia/dependencia y rebeldía/opresión. La última frase de la novela sintetiza este ciclo abierto por los relatos de Macario en el primer capítulo:

«este pueblo [...] que durante siglos ha oscilado sin descanso entre la rebeldía y la opresión, entre el oprobio de sus escarnecedores y la profecía de sus mártires [...]» (p. 364)

Según la enseñanza de Macario, del mismo modo que la continuidad “natural” existente entre los individuos debe convertirse en una relación consciente, la continuidad histórica es igualmente asumida por las generaciones que se suceden. En este sentido, Macario, la memoria viviente del pueblo, asegura, a través de sus narraciones orales, un cierto tipo de “conciencia histórica” para la colectividad.

De hecho, la selección que el contador-historiador hace de los acontecimientos históricos se realiza con fines utilitarios en función de la colectividad: Las siguientes palabras del narrador afirman esta idea: «*la esperanza de redención también debía unirlos hombro con hombro*» (p. 54). La rememoración de hechos del pasado permite a los miembros de una colectividad sentirse pertenecientes a un destino común y, por consiguiente, contribuye a la cohesión social. Esta eficacia, como veremos, se inscribe en el movimiento cíclico de rebeldía/opresión, es decir, no se limita al mero conocimiento pasivo de los acontecimientos ya cumplidos sino que tiene también un papel en la toma de decisiones; fomenta un dinamismo a nivel de la acción.

A pesar de que el narrador involucre al personaje esencialmente con el pasado, «*es como una aparición del pasado*» (p. 9), «*El fluctuaba estancado en el pasado*» (p. 14) y con la actividad de narrar hechos del pasado, Macario actúa en el presente y asegura, por su manera de hacerlo, la continuidad entre el pasado, el presente y el futuro. Su actuación -proteger y transmitir el Cristo leproso a su pueblo, atreviéndose a oponerse al cura- permite la instauración de un rito unificador para los itapeños: «*Era un rito áspero, rebelde, primitivo, fermentado en un reniego de insurgen-*

cia colectiva [...]» (p. 12), «*Esto nos ha valido a los itapeños el mote de fanáticos y de herejes»* (p. 12).

Por todo lo anterior constatamos que en Macario el contador y el hombre de acción forman una unidad y que las dos actividades del personaje contribuyen a fomentar una mayor cohesión social en la colectividad.⁴¹

Por consiguiente, la inserción en una sucesión de generaciones así como la pertenencia a una colectividad (además del grupo reducido de oyentes que se forma ocasionalmente, pero de manera incondicional, en torno al contador oral), darán otras dimensiones a la significación de la práctica narrativa de Macario que, por lo demás, es muy parecida a la del Gordo.

2.2.2. DESCRIPCIÓN DEL PERSONAJE-INDIVIDUO

Hasta ahora hemos considerado la presentación del personaje en su relación con los otros, es decir, en relación con las generaciones que le preceden en el tiempo y en relación con los otros miembros de su pueblo. Hemos dicho además, que las funciones que él cumple contribuyen a borrar el carácter individual del personaje y acentúan su matiz colectivo; este aspecto se refuerza con la necesidad de “olvidarse en vida de sí mismo”, es decir, con su propia enseñanza, la que, a su vez, se reafirma al insistir en el paso de las generaciones. Para él la vida individual que no tiene trascendencia colectiva carece de sentido.

Ahora consideraremos la descripción propiamente dicha del personaje-individuo. Sin embargo, para que el análisis de la presentación del personaje sea coherente, es necesario aclarar en qué condiciones se da la evocación de este personaje.

El narrador de la novela, Miguel Vera, evoca a Macario al rememorar episodios de su infancia en Itapé. Según la ficción, la escritura de sus memorias es determinada por el remordimiento y el sentimiento de culpa: el alejamiento físico y espiritual de sus orígenes suscita el primero de estos

41. De hecho, Macario es el único personaje que encarna esta unidad a través del hablar y del actuar, y que sintetiza los tiempos pasado, presente y futuro. Hechos del pasado, evocados en su relato, se convierten en una “presencia” en el presente y, por consiguiente, la diferenciación entre el pasado y el presente se hace borrosa. De la misma manera, la actuación del personaje en el presente, al instaurar un ritual, se enlaza directamente con el futuro.

sentimientos, y la traición de los principios básicos que rigieron su infancia, el segundo. Esta trayectoria (alejamiento, traición, sentimiento de culpabilidad) determina la percepción que el narrador tiene de Macario, como la personificación de los principios y valores antes mencionados. Es indispensable, por consiguiente, tener presente que la ambivalencia del narrador respecto a su personaje se debe, en parte, a su propia evolución.

Esta ambivalencia revela dos fenómenos de transformación: La zona fronteriza en que se encuentra la sociedad (Itapé) en aquel momento histórico (convivencia de los valores tradicionales con los de una sociedad en vías de transformación donde los valores individuales cobran cada vez más importancia). En estrecha relación con esta evolución, la fragmentación de la personalidad de Miguel Vera⁴² ocasionada por su trayectoria de alejamiento, traición y culpabilidad. Así pues, la descripción del personaje se relaciona con la ambivalencia del momento histórico evocado (principios del siglo XX en el campo paraguayo) y con la trayectoria personal del narrador, quien de niño del campo se ve transformado en intelectual de la ciudad.

Macario es al mismo tiempo el «*patriarca del pueblo acatado por todos*», «*un maravilloso contador de cuentos*» (un personaje colectivo cuya individualidad, acorde son sus propios preceptos, poco cuenta puesto que sigue el lema de «*saber olvidarse en vida de sí mismo*») y un viejo mendigo «*chocho*» que muere en el olvido y la indiferencia, en el abandono y la soledad.

Como ya hemos dicho, la transición histórica de una sociedad donde algunas estructuras tradicionales se salvaguardan explica esta valoración contrastada. Al final del capítulo, se aprecia la desintegración definitiva de estas estructuras en las cuales hay lugar para un patriarca detentador del poder religioso y político. Esta evolución explicaría la transformación de Macario patriarca en Macario mendigo.

«Itapé iba a desperezarse de su siesta de siglos, pero el pueblo volvía a dividirse en dos bandos irreconciliables haciendo que el jefe político y el cura recobraran su aflojado poder.» (p. 46)

42. La fragmentación se materializa en la descripción que el narrador en 3^a persona hace de Miguel Vera en el calabozo: «*La puerta entornada del calabozo le dejaba caer en mitad del pecho una polvorienta barra de sol que partía su cuerpo en dos pedazos sombríos. [...] Las dos mitades del hombre yacente [...]*» (p. 178)

Macario aparece como un personaje ubicado en la historia del Paraguay de principios del siglo XX pero, como veremos, es al mismo tiempo un personaje con reminiscencias mitológicas. Su ubicación fuera del tiempo histórico corresponde a la visión idealizada del narrador (Miguel Vera) al recordar la época de su infancia, traicionada más tarde en su vida de adulto. Esta visión se plasma en la mistificación de las estructuras tradicionales sobrevivientes, estructuras que se hacen evidentes tanto en la descripción del lugar como en la del personaje.

Itapé, el lugar donde vive Macario, se describe como un pueblo de las primeras décadas del siglo XX.

«Itapé [...] A más de tres siglos de su fundación por mandato de un lejano virrey de Lima continuaba siendo un villorrio perdido en el corazón de la tierra bermeja del Guairá.» (p. 10)

«Luego el tendido de las vías del ferrocarril a Villa Encarnación pasó por allí [...] Con las vías el pueblo comenzó a desperezarse.» (pp. 10-11)

Sin embargo, en la misma presentación es posible encontrar indicios que ubican el pueblo fuera del tiempo histórico:

«Los ranchos amojonaban de trecho en trecho el camino a Borja y Villarica, sobre cuya cinta polvorienta se eternizaba alguna carreta flotando en la llanura.» (p. 11)

De la misma manera, Macario es presentado en esta doble perspectiva. La continuidad generacional inscribe al personaje en un tiempo histórico que comienza en la época del doctor Francia:

«Macario habría nacido algunos años después de haberse establecido la Dictadura Perpetua [...].» (p. 14)

Esta ubicación temporal se apoya en una descripción física individualizante que crea la imagen de un anciano.

Macario está también caracterizado como un personaje irreal, como una ilusión; por las funciones que desempeña en la colectividad y por su semblante físico, encarna el pasado.

En la descripción física del personaje, el narrador insiste en algunos rasgos que dibujan la imagen de un hombre viejo, pobre y ciego. Es «*hueso y piel*», está «*doblado hacia la tierra*», es «*un esqueleto no más alto que un chico*», es un «*viejecito achicharrado*», se viste de «*andrajos*» y sus ojos están «*muertos, parchados por telitas de las cataratas*», se apoya en un bastón de tacuara (p. 9).

Sin embargo, además de caracterizar al personaje por medio de su aspecto exterior, también se le evoca como una “aparición” o una “ilusión”.

El personaje se desplaza en el delimitado espacio del pueblo siguiendo un movimiento continuo e indeterminado:

«[...] solía vagar por el pueblo [...]» (p. 9)

Aparece y desaparece como una sombra, como si no tuviese consistencia física:

«Brotaba en cualquier parte, de alguna esquina, de algún corredor en sombras. A veces se recostaba contra un mojinete hasta no ser sino una mancha más sobre la agrietada pared de adobe. El candelazo de la resolana lo despe-gaba de nuevo. Echaba a andar tantaleando el camino [...]» (p. 9)

«Tembleque y terroso se perdía entre los reverberos, a la sombra de los para-ísos y las ovenias que bordeaban la acera.» (p. 10)

Se relaciona con elementos de la naturaleza dando muestras de una gran fragilidad:

«[...] puñados de tierra que apagaban un instante la diminuta figura.» (p. 10)

A estas descripciones se añade la confesión abierta del narrador según la cual los niños, en aquella época, percibieron a Macario no como una persona en carne y hueso sino como una aparición del pasado:⁴³

«lo mirábamos pasar como si [...] surgiera ante nosotros, cada vez, como una aparición del pasado. (p. 9)

El envejecimiento y la muerte del personaje son descritos como un proceso de “achicamiento”, como un movimiento de retroceso hacia la infancia. Dicha descripción se basa en la observación del achicamiento efectivo del cuerpo del anciano (visión exterior, visión superficial del per-

43. La forma como el narrador percibe a Macario y la descripción que de él hace son muy semejantes a las de éste respecto del doctor Francia. La diferencia consiste en que las narraciones de Macario hacen surgir en el presente un personaje del pasado mientras que, en el relato de Miguel Vera (según sus recuerdos), un personaje del presente surge como una aparición del pasado. Así pues, vemos que la rememoración de Miguel Vera niño nos presenta a un contador que es, para el público, identificable con los personajes de sus cuentos.

sonaje) pero puede ser considerada también como indicio de la posibilidad o la voluntad de volver a los orígenes (presencia de los huesos) y de vincular a la muerte con el nacimiento.⁴⁴ El entierro del muerto en un «cajón de criatura» simboliza el reencuentro con los orígenes y la posibilidad de reiniciar un nuevo ciclo, una nueva vida. Por consiguiente, la referencia a la muerte del personaje lo inscribe dentro de una concepción propia de la mitología de los antiguos guaraníes.

A partir de estos elementos y retomando la descripción de Macario, es posible hacer una doble lectura del personaje. Una según la cual se trata de un anciano pobre y ciego al borde del olvido y de la muerte; y otra, según la cual la visión anterior no es más que superficial, puesto que el anciano vehicula otro tipo de valores⁴⁵ y se impone por su sabiduría (ceguera), por su autoridad frente a los demás (bastón) y por la posibilidad de asegurar la continuidad de la vida más allá de su muerte (huesos, viejo-niño).

44. Para una mejor comprensión de la evocación de la muerte ligada a la infancia es necesario mencionar la creencia de los antiguos guaraníes en la reencarnación. «En los grupos que admiten la reencarnación se acepta que el difunto puede avisar su futura aparición en el cuerpo de un menor. Hay que hacer mención que quienes creen en la reencarnación admiten que cuando la muerte de un hombre produce un gran dolor a sus familiares o cuando ese hombre fallece con un gran deseo insatisfecho, los dioses le envían nuevamente a la tierra.», en León Cadogan, *La literatura de los guaraníes*, México, Joaquín Mortiz, 1970, p. 28.

45. La descripción exterior del personaje como hombre viejo, pobre y ciego correspondería a la apariencia exterior bajo la cual se esconden unos valores fundamentalmente diferentes: los andrajos, parte visible de la pobreza esconderían una riqueza interior; los ojos ciegos testimoniarían de la futilidad de la visión del aspecto exterior del mundo y de la necesidad de desarrollar una mirada diferente; el esqueleto y los huesos se referirían a la noción de la permanencia y de la continuidad. Por ello, y de acuerdo con esta perspectiva de interpretación, vemos que se dibuja la imagen de un hombre que representa otro tipo de riqueza y de sabiduría con otros valores que los inmediatamente asequibles al hombre común, características que los niños, en su pureza, son los más aptos para percibir.

Esta valoración positiva, escondida tras la aparentemente negativa, se confirma con la presencia del «bastón de tacuara», símbolo de autoridad y de mando, que en el contexto específico puede ser relacionado con la vara-insignia de los antiguos guaraníes tribales.

2.2.3. ESTRUCTURA DEL CAPÍTULO

Las partes que contienen una descripción basada en la rememoración se distribuyen simétricamente al principio y al final del capítulo, motivo por el cual es oportuno hacer algunas consideraciones sobre su estructura.

El capítulo se abre con la frase: «*Hueso y piel, doblado hacia la tierra, solía vagar por el pueblo*» y termina enfatizando este aspecto: «*más doblado hacia la tierra*». «*Los ojos muertos, parchados por las telitas de las cataratas*» del comienzo del capítulo se vuelven al final en «*los ojos tapados por las cataratas*».

En la parte central del capítulo, el narrador caracteriza a Macario por sus funciones de contador, de «*memoria viviente*» y de «*patriarca del pueblo*»; vincula al individuo fundamentalmente con la colectividad y con la historia de esta colectividad. En la parte central, las alusiones a la época histórica se hacen más precisas. Dicho de otro modo, el personaje se enmarca en una etapa determinada de la historia de Itapé, pueblo del Paraguay de comienzos del s. XX. El narrador caracteriza sus funciones al reproducir en discurso directo fragmentos de las narraciones de Macario y también al resumir las mismas. El ejemplo más significativo de esta alternancia de la reproducción y del resumen de los relatos de Macario es el relato de la enfermedad y de la muerte de Gaspar Mora y el de la actuación de Macario en aquella época.

Constatamos entonces que en la parte central del capítulo, Macario emerge con su voz (atributo esencial de sus funciones de contador, de memoria viviente y de patriarca) y ésta le sirve tanto para transmitir hechos del pasado como para dar cuenta de su propia actuación en épocas anteriores.

Desde el punto de vista de la temporalidad, la parte inicial corresponde al período inmediatamente anterior a la muerte de Macario y la parte final a la última etapa de la vida y a la muerte del personaje. La parte central, por el contrario, es un retroceso en el tiempo hasta la época en donde Macario se hizo aceptar como patriarca del pueblo. Este retroceso fue introducido, según la rememoración del narrador, por los propios relatos del personaje. Estamos, por consiguiente, ante una estructura cerrada con un “flash back” en la parte central.

En cuanto a la ambivalencia de la mirada del narrador sobre el personaje, podemos anotar que, en las partes inicial y final, prevalece la descripción basada en la observación exterior del individuo (rememoración de la observación) mientras que en la parte central, mediante la insisten-

cia en las funciones y en las actividades del personaje, se subraya su carácter colectivo. El estado cambiante de la sociedad de esa época se manifiesta en la ambigüedad que surge de las descripciones inicial y final:⁴⁶ el personaje puede ser percibido simultáneamente como un mendigo “chocho” y como un anciano detentador de sabiduría y de verdad, personaje mítico, vinculado en algunos aspectos con la cultura y la mitología guaraní. En la evolución entre la parte inicial, la central y la final se dibuja también la evolución de la percepción del personaje: en primer lugar, sabio y simultáneamente mendigo, en segundo lugar, patriarca y, al final, otra vez mendigo y sabio. De esta forma, la parte central puede considerarse como la emergencia, en un momento de crisis, de la dimensión oculta del personaje. La parte inicial y final manifiestan la voluntad de mantener viva dicha dimensión, a pesar de la transformación de las condiciones exteriores de la sociedad, en los niños, los seres más puros. Por consiguiente, este movimiento, mendigo/sabio → patriarca → mendigo/sabio, adoptaría al movimiento anunciado por los relatos de Macario: oscilación entre opresión - rebeldía - opresión. Esta disposición estructural sugiere igualmente la necesidad de mantener viva la dimensión subterránea del personaje transformado (por las condiciones exteriores) puesto que así se vehicula la esperanza de una nueva emergencia en un futuro no especificado.

Concluyendo con la muerte de Macario, el capítulo presenta una estructura cerrada y acabada. No obstante, la manera de narrar la muerte del personaje, al sugerir la reencarnación según las pautas de la concepción guaraní de la muerte, abre la posibilidad de recomenzar el ciclo de la vida.

Por consiguiente, dado que la muerte de Macario representa un punto final y, al mismo tiempo, un punto inicial, la estructura cerrada del primer

46. La percepción del personaje de parte del narrador oscila entre la mitificación (nostalgia de la adhesión total a lo que representaba este personaje en su infancia) y la percepción decantada (Macario mendigo visto como sobreviviente de una época olvidada, como testigo y representante de la degradación, de la escisión en la evolución de la sociedad). Esta oscilación se nota en general en su manera de colocarse frente a los itapeños: algunas veces se identifica con los habitantes del pueblo de su infancia y, otras, se distancia imponiendo una demarcación entre él y ellos:

«Esto nos ha valido a los itapeños el mote de fanáticos y de herejes» (p. 12)

«[...] lo que había despertado en sus almas esa extraña creencia en un redentor harapiiento como ellos, y que como ellos era continuamente burlado [...]» (p. 13)

capítulo puede ser considerada como una unidad acabada susceptible de constituirse, sin embargo, en un punto de partida. De este modo, el resto de la novela podría verse como la tentativa de mantener vivos tanto al personaje Macario como sus enseñanzas a través de las actividades que en diferentes campos desempeñan otros personajes con mayor o menor éxito.

2.3. CARACTERIZACIÓN DE LA PRÁCTICA NARRATIVA DE MACARIO

Macario, personaje del campo paraguayo, cuenta sus cuentos en guaraní («*siempre hablaba en guaraní*» (p. 14)). Su manera de contar, según la caracterización del narrador (que de niño formaba parte de su público), es muy semejante a la del Gordo. Macario modifica constantemente sus relatos:

«La contaba cambiándola un poco cada vez [...] volvió atrás, procurando borrar lo que había dicho» (p. 21)

Superpone los hechos, los nombres, las fechas, vuelve atrás para modificar sin cesar lo relatado e incluso se contradice sin darse cuenta de ello:

«Superponía los hechos, trocaba nombres, fechas, lugares [...]» (p. 21)

«[...] contradecía lo anterior» (p. 24)

El valor del silencio es tan importante como el de las palabras:

«Y sus silencios hablaban tanto como sus palabras.» (p. 14)

En la forma, esta manera de narrar se parece a la del Gordo, con excepción de algunos comentarios del narrador en los cuales atribuye las “incoherencias” del contador a su vejez:

«[...] contradecía lo anterior [...] Pero su senectud era un terreno fértil para las contradicciones, los olvidos y los símbolos» (p. 24)

o bien:

«No le entendíamos. Pensábamos que eran cosas de su chochera» (p. 45)

Tal pareciera que las “incoherencias” y las contradicciones corresponden a exigencias precisas. En vez de buscar una veracidad o exactitud en lo relatado, el contador se propone producir efectos sensoriales sobre el público («*Lo escuchábamos con escalofríos.*» (p. 14)) de tal modo que lo relatado resurja en una ilusión de re-presentación: «[...] *la figura de El Supremo se recortaba imponente ante nosotros contra un fondo de cielos*

y *noches [...]*» (p. 15). El público de Macario no sólo tiene la posibilidad de visualizar y evocar aspectos auditivos de lo relatado («*veíamos los sótanos [...]*», «*lo veíamos cabalgar [...]*», «*[...] empezábamos a oír bajito la guitarra*») sino que también se coloca en la situación relatada y reacciona como si estuviese en presencia de los hechos narrados:

«Veíamos los sótanos oscuros [...] Y nosotros también nos agitábamos en una pesadilla [...]» (p. 15)

«[...] aun nosotros, después de un siglo, bajo las palabras del viejo, todavía nos echábamos hacia atrás para escapar [...]» (p. 15)⁴⁷

El público no se relaciona con los relatos por medio de la comprensión («*No le entendíamos muy bien*») sino por medio de las emociones y las sensaciones (los relatos de Macario «*tenían el olor y el sabor de lo vivido*» (p. 13)).

La voluntad de hacer revivir ciertos hechos del pasado a través de la narración oral no implica necesariamente que el contador quiera recrearlos fielmente. Sus relatos son:

«Ecos de otros ecos. Sombras de sombras. Reflejos de reflejos. No la verdad tal vez de los hechos, pero sí su encantamiento» (p. 14)

Dado que el contador tradicional tiene que captar la atención del público produciendo un impacto en sus oyentes, la forma de contar tiene una importancia primordial; las modificaciones, los saltos, la superposición de los hechos, son todos recursos de los que él se sirve para alcanzar su fin. Lo que cuenta, más que la “veracidad” de lo ocurrido, es el impacto

47. Es interesante notar que al describir la reacción del público frente a las narraciones de Macario, el narrador, por lo general, especifica que se trata de reacciones consecutivas al impacto de la palabra. La alusión a la boca y a las palabras señala abiertamente el carácter mediatizador del lenguaje:

«*El aire de aquella época inescrutable nos sapecaba la cara a través de la boca del anciano*. (p. 14) «*Aun nosotros [...] bajo las palabras del viejo [...]*» (subrayado mío).

Cuando el narrador describe el efecto del relato en el público omitiendo la presencia del papel mediatizador del lenguaje («*La máscara de Gaspar Mora se cambió otra vez*») sugiere que hay una transformación efectiva y otorga, por consiguiente, un “real” poder transformador a la palabra. Este procedimiento se profundiza en el libro de cuentos *Moriencia* y se generaliza en la novela *Yo el Supremo*.

del acontecimiento en la colectividad.⁴⁸ El contador se esfuerza por expresar la significación de un hecho para la colectividad, es decir, se propone, a través de sus relatos, reforzarla y reafirmarla.⁴⁹

Hemos dicho que el relato, más que dirigirse a la razón o a la facultad de comprensión de los oyentes, se dirige a sus sentidos (olfato, gusto, vista). Otro elemento fundamental en el mecanismo de narración de Macario es la necesaria presencia de la FE, de la voluntad de creer lo relatado de quienes escuchan al contador. Los recursos del relato mismo fomentan el fortalecimiento de esa fe: «*Nos tenía empayenados*⁵⁰ con sus cuentos». Macario cuenta sus cuentos porque tiene una función reconocida en la colectividad por quienes lo escuchan; los miembros de su público se adhieren a sus narraciones con una incondicionalidad que les permite revivir, a través de la re-presentación, hechos lejanos o cercanos en el tiempo. Este proceder refuerza, a su vez, el sentimiento de pertenencia a la colectividad, es decir, tiene efectos inmediatos, “reales”. El recuerdo del casi ahogamiento del narrador durante su infancia demuestra la fuerza efectiva de dicha fe:

«Me salvé porque sabía nadar y zambullir más que ellos. Pero sobre todo, porque creía firmemente en algo. [...] En el abombamiento de la asfixia sentí que la mano de madera de Gaspar me sacaba a la superficie. Era un raigón negro, al que me quedé largo rato abrazado» (p. 25)

Por eso los que no aceptan el papel social de Macario como «*patriarca del pueblo*» tampoco aceptan sus relatos:

«Algunos no le creían. Los mellizos Goiburú [...] Ya entonces comenzaban a burlarse del viejo liberto.» (p. 18)

48. No podemos dejar de relacionar la superposición de los hechos en las narraciones de Macario con el movimiento cíclico dibujado por los episodios narrados. Efectivamente, superponer hechos de tiempos alejados confirma la repetición cíclica de los mismos.

49. «*Macario, historiador oral, elabora la historia no tal como fue (empresa a todas luces irrealizable), sino tal como se depositó en la memoria colectiva, tal como preserva su eficacia social. Superponer los sucesos no significa ocultarlos sino, por el contrario, extraer de ellos, gracias a la revelación de sus analogías, un sentido (o sin-sentido).*», en Martin Lienhard, “Del Padre Montoya a Augusto Roa Bastos: La pulsión histórica del Paraguay”, en *Ibero-Amerikanischen Archiv*, Berlin, 1987, p. 72.

50. empayenados = embrujados.

«El padre de los mellizos [...] había transmitido a los hijos gemelos la torva inquina, de la que saltó aquel machetazo contra Macario y el Cristo. Lo cierto era que los mellizos no respetaban nada.» (p. 25)

La práctica narrativa de Macario funciona basándose tanto en la fe como en la adhesión a la colectividad y a ciertos principios. En este contexto el lenguaje (la palabra) adquiere una gran fuerza, un poder que permite no sólo describir los hechos sino provocar incluso su reaparición, su representación.

Todo lo anterior caracteriza las narraciones de Macario de una forma muy similar al discurso de los karaí, antiguos dueños de la palabra entre los guaraníes tribales.

«"Hijo de hombre" [...] resulta en su conjunto, una reflexión acerca de las transformaciones sucesivas de la función "karaística" en una serie de movimientos de tipo mesiánico. El viejo Macario del comienzo, genealógicamente vinculado con la figura histórica del karaí-guasú Francia, guardián del culto sincrético al Cristo-hijo-de-hombre, heredó de los grandes chamanes antiguos ante todo la capacidad de "empayenar" al auditorio con sus narraciones.»⁵¹

2.4. MACARIO (CAPÍTULO I) / EL RESTO DE LA NOVELA

El primer capítulo de la novela, como ya se dijo, es una unidad tanto por su estructura como por la presentación de Macario (personaje unitario).

Los diferentes elementos que el primer capítulo conforma en un todo coherente se desarticulan a partir del segundo capítulo; la unidad representada por Macario (patriarca - actuar, memoria viviente - contar) sufre una bifurcación encarnada en Cristóbal Jara y Miguel Vera, personajes que realizan, a través de sus actividades, la escisión entre el narrar y el actuar. En todo este proceso la irrupción de la escritura es determinante.

Si en el primer capítulo los movimientos que atañen a un mismo personaje apuntan simultáneamente hacia el pasado y el futuro, a partir del segundo, las actividades aisladas se centran en ciertos tipos de personajes con orientación exclusiva en una sola dirección. La escritura, actividad de Miguel Vera, al tener como finalidad la recuperación del pasado y la

51. Martin Lienhard, "Del Padre Montoya...", *op.cit.*, p. 69.

expiación individual de las traiciones personales, orienta al personaje hacia el pasado. En cambio, la acción de Cristóbal Jara, quien desconoce el sentido de la palabra,⁵² se dirige exclusivamente hacia el futuro puesto que se alimenta de la obsesión por avanzar y por cumplir con su misión.

La práctica narrativa de Macario se contrapone a la de Miguel Vera en la medida en que las narraciones del viejo a través del recordar, tienen una función en la colectividad. En cambio, Miguel Vera elabora un relato testimonial cuya finalidad es ante todo individual:

«Mi testimonio no sirve más que a medias. Ahora mismo, mientras escribo estos recuerdos, siento que a la inocencia, a los asombros de mi infancia, se mezclan mis traiciones y olvidos de hombre, las repetidas muertes de mi vida. No estoy reviviendo estos recuerdos; tal vez los estoy expiando.» (p. 13)

Si retomamos la hipótesis según la cual la muerte de Macario, que concluye el primer capítulo, cierra un ciclo que deja abierta, sin embargo, la posibilidad de un nuevo punto de partida, podemos asumir que la práctica narrativa del anciano tiene una doble línea de continuidad en la práctica narrativa (modificada) de Miguel Vera y en la acción de Cristóbal Jara. De esta manera, el segundo capítulo abre un ciclo que muestra las condiciones de degradación general: “vaciamiento” del discurso y aparición de la acción sin discurso, nociones constantemente aludidas por el Gordo en sus relatos.

Macario, con sus narraciones y con su manera de narrar, representa el meollo de la novela *Hijo de hombre*, en la cual el primer capítulo es una unidad cerrada que sirve como punto de partida a una serie de posteriores bifurcaciones. En este sentido este primer capítulo es, en su totalidad, una unidad mitificada, fuera del tiempo; es un principio que antecede lo que se desarrollará después en la novela.

Las diferentes actividades desempeñadas por Macario, al abarcar y salvaguardar la continuidad entre el pasado, el presente y el futuro, forman un todo coherente tanto a nivel del contenido de sus narraciones como a nivel de la forma de sus relatos.

52. «No sé. No entiendo lo que se dice con palabras. Sólo entiendo lo que soy capaz de hacer. Tengo una misión. Voy a cumplirla. Eso es lo que entiendo.» (p. 315)

«la historia relatada por Macario es ese corpus de tradiciones y de herencias comunes, la raíz de donde arranca el presente de la novela, el seno de donde parten cada uno de los personajes para formar un futuro ya solidario o anti-solidario».⁵³

Su práctica narrativa aparece como un modelo que los (transformados) continuadores de su tarea evocan con nostalgia. El primer capítulo, al considerarlo en relación con el resto de la novela, aparece situado en una época fuera del tiempo histórico; sin embargo, presenta desde ya los signos precursores de la instauración del tiempo histórico: la división de la sociedad en clases y la consecutiva especialización de las diferentes actividades humanas.

53. Janina Montero, "Realidad y ficción en *Hijo de hombre*", en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, XLII, 95, abril-junio 1976, p. 271.

3. EL MAESTRO CRISTALDO: *MORIENCIA*

«Las cosas que decía no eran de ese momento; habían pasado hacía mucho tiempo. O estaban por suceder.»

3.1. INTRODUCCIÓN

Los cinco fragmentos que conforman la unidad titulada *Moriencia* en el libro de cuentos del mismo nombre⁵⁴ tienen como uno de los personajes centrales al maestro Cristaldo. Aunque en este caso no sea posible hablar de práctica narrativa propiamente dicha, -el maestro no es un personaje-narrador-, el narrador de los relatos hace alusión a su relación particular con el discurso sin reproducir las narraciones. Empezaremos, entonces, nuestras consideraciones sobre el maestro Cristaldo con la caracterización que el narrador hace del personaje.

El maestro Cristaldo aparece como protagonista en «Nonato», «Bajo el puente» y, en parte, en «Cuerpo presente».⁵⁵

La unidad de cinco fragmentos reunidos bajo el título *Moriencia* puede situarse históricamente y geográficamente (entre 1912 y 1967, en Itacuruví), sin embargo, el mantenimiento de afirmaciones contradictorias referentes a la ubicación temporal de ciertos acontecimientos en particular y del valor temporal en general hace borrosas las nociones de tiempo y espacio en los relatos.

54. Augusto Roa Bastos, *Moriencia*, Caracas, Monte Avila, 1969.

55. El maestro Cristaldo es y, a la vez, no es el mismo personaje en los cinco fragmentos-cuentos, de la misma manera que el Gordo es y no es el mismo personaje en los relatos mencionados anteriormente.

3.2. CARACTERIZACIÓN DEL MAESTRO CRISTALDO

3.2.1. CARGOS DESEMPEÑADOS

En primera instancia este personaje desempeña una serie de actividades de diversa naturaleza: es el maestro de Itacuruví; es músico, «*el redoblante y alférez mayor de la cofradía de mariscadores*» (p. 25); es médico rural, conoce y utiliza las plantas para curar las enfermedades («*sus remedios de yuyos*»); cuida a los animales y además contribuye a la transformación de la naturaleza mediante la siembra de granos de victorias-regias en una laguna hedionda.

El maestro Cristaldo es un personaje que reúne en su sola persona actividades que tienen un efecto transformador sobre los seres humanos (maestro, médico, músico) y sobre la naturaleza (domesticación de animales silvestres, transformación de la laguna).

3.2.2. RELACIÓN DEL MAESTRO CRISTALDO CON CHEPÉ BOLIVAR: DUALISMO EXTERIOR

El maestro se describe como «*Flaquito: Inacabado*» (p. 25) y su caracterización se completa por la comparación con Chepé Bolívar, el telegrafista de Manorá:

«lo parecido que eran [...] Lo veíamos al uno reflejado en el otro, como formando una sola persona.» (p. 12)

Estos dos personajes presentan, cada uno, atributos opuestos a los del otro que cobran su plena significación en la oposición misma.

El maestro dedica su vida a la preparación de sus alumnos para el futuro, a la transformación de un lago nauseabundo en una laguna con victorias-regias, a la curación de las enfermedades; es decir, toda su labor se dirige hacia el mantenimiento de la vida. Chepé Bolívar, por el contrario, prepara durante toda la vida su propia muerte labrando diariamente su ataúd («*La víspera de su muerte le duró veinte años*» (p. 14)). El maestro, en vez de esperar su jubilación, desea y prepara la llegada de un reemplazante («*Lo que yo quiero, dijo, es un reemplazante.*» (p. 32)), lo que significa que su vida no quiere desembocar en un fin sino en una continuidad, en un recomienzo sin ruptura. Paralelamente, Chepé Bolívar tiende hacia un fin, hacia la posibilidad de concluir y de poner punto final a una

vida que cobra sentido en la preparación a la muerte. El envejecimiento y la muerte del maestro se describen como un proceso de achicamiento («*Envejeció de un día para otro. [...] Se le arrugó el cuero, la ropa. Todo él se iba achicando, achicando*» (p. 35)) y de transformación final en recién nacido: «*Lo que vimos [...] era la cara arrugada de un chico. Menos que eso: la de un recién nacido.*» (p. 36). Estos motivos, junto con la evocación de la quiebra de la voz del maestro antes de su muerte («*[...] la voz carrasposa se quebró en la voz de un chico que hablaba a una mujer [...]*» (p. 35)), nos remiten directamente a los textos mitológicos guaraníes, a la noción de la reencarnación de la palabra-alma.⁵⁶

La muerte de Chepé Bolívar, por su parte, sigue pautas de la religión cristiana: en el cuento «Cuerpo presente» se nos describe el velorio organizado al difunto y los preparativos de su entierro. El maestro se constituye, por lo tanto, como personaje a partir de reminiscencias de motivos o estructuras de la mitología guaraní, mientras que la caracterización de Chepé Bolívar tiene aspectos relacionados con la tradición cristiana.

Hemos dicho que el maestro se asocia, de cierta manera, con la vida y Chepé Bolívar, con la muerte. Efectivamente el primero tiene un vínculo especial con el día y con el sol, y el segundo, con la noche y con la luna. En su descripción contrastada el maestro es «*flaquito, inacabado, muy blanco*» mientras que Chepé aparece como «*alto [...] desgachado, muy oscuro*» (p. 12). Se relaciona a Chepé con la luna (sale a caminar por la noche (p. 11)), la cual tiene un efecto inmediato sobre su piel: «*el cuerpo se le llena de úlceras si sale cuando la luna está brava*» (p. 12); en cambio, el maestro Cristaldo se relaciona con la luz del sol, que le es indispensable incluso para poder alimentarse; para comer, según sus propias explicaciones, necesita de la luz, «*tiene que ser luz del día, y si hay sol, mejor*» (p. 25).

La caracterización de los dos personajes como una unidad, con sus respectivos vínculos con la luz, la oscuridad, el sol y la luna evoca reminiscencias del mito de los gemelos Sol y Luna,⁵⁷ uno de los fundamenta-

56. Sobre la noción de reencarnación véase p. 154 del presente trabajo. El guaraní «para designar el “alma espiritual” emplea palabras que encierran también el significado de hablar, lenguaje humano, palabra», en León Cadogan, “Chono Kybwyra: Áves y almas en la mitología guaraní”, en Augusto Roa Bastos (compilador), *Las culturas condenadas*, México, siglo XXI, 1978, p. 45.

57. «*[...] entre los Mbyá se encuentran dos sedimentaciones -se podría decir- de la “literatura” oral: una profana, que comprende el conjunto de la mitología y espe-*

les en la mitología de los guaraníes. La alusión a este motivo en el caso de ambos personajes nos permite hablar de dualismo. En este mito podemos encontrar el motivo del varón que habla desde el vientre de su madre, episodio que puede facilitar la comprensión de los fragmentos-cuentos de *Moriencia*, al permitir la vinculación de la parte final de «Bajo el puente» con el relato titulado «Nonato», y la identificación de Nonato con el maestro Cristaldo.

Así pues, en la caracterización contrastada de los dos personajes se perfila una tendencia opuesta: el maestro, obrando para el mantenimiento de la vida, encara el futuro mientras que Chepé Bolívar, cultivando la propia muerte, se orienta hacia el pasado («*Una cara sin pasado vuelta al pasado*» (p. 43)). Además, como ya hemos visto, el maestro en su espera del reempazante quiere inscribirse en un movimiento continuo (siempre dibuja «*cosas redondas*» (p. 18)) mientras que la vida del telegrafista cobra sentido en la preparación del punto final, la muerte, el acabamiento, la conclusión. De este modo, en la unidad que forman los dos, se inscribe un movimiento hacia el pasado y el futuro simultáneamente.

Tal como los dos personajes forman en su oposición una unidad, el maestro, en tanto que “sub-unidad” encierra también unas oposiciones internas. A falta de poder titularlo de manera más original hablaremos de “escisión” o de dualismo interior del personaje.

cialmente el gran mito dicho de los gemelos; otra sagrada, es decir secreta para los blancos, que se compone de oraciones, de cantos religiosos, en fin, de todas la improvisaciones que arranca a los pa'i su fervor inflamado cuando sienten que en ellos un dios desea hacerse oír.», Pierre Clastres, “Profetas en la jungla”, en Rubén Bareiro-Saguier, *Literatura guaraní del Paraguay*, Caracas, Ayacucho, 1980, p. 8.

«Tanto Nimuendajú como Samaniego [...] se refieren al Mito de los Gemelos, elemento básico de la religión guaraní y la de otras naciones. Pa'í Rete Kuaray [...] creó él mismo a su hermano menor Jachyra, futura Luna; no se les puede, por consiguiente, calificar de gemelos; y las creencias religiosas de los Mbyá hacen inadmisible la divinización y adoración de gemelos, si damos a esta voz el significado de hermanos nacidos simultáneamente de un mismo parto.», en “Ayvú Rapytá (Textos míticos de los Mbyá-Guaraní del Guairá)”, recopilación, versión, notas de León Cadogan, en Rubén Bareiro-Saguier, *Literatura guaraní del Paraguay*, op.cit., p. 32.

3.2.3. EL MAESTRO CRISTALDO: DUALISMO INTERIOR

Las oposiciones internas del personaje se sitúan, del mismo modo que entre Chepé Bolívar y el maestro, a nivel temporal (pasado/futuro) y a nivel de las connotaciones míticas y religiosas evocadas a través de la caracterización del personaje (mitología guaraní/cristianismo).

3.2.3.1. Pasado/futuro

Como ya hemos visto, el maestro Cristaldo presenta una orientación inclinada hacia el futuro: se dedica a mantener la vida; prepara a sus alumnos para la llegada del reemplazante:

«El vivía en espera» (p. 28)

Pero el narrador especifica que se trata de un futuro «*al revés*»:

«El mismo se había puesto un plazo [...] no hacia adelante, sino al revés.»
(p. 29)

Entonces, esperar y preparar el futuro significa esperar y preparar una vuelta al pasado, lo que implica que al apuntar hacia adelante, es decir, hacia el futuro, el maestro se impulsa simultáneamente hacia atrás, o sea, hacia el pasado. Por consiguiente, Cristaldo vive, simultáneamente, en función del futuro y del pasado; dicho de otro modo, el futuro se compone del regreso al pasado, lo que está expresado en las dos afirmaciones aparentemente contradictorias del narrador:

«El vivía en espera.» (p. 28)

«Mañana no era un día para él.» (p. 29)

Esta escisión interna relacionada con el tiempo se manifiesta igualmente en lo contado por el maestro:

«Las cosas que decía no eran de ese momento; habían pasado hacía mucho tiempo. O estaban por suceder.» (p. 28)

Por otro lado, la descripción de su muerte sintetiza muy bien la presencia simultánea de los dos tiempos, pasado y futuro. El narrador refiere que vieron la cara arrugada de un recién nacido, imagen que sigue este mecanismo de condensación y superposición de los extremos opuestos (arrugado = viejo/recién nacido).

Al evocar la caracterización comparada de los dos personajes (Chepé Bolívar y el maestro Cristaldo) hemos dicho que la construcción del maestro como personaje apela en gran medida a estructuras mitológicas de los guaraníes. Pero ahora veremos, al considerar al personaje en sí, que éste presenta aspectos relacionados tanto con la mitología guaraní como con el cristianismo.

3.2.3.2. Mitología guaraní/cristianismo

Los cargos desempeñados por el personaje (maestro, músico, médico, agricultor) lo designan, de entrada, como un maestro en el sentido amplio de la palabra, es decir, como un sabio.

Su vinculación específica con el sol; la descripción de su muerte en que se tejen algunos motivos mitológicos («Bajo el puente»); ciertas descripciones de sus actividades y la caracterización de su manera de narrar por parte del narrador («Bajo el puente»), permiten formular la hipótesis de que este personaje se construye sobre la base de elementos característicos de un personaje dirigente en las tribus de los guaraníes, el pa'i.⁵⁸ Por otra parte, según la escisión interna señalada, algunos elementos apuntan hacia la posibilidad de comparar al maestro con Jesucristo, el mesías de la tradición cristiana.

58. Según Pierre Clastres el pa'i más que un chamán es un profeta para los guaraníes tribales. «[...] éstos son los verdaderos sabios que, como los Karai de los tiempos antiguos, habitados por la misma pasión, se abandonan a la exaltación de interrogar a sus dioses [...]. Se trata casi siempre en estos discursos, de abordar los temas que literalmente obsesionan a los Mbyá: el destino en la tierra, la necesidad de prestar atención a las normas fijadas por los dioses, la esperanza de conquistar el estado de perfección. [...] La naturaleza de las preocupaciones de los chamanes, su significación, su alcance y la manera en que los exponen, nos muestran que el término de chamán califica mal la verdadera personalidad de estos hombres, capaces de ebriedad verbal cuando son tocados por los espíritus de los dioses. [...] se preocupan mucho menos de devolver la salud al cuerpo enfermo que de adquirir mediante danzas, discursos, y meditaciones, esa fuerza interior, esa firmeza de espíritu, únicas susceptibles de agradar a Ñamandú, a Karai-Ru-Eté, a todas las figuras del panteón guaraní. Más que practicantes, pues, los pa'i mbyá son meditantes.», en “Profetas en la jungla”, en Rubén Bareiro-Saguier, *Literatura guaraní del Paraguay*, op.cit., p. 8.

Para comprender este doble paralelismo vamos a ver algunos rasgos esenciales del profetismo en general; luego consideraremos algunas características del profetismo guaraní, señalando al final algunos elementos del profetismo cristiano.

3.2.4. PROFETISMO

El profetismo (y en muchos casos el mesianismo) se caracteriza, esencialmente, por la aparición de la creencia colectiva en un redentor que tenga la posibilidad de acabar con el desorden (degeneración, caos) en que se encuentra una colectividad (un grupo social o una parte de él, una comunidad religiosa, etc.). El fenómeno del profetismo siempre se fundamenta en una situación de crisis colectiva social y/o religiosa y corresponde a una necesidad colectiva de redención cultural y social. En este sentido, su estructura básica se manifiesta en la espera⁵⁹ de que alguien o algo llegue. El profeta (o mesías)⁶⁰ es un personaje proclamado por sí mismo o por un grupo determinado (iniciativa individual tras una revelación o tras una determinación social) como el enviado o mensajero de una instancia suprema (Dios o dioses). Este personaje dirigente, a través de su discurso específico (oración) y con la proposición de ciertas prácticas o ejercicios, promete preparar y guiar a un grupo (o colectividad) hacia un nuevo orden prometido, proyectado en el futuro.

El profeta (mesías) promete encontrar una salida a la situación de crisis y desorden que representa el presente frente a un estado original perdido (pasado) y a un nuevo estado renovado en el futuro. Así pues, este proyecto de renovación o revitalización aparece, por lo general, como la

59. «[...] les phénomènes messianiques-millénaristes reposent sur une structure: la structure de l'Attente dont nous apercevons le losange ou le quadrilatère sous les combinaisons diverses qui peuvent affecter ses pôles: le Personnage (messianique), le Royaume (millénariste), la société religieuse (église ou tout autre corps religieux), la société politique (la nation, l'Etat ou l'union des nations, etc.).», en Henri Desroches, *Dieux d'hommes, Dictionnaire des Messianismes et Millénarismes de l'Ere Chrétienne*, Mouton, 1969, p. 39.

60. Según Henri Desroches la diferencia entre el profeta y el mesías reside en el grado de identificación menor y mayor con la divinidad. El mesías tendría un lazo “nativo” mientras que el profeta, muchas veces llamado para una sola misión, tendría un lazo “electivo” con Dios o los dioses. Véase Henri Desroches, *op.cit.*, p. 7.

proyección del estado original en el futuro, estado cuya degradación - transformación o/y pérdida constituye el presente vivido como crisis. De acuerdo con esta lógica de proyección en un futuro, el profeta mismo aparece como un hombre-dios, como la reencarnación de un Dios único o de antiguos dioses, héroes civilizadores, como la convergencia del pasado y del futuro en su persona individual.

El milenarismo, movimiento similar al mesianismo, se define, según Henri Desroches, como un movimiento histórico-religioso en el cual las creencias religiosas y las aspiraciones sociales siempre van enlazadas. En la tradición cristiana este movimiento se origina en la Biblia.⁶¹ El milenarismo proclama la destrucción inevitable del mundo al cabo de 1000 años, período durante el cual Jesucristo reinaría sobre la Tierra. El Juicio final (apocalipsis, destrucción del mundo) implicaría la renovación, o sea, el paraíso reencontrado para aquellos que respeten las reglas, normas, enseñanzas y preparativos bajo la dirección de un mesías. Por consiguiente, el milenarismo puede surgir en cualquier religión donde exista el mito del Paraíso terrestre. Los ciclos de aparición del movimiento milenarista corresponden a la Edad Media, al Renacimiento, al siglo XIX, y en el siglo XX ha surgido con mucha fuerza en los países del Tercer Mundo.

De hecho, es posible observar en situaciones históricas de opresión social la proliferación de movimientos mesiánicos (o milenaristas). La situación colonial es, entonces, un terreno fértil por excelencia para la eclosión de estos movimientos, puesto que la proclamación de una catástrofe inevitable conlleva la esperanza de una renovación, de una regeneración y de una redención social.⁶²

El profeta (o el mesías) es un elegido y, como tal, un mensajero e intermediario entre la divinidad y los hombres. Es un hombre-dios que pertenece simultáneamente a dos categorías: la humana (en tanto hombre) y

61. San Pedro II, Epístola 3.8; Apocalipsis 20, "El milenio".

62. «*Les peuples assujettis, dont les cultures et les croyances sont écrasées par la conquête des envahisseurs, ont tendance à transformer leur nostalgie d'un passé heureux en des rêves dynamiques orientés vers un futur qui leur restituerait leur gloire première et confondrait leurs ennemis.*» Alfred Métraux, citado por Henri Desroches, *op.cit.*, p. 18.

«*Il est rare que dans sa nouveauté même, le règne messianique n'en appelle pas du présent à un passé lointain, inconnu, oublié ou inconscient pour fonder son projet d'avenir*», Henri Desroches, *ibid.*, p. 18.

la divina (en tanto dios). La transformación del individuo en profeta se manifiesta, de manera inmediata, en un cambio a nivel de la vida cotidiana (abandono de la familia y del antiguo estilo de vida); y de manera ocasional, en el momento de entrar en comunicación con la divinidad, por un estado de “alienación”, de trance, o de alucinación, que puede significar para él la conversión en otro ser durante el momento de la oración.

Después de estas consideraciones generales sobre el profetismo conviene señalar algunos rasgos del mesianismo guaraní. Los investigadores de este tema⁶³ insisten en el hecho de que, entre los guaraníes, los movimientos mesiánicos existieron en la época pre-colonial, es decir, antes de la colonización y de la puesta en práctica de estructuras de dominación política, cultural y religiosa desde el exterior. Según Pierre Clastres, en la época tribal, el profetismo

«traduisait sur le plan religieux, une crise profonde de la société liée à la lente, mais sûre, émergence de puissantes chefferies. [...] la société tupi-guaraní en tant que société primitive, en tant que société sans Etat, voyait surgir de son sein cette chose absolument nouvelle: un pouvoir politique séparé qui, comme tel, menaçait de disloquer l'antique ordre social entre les hommes. On ne saurait comprendre l'apparition des “karai”, des prophètes, sans l'articuler à cette autre apparition, celle des grands “mburuvicha”, des chefs».⁶⁴

Hélène Clastres, por su parte, afirma que el profetismo aparece en circunstancias de crisis y de transformación políticas.

«On est conduit à faire l'hypothèse que le prophétisme s'engendra, à mesure même que les sociétés se transformaient et s'étendaient, comme la contrepartie critique et négatrice des changements politiques et sociaux qui s'inauguraient. Peut-être le “messianisme” traduit-il toujours un état de déséquilibre social.»⁶⁵

La conciencia de crisis que emerge a raíz de la transformación del antiguo orden, estimula la búsqueda de la tierra “buena” entre los guaraníes. Bajo la dirección de los profetas se inician las migraciones para

63. Alfred Métraux, *Religions et magies indiennes d'Amérique du Sud*, Paris, Gallimard, 1967; Pierre Clastres, *Le grand parler*, Paris, Seuil, 1974; Hélène Clastres, *La terre sans mal*, Paris, Seuil, 1975; Vittorio Lanternari, *Les mouvements religieux de liberté et de salut des peuples opprimés*, Paris, Maspéro, 1962.

64. Pierre Clastres, *Le grand parler*, *op.cit.*, p. 9.

65. Hélène Clastres, *op.cit.*, p. 73.

encontrar la Tierra sin Mal, lugar mítico, zona de abundancia y paraíso terrestre, a donde, de acuerdo con las creencias de los guaraníes, los héroes-civilizadores se retiraron después de haber terminado la creación de la tierra y de la humanidad. En un primer tiempo, la Tierra sin Mal estaría localizada geográficamente más allá del Océano; es el lugar donde los hombres, sin pasar por la prueba de la muerte, podrían alcanzar la inmortalidad, condición propia de los dioses. Allí los hombres serían, al mismo tiempo, mortales en tanto hombres e inmortales en tanto dioses.⁶⁶ A la Tierra sin Mal se podría llegar en vida a través de la perfección espiritual, pautada en ejercicios de danza ritual, de oración y de ayuno, y los profetas serían quienes determinarían las prácticas susceptibles de asegurar el éxito de la búsqueda. Esta condición de perfección espiritual se representa como un estado de ligereza, exigencia y condición primordial para llegar (volar) a la Tierra sin Mal. Podemos decir entonces que los grandes chamanes o profetas (karaí, pa'i), además de poder predecir el futuro, de ser curadores y de tener la posibilidad de transformar la naturaleza, tienen igualmente un efecto transformador sobre los seres humanos dado que tienen como privilegio y obligación la búsqueda de las palabras que "abren" el camino hacia la Tierra sin Mal, es decir, la búsqueda de las «Bellas Palabras».⁶⁷

Durante el período colonial el fenómeno profético se manifestaba por la aparición de movimientos mesiánicos de liberación bajo la dirección de profetas, entre los cuales el más conocido en el Paraguay, la rebelión de Obera,⁶⁸ movilizó en 1579 grandes masas contra los españoles.

66. «On peut être homme et pourtant devenir dieu, mortel et pourtant immortel. Une logique qui refuse le principe de contradiction semble être à l'oeuvre dans cette pensée qui à la fois oppose les extrêmes et veut les rendre compatibles ou compossibles.», Hélène Clastres, *op.cit.*, p. 110.

67. «[...] se nota la preocupación de los indios por definir una esfera de lo sagrado tal que el lenguaje que lo enuncia sea, él mismo, una negación del lenguaje profano. La creación verbal, salida de la preocupación de nombrar seres y cosas según la dimensión oculta, según su ser divino, conduce así a una transmutación lingüística del universo cotidiano, a una Bella Palabra (Grande), de la que se hubiera podido creer que era una lengua secreta. [...] las bellas palabras originales [...], lenguaje divino en el que se refugia la salvación de los hombres.», en Pierre Clastres, "Profetas en la jungla", *op.cit.*, pp. 8-9.

68. Alfred Métraux, *op.cit.*, pp. 23-26; Lanternari, *op.cit.*, pp. 191-192.

En nuestros días, tras el mestizaje, la aculturación y el exterminio de la mayor parte de los indígenas, el mesianismo guaraní persiste con cierta modificación en la forma pero no en su esencia misma. De hecho, en las actuales condiciones de limitación geográfica, política y económica de los sobrevivientes de las pocas tribus guaraníes de la selva,⁶⁹ la búsqueda del Paraíso terrenal no puede cumplirse mediante las migraciones. El discurso y la búsqueda de las «Bellas Palabras» se ha convertido entonces en el único medio para poder alcanzar la Tierra sin Mal.⁷⁰

En lo que concierne el profetismo cristiano es preciso subrayar que en el siglo primero Israel conoció una proliferación de personajes que fueron proclamados profetas. Sin embargo uno sólo ha dejado un impacto decisivo sobre la cultura occidental: Jesucristo, fundador de la religión de Cristos, el cristianismo.

Las dos actividades básicas de este personaje, según el testimonio dejado por sus discípulos en los Evangelios, fueron la promulgación de su enseñanza a través del anuncio del advenimiento del Reino de Dios y de la necesidad de prepararse para la redención; y la curación de los enfermos. Jesús predicaba tanto en los templos como en la calle o en el campo y se dirigía a todo el mundo, sin distinción de sexo, ni de edad. Esto muestra su autoridad absoluta, ejercida sin que hubiese sido necesaria la aplicación de ciertas leyes o normas de la predicación, tales como la exigencia de que se llevara a cabo dentro del templo o la prohibición de la presencia de las mujeres. La historia (vida) de Jesús no acaba con los

69. Hoy entre 3000 y 4000 guaraníes tribales sobreviven en la selva.

70. *«L'arrivée des Européens en Amérique, la brutalité de la Conquête, l'écrasement des rébellions indigènes, toute cette violence conjuguée coupa court au libre développement de la transformation sociale consécutive au mouvement prophétique. La migration religieuse massive, en tant qu'effet concret du discours des "karai", devint impossible. Fermé par conséquent du côté de la "praxis", le désir d'éternité des Guarani chercha son cheminement dans l'approfondissement de la Parole, il s'écoula du côté du "logos". Le discours des "karai" actuels demeure assurément dans le droit-fil du discours prophétique précolombien: mais toute la force du désir qui animait ces derniers s'est maintenant tournée vers la méditation. Il y a eu, si l'on veut, mouvement de l'activisme migratoire vers la pensée questionnante, passage de l'extériorité du geste concret -de la geste religieuse- à l'intériorité constamment explorée d'une sagesse contemplative.»*, en Pierre Clastres, *Le grand parler*, op.cit., p. 10.

detalles de su muerte (abandono, traición y crucifixión) sino que se perpetúa en la resurrección, en la fe y en la espera de su retorno por parte de sus discípulos. De este modo, Jesús vive (sobrevive) en la fe y en la espera de sus seguidores.

3.2.5. EL MAESTRO CRISTALDO - ¿PROFETA?

El maestro Cristaldo tiene ciertas características genéricas de profeta. Sus cargos con efecto transformador tanto sobre los seres humanos (preparación-iniciación de los alumnos) como sobre la naturaleza; su relación con el tiempo (proyección hacia el futuro, que es al mismo tiempo un retorno hacia el pasado, ser el otro - dualismo exterior/interior); la espera de un reemplazante y la insistencia en la necesidad de preparación de sus alumnos-discípulos para reconocer este “desconocido” que tendrá que llegar en un futuro hipotético, todos ellos son rasgos que contribuyen a la configuración del personaje como profeta. Su cargo de tamborero lo pone en contacto con el sonido primordial de la creación y con lo sagrado. Su función de maestro le otorga una autoridad absoluta (*«Ni la sombra de un pelo se le escapa»*, *«dentro de él encontraría todo lo que le hacía falta»*), la posibilidad de transmitir una sabiduría.

Tampoco hay que olvidar el trasfondo de “crisis” apenas señalado, constituido por la atmósfera de degradación en que vive y obra el maestro (*«el puente [...] Antes daba sobre el camino real, apuntaba hacia otros pueblos, retumbaba con el paso de los carros, de la gente, de los animales. Después fue como virando hacia la nada; se apartó del camino; quedó sobre un riacho de agua estancada después sobre un banco de arena cubierto de yuyos [...]»* (p. 46), *«la gente se mandaba mudar»*, *«el maestro los mira con desprecio [...]»*).

Además de estos rasgos generales podemos encontrar motivos precisos que evocan concretamente elementos del profetismo guaraní o de la tradición cristiana contribuyendo, de este modo, a dibujar un personaje culturalmente sincrético.

En el cuento «Bajo el puente» se alude en dos ocasiones a que el maestro está “volando”, desapareciendo físicamente ante sus alumnos. A la luz de las anteriores explicaciones estos fragmentos enigmáticos pueden, al menos en parte, aclararse por la evocación de las prácticas de purificación de los pa’i o de los que, bajo la dirección de éstos, emprenden el viaje en búsqueda de la Tierra sin Mal, sinónimo de Paraíso terreno en la tradición de los guaraníes. La descripción del maestro volando, acto que

sus alumnos envidian, puede aludir al estado que resulta de los ejercicios para obtener la perfección y la pureza:

«El hombre se iba cayendo. Se aplomaba, se achicaba. Desaparecía [...] Los zapatos solos ahí, sobre el piso. El dueño volando lejos. Y nosotros sin poder saltar ni brincar; nada más que sudar del antojo. [...] La víspera del hecho que hizo bajo el puente tardó más que otras veces [...] se levantaba otra vez sobre los zapatos [...] se largó a hablar tupido [...]» (p. 28)

En esta última cita la ligereza materializada en la facultad de volar se relaciona con la facultad de la palabra. En general, a los profetas se les atribuye la capacidad de entrar en éxtasis en el momento de emitir un discurso, éxtasis que también puede ser descrito metafóricamente como viaje o “vuelo”.

El profetismo del maestro presenta rasgos que apelan también a la tradición cristiana. La asociación del maestro con el mesías cristiano surge de manera inmediata a través del nombre Cristaldo y de manera mediaticada a través de la alusión a un episodio de la Biblia (San Mateo 14,22, «*Jesús anda sobre las aguas del lago*»), Jesús caminando sobre el agua. Primero encontramos una alusión indirecta a la capacidad de caminar sobre el agua. El padre del narrador dice de manera irónica:

«Capaz que en el día va a enladrillar el río para vadearlo sin mojarse los pies.» (p. 25)

Más lejos encontramos la descripción del maestro Cristaldo caminando sobre las victorias-regias:

«A contraluz del poniente, el maestro caminaba muy derecho sobre las victorias-regias, y se perdía a saltos en la oscuridad.» (p. 35)

Además, el maestro, como Jesús, tiene discípulos, se ocupa de animales, cura a los enfermos, y se dedica a la preparación de sus discípulos para la llegada del desconocido, es decir, alimenta la espera o la esperanza.

En última instancia cabe señalar que hay una imprecisión general en torno a este personaje. El narrador insiste varias veces en la poca claridad de las informaciones relacionadas con el maestro: «*Tampoco este hecho está claro*» (p. 29), «*Nunca se ponen de acuerdo en las cosas del maestro*» (p. 33). Esta vacilación en torno al maestro crea un cierto ambiente de mitificación respecto a sus actividades y a su persona, y puede contribuir a la percepción del mismo en el sentido señalado más arriba.

3.3. CARACTERIZACIÓN DE LA MANERA DE HABLAR DEL MAESTRO CRISTALDO

No hay muchas referencias al discurso oral del maestro, sin embargo, algunos elementos nos permiten afirmar que la manera de hablar de este personaje presenta características propias del discurso profético tanto del cristianismo (Jesús) como de la religión guaraní (pa'i, karaí).

La manera de hablar del maestro se caracteriza de este modo:

«La víspera del hecho que hizo bajo el puente [...] El maestro se levantaba otra vez sobre los zapatos. Esa tarde se largó a hablar tupido, mezclando todo. Nosotros entendíamos sin entender. Las cosas que decía no eran de ese momento; habían pasado hacía mucho tiempo. O estaban por suceder. El vivía en espera. Dijo: Un día va a llegar aquí un desconocido. Y no lo van a ver si no están preparados.» (p. 28)

En primer lugar, llama la atención, a nivel del contenido de este discurso, que el maestro a través de sus palabras no se relaciona con el presente, sino con el pasado y el futuro simultáneamente. Como ya hemos visto, el profetismo se caracteriza en general por la necesidad de apelar a la tradición y al pasado con fines de proponer elementos renovadores para el futuro.

En segundo lugar, se nota que la manera de hablar del maestro, según el narrador, es un «*hablar tupido*» o sin transparencia, una mezcla de diversos elementos («*mezclando todo*»). Esta característica puede explicar las dificultades del público para captar el sentido de este discurso: «*nosotros entendíamos sin entender*». Si relacionamos el «*hablar tupido, mezclando todo*», con la evocación de la desaparición física del maestro (volando lejos) tenemos entonces que evocar inevitable y más específicamente el éxtasis alucinador, propio de los profetas en el momento de emitir su discurso, es decir, cuando entran en comunicación con los dioses. Las explicaciones de Pierre Clastres sobre la manera de hablar de los chamanes-profetas de los guaraníes nos aclaran este mecanismo:

«[...] seule une minorité d'hommes savent parler aux dieux et recevoir leurs messages: les sages sont les maîtres exclusifs des Belles Paroles, détenteurs respectés de l'arandu porä, le beau savoir. Assez fortement codifié, ce savoir ne permet que de faibles variations de forme d'un penseur à l'autre. [...] Inversément, au niveau des textes que nous disons métaphysiques, la pensée joue avec la plus entière liberté, la puissance d'une création personnelle du penseur se déploie sans entraves: [...] au point que [...] une ivresse

verbale s'empare de l'orateur dont on peut dire alors que, littéralement, ce n'est pas lui qui parle, mais, à travers lui, les dieux.»⁷¹

La caracterización de la manera de hablar del maestro contribuye a reforzar su imagen como profeta, es decir, como el hombre elegido que tiene una misión específica que cumplir. La superposición del pasado y del futuro, la mezcla de diversos elementos, susceptible de leerse como éxtasis o “ebriedad verbal” y el hecho de que el público entienda sin entender y, a pesar de ello, se prepare a reconocer al desconocido que llegará en un futuro hipotético, son todos elementos que corroboran la configuración del personaje como profeta. El discurso, en el caso del maestro, está acompañado, además, de fenómenos sobrenaturales como la facultad de volar. Su discurso, al ser profético, tendría no sólo una función comunicativa (ser mediatizador entre dioses y hombres) sino también una función transformadora “efectiva”, es decir, del mismo modo que, según la creencia de los guaraníes (mbyás de hoy), las «Bellas Palabras» “abren” el camino del Paraíso terrestre, las palabras del maestro pueden tener una fuerza transformadora. La posibilidad de proporcionar la esperanza que, a su vez, promueve las acciones transformadoras efectivas, es el fundamento de dicha fuerza. La esperanza («*debajo de la desesperanza*» como diría Miguel de «La Rebelión») está en la base de la actitud general del maestro («*el lento poder de esperar contra toda esperanza [...]. La fuerza de su desamparo*» (p. 29)); es la que explica que éste emprenda labores para remediar la situación de degradación general en que se hunde su pueblo, y cuyos síntomas más inmediatos son la transformación del río en laguna hedionda (estancamiento del agua y descomposición) y los ladridos de los perros sin dueño.⁷²

Hemos dicho que en lugar de reproducirlo, el narrador condensa y caracteriza el discurso del maestro. Sin embargo, nos llama la atención la reproducción de algunas frases emitidas por el maestro que se presentan esencialmente como proverbios:

«Nunca lo mucho costó poco»

71. Pierre Clastres, *Le grand parler*, op.cit., pp. 12-13.

72. Según Henri Desroches la esencia misma el fenómeno mesiánico consiste en la persistencia de la esperanza debajo de la desesperanza: «*Le principe Espérance implique dans le messianisme-millénarisme est même cela: une “spes contra spem”, une espérance de désespérés, un appel en désespoir de cause.*», op.cit., p. 32.

«Animal muerto no mueve la cola»

«Alcanza el que no se cansa»

El uso de los proverbios confirma la vinculación del maestro con la tradición del pueblo al que pertenece. Los proverbios, expresión de la sabiduría popular, se caracterizan por ser formas fijas. Por consiguiente, esta característica convive con otras que hacen que tanto su discurso como sus actividades sean innovadores, transformadores y creadores.

3.4. RELACIÓN ENTRE EL MAESTRO Y EL NARRADOR

El narrador del cuento «Bajo el puente» se presenta de la manera siguiente:

«Tengo la misma edad del maestro cuando se desgració bajo el puente,»
(p. 36)

El lector se entera de la edad del maestro en el momento de su muerte:

«[...] cuando se desgració bajo el puente. Y ya para entonces tenía más de sesenta años.» (p. 25)

A partir de estas dos informaciones complementarias podemos vaticinar que, según la ficción, el narrador, en el momento de cumplir su función como tal y teniendo en cuenta su edad, reemplaza de cierta manera al maestro.

Para comprobar esta hipótesis vamos a examinar la relación existente entre el narrador y el maestro.

Este cuento rememora la época en la que el narrador de sesenta años era alumno del maestro Cristaldo. Según las propias informaciones del narrador, éste además de alumno del maestro, fue su discípulo elegido para la transmisión de ciertos saberes y de ciertas facultades. En las partes inicial y final del cuento el narrador utiliza la primera persona del plural (nosotros los alumnos) para referir episodios de su infancia en relación con el maestro. En la parte central surge, por el contrario, la primera persona del singular subrayando la importancia de lo acontecido al individuo. De hecho, en esta parte del relato se describe fragmentariamente un ritual de iniciación que afecta esencialmente los ojos del muchacho.

«Estoy tendido en la arena, boca arriba, para que el sol me coma los ojos. El aliento del coatí en la cara, la mano del maestro lavándome los ojos enllagados [...]»⁷³ (p. 34)

La destrucción de este órgano sensitivo y cognoscitivo por excelencia, la renovación y la recomposición posteriores, gracias a la ayuda y los cuidados del maestro, simbolizan la iniciación del muchacho en una nueva manera de vivir y de pensar. El resultado de este “ritual” es el surgimiento de una nueva mirada, de una nueva visión sobre el mundo:

«Días y días para que me retoñaran los ojos. Una telaraña enrollada en la cabeza al principio. Después se me destapó adentro otra mirada, y en los ojos entraban más cosas que antes. De una manera diferente. Ver era desear y desear era recordar.» (p. 34)

Esta manera de ver se orienta, por lo tanto, en dos direcciones: hacia adelante, es decir, hacia lo no realizado (invención y libertad) en tanto que el ver es equivalente a desear; y hacia atrás (el pasado y la tradición) en tanto que la innovación y la libertad consisten en recordar. Ahora bien, apenas el alumno es iniciado en esta particular manera de ver, seguirá, como el maestro, con el mecanismo de superposición del futuro y del pasado, mecanismo que constituirá su único presente.

El ritual que permite el surgimiento de la nueva mirada tiene como consecuencia la aparición de nuevos rasgos que designan al muchacho con atributos proféticos anteriormente sólo reservados al maestro.

El muchacho deja a su familia para instalarse en la escuela, integrándose al espacio del maestro y anunciando su mayor capacidad de comprensión al maestro. La modificación de su relación está señalada de manera explícita así:

«El maestro también distinto: él mismo, pero una persona diferente. Lo estaba empezando a conocer.» (p. 34)

La última frase de este fragmento se opone, de acuerdo con lo anteriormente señalado, a la misma declaración hecha en primera persona del

73. Llama la atención la constancia de la ceguera en los escritos de Augusto Roa Bastos. Macario termina su vida convertido en ciego, el narrador de este cuento pasa por una ceguera transitoria y en varios cuentos del autor aparecen personajes ciegos con un papel decisivo en el desenvolvimiento de los acontecimientos.

plural al principio del cuento, que se refiere al momento inmediatamente anterior a la muerte del maestro:

«Con el maestro nos pasó que lo empezamos a conocer cuando se desgració bajo el puente.» (p. 25)

La modificación de la relación del alumno con su maestro también se manifiesta en tres pasajes que muestran la evolución a través de tres visiones distintas de un mismo hecho y que señalan, progresivamente, la adhesión del muchacho a la dimensión profética del maestro (capacidad y fe). Los tres pasajes se refieren al maestro sobre las victorias-regias/el agua, motivo con reminiscencias bíblicas, como ya se ha dicho (San Mateo 14,22). En el pasaje bíblico encontramos la insistencia de Jesús en la fe necesaria de los discípulos para que este tipo de fenómenos se cumplan («*Hombre de poca fe, ¿por qué has dudado?*»). Que quien observa al maestro sobre las victorias-regias o sobre el agua tenga fe en él, o no la tenga, es lo que determina la variación en la óptica de los tres pasajes que tratamos a continuación.

El primer pasaje, anterior a la descripción del ritual de iniciación, corresponde a la transcripción de una advertencia del padre del narrador (taitá), enemigo declarado del maestro.

«Capaz que en el día va a enladrillar el río para vadearlo sin mojarse los pies» (p. 25)

Aparece después una descripción hecha por el narrador, anterior al ritual de “iniciación”:

«Por la tardecita desamarraba su canoa y se metía en la laguna, ya para entonces forrada del todo por los cedazos de los irupés. Tanto que el maestro daba la impresión de estar sentado en una de esas coronas que se apagaban poco a poco en la penumbra del poniente.» (p. 31)

Después de la descripción del surgimiento de la nueva mirada del narrador encontramos el siguiente pasaje:

«Me fui corriendo al borde de la laguna. A contraluz del poniente, el maestro caminaba muy derecho sobre las victorias-regias, y se perdía a saltos en la oscuridad.» (p. 35)

En los tres pasajes se aprecia un desplazamiento a través de las siguientes actitudes: advertencia hostil e incrédula de taitá («*enladrillar el río para vadearlo [...]*»); posición “neutra” del narrador implícita en la descripción de la ilusión como tal («*daba la impresión*»); y, finalmente, fe y adhesión

de parte del narrador iniciado a los valores representados por el maestro, manifiesta en la aceptación como verídico de un fenómeno ilusorio («*caminaba muy derecho sobre las victorias-regias*»). Es clara entonces la modificación de las tres actitudes con respecto del maestro: desconfianza - enladrillar el río; posición neutra - daba la impresión de estar sentado; fe y adhesión a sus valores - caminaba muy derecho sobre.

La adhesión total a los valores que representa el maestro se manifiesta también en la claridad repentina en que se ve envuelto el muchacho:

«ahora todo era muy claro; el día y la noche.» (p. 34)

Sin embargo, la transformación espiritual del personaje se sintetiza, sobre todo, en la declaración del narrador según la cual éste había alcanzado un estado de ligereza, sinónimo de la facultad de volar:

«Me sentía liviano. Dispuesto a volar como un pájaro.» (p. 34)

Estos atributos (sentirse liviano y facultad de volar), privilegio del maestro, eran envidiados por los alumnos. Por consiguiente, la transformación del muchacho, anunciada tras la quema simbólica de los ojos, contribuye a su presentación como personaje capaz de reemplazar al maestro.

Hemos visto cómo caracteriza el narrador su nueva mirada sobre el mundo:

«Ver era desear y desear era recordar» (p. 34)

Este lema se hace explícito más adelante en el cuento. Tras la “iniciación” el narrador presenta como otra característica del “nuevo estado” su capacidad de concentrarse enteramente en el pensamiento de la hipotética llegada del desconocido, según las enseñanzas del maestro:

«Un día va a llegar aquí un desconocido. Y no lo van a ver si no están preparados.» (p. 28)

Después del ritual el narrador anuncia la necesaria dedicación a esta preparación:

«Traté de no pensar en nada; en nada más que en ese desconocido que un día iba a llegar al pueblo.» (p. 35)

Por consiguiente, a partir de ese momento, su presente (ver) se compone de esta proyección en el futuro (desear que el desconocido llegue un día al pueblo), proyección que consiste a su vez en un retorno al pasado mediante recuerdos; el pensamiento en el desconocido hace surgir el

recuerdo de los muertos y de los desaparecidos. Su presente, su “ver” será así la superposición de estos dos movimientos hacia adelante y hacia atrás. Sigue la explicación del narrador:

«Entonces oí la voz de los que se habían ido y de los que se habían muerto.»
(p. 35)

Primero aparece un lazo consecutivo (el adverbio «*entonces*») entre el hecho de pensar y la posibilidad de escuchar voces. Así pues, el pensamiento tiene la fuerza de hacer surgir voces (oí la voz, ver = desear) del mismo modo que las palabras (el discurso, los cuentos) de Macario tienen la fuerza para hacer vivir en el auditorio aquello que relata.

Por otro lado, notamos que este pensamiento orientado hacia el futuro (desear la llegada del desconocido) transporta al muchacho al pasado con el recuerdo de los desaparecidos y de los muertos (desear = recordar). Pero, de acuerdo con la ecuación «*ver era desear y desear era recordar*», el narrador señala, algunas líneas más adelante, además del surgimiento “efectivo” de la voz de estos desaparecidos y muertos, la presencia “efectiva” de los ausentes en su presente.

«[...] el pueblo amaneció lleno de gente» (p. 35)

Esta vez el lazo consecutivo entre el pensamiento del muchacho y esta presencia no aparece de manera explícita y, a mi modo de ver, allí reside la coherencia de este mecanismo. El lector puede pensar que se trata de la descripción de un hecho “real” dentro de la ficción. Es decir, que el pueblo, presentado anteriormente como vacío, habría amanecido lleno de gente. Sin embargo, esta afirmación se anula por otra presentada algunas líneas más lejos:

«[...] ese pueblo cada vez más vacío.» (p. 35)

A partir de esta contradicción la afirmación adquiere un estatuto específico: o bien pertenece a la imaginación (futuro) del muchacho o bien y, al mismo tiempo, a sus recuerdos (pasado). La afirmación independiente forma parte aparentemente del presente que el muchacho evoca (su nueva manera de ver), pero este presente es precisamente una proyección en el futuro y un recuerdo del pasado.

La ambigüedad en torno a esta afirmación es la ejemplificación de la nueva visión del mundo en la cual el presente consiste en la proyección simultánea hacia adelante y hacia atrás. La ambigüedad introduce también un nivel diferente dado por el salto entre el mecanismo de pensamiento del

narrador, tras su iniciación en el pasado, y la descripción de este mecanismo, es decir, los recursos literarios encontrados por el narrador adulto.

A través del análisis de este mecanismo, encontramos un camino para comprender en qué consiste la enseñanza fundamental del maestro y en qué medida el narrador aparece como un posible reemplazante, perpetuador de las enseñanzas del maestro Cristaldo.

El maestro, en tanto que profeta (presentado como un personaje culturalmente sincrético), alimenta la esperanza en el fin de la situación de crisis y de estancamiento, evocando la perspectiva de un cambio en el futuro y al mismo tiempo apelando al pasado.

El narrador, en tanto que alumno-discípulo iniciado en las enseñanzas y en la dimensión profética del maestro, capta el sentido de este mensaje, y se prepara para esperar (tener esperanza) al desconocido, lo que supone que escucha y capta voces de generaciones pasadas.

En consecuencia, a partir de la prohibición al maestro:⁷⁴

«Al maestro le prohibieron tocar en las procesiones.» (p. 35);

a partir del momento en que todo el trabajo del maestro para mantener la vida (domesticar animales-cultivar plantas) se derrumba:

«la selva [...] avanzando sobre la casa. Pronto irían a caer y cerrarse sobre ella para siempre.» (p. 36);

y a partir de la muerte del personaje, el narrador surge de repente, gracias a la aparición de una ruptura, como un reemplazante. La descripción de la muerte del maestro no sólo remite al lector al pasado, al nacimiento:

«De golpe había volado hacia atrás, hacia el principio.» (p. 36),

sino que esta muerte abre igualmente perspectivas hacia el futuro. A la descripción de la muerte sigue la descripción de la llegada de alguien, pasaje ambiguo que será la conclusión del cuento entero:

«Alguien venía tambaleándose por el camino, entre los reflejos. En el primer momento se nos antojó que era el inspector. Nos entró un poco de susto. Sin saber qué hacer, alguien se puso a cantar el himno. Al rato todos lo seguíamos. Un coro fuerte, desentonado, como si hubiéramos estado cantando al pie mismo del palo. Los ojos vueltos hacia el que se venía acercando.» (p. 36)

74. Otro rasgo de la caracterización del personaje es el considerarlo, como a menudo sucede con los profetas, peligroso y/o subversivo.

El lector del cuento puede preguntarse si se trata de la descripción de la llegada del “desconocido” o de la del reemplazante, o si se trata simplemente de una equivocación por parte de los alumnos. La ambigüedad se refuerza con otro pasaje relativo a la espera del reemplazante, presentado en el primero de los cinco fragmentos-cuentos, que contradice por anticipado la ambigua conclusión de «Bajo el puente». Se trata de la afirmación negativa del narrador en el cuento titulado «Moriencia»:

«La única noticia falsa que Chepé transmitió [...] fue la venida del reemplazante del maestro. Se acordará que todos los alumnos, el maestro a la cabeza de la fila, fuimos a recibirlo con banderines tricolores y el canto del himno bien ensayado. Pero no llegó ese día ni ningún otro.» (p. 13)

La llegada del reemplazante y la del desconocido (¿son una sola persona?) se presenta como un acontecimiento virtual cuya esencia reside, justamente, en la virtualidad, preparación y espera correspondientes.

Hemos dicho que el narrador, al final del cuento, surge a un nivel diferente como posible reemplazante del maestro.

«Y encuentro que una montonera de años ha pasado desde entonces. Tengo la misma edad del maestro cuando se desgració bajo el puente [...]» (p. 36)

El narrador, al omitir el período que va desde la muerte del maestro hasta el momento presente de la narración, da un salto temporal y narrativo: de muchacho a hombre maduro, de iniciado a virtual reemplazante del maestro, de personaje a narrador, y, en este último aspecto, cumpliendo un trabajo “literario” (¿?) a través del discurso escrito. Es claro pues que este salto (ruptura) hace posible una continuidad entre el maestro y su discípulo. Según mi hipótesis la manera de narrar del narrador se ve impregnada de la dimensión profética que está en la base de la construcción del personaje, el maestro Cristaldo. La superposición de acontecimientos del pasado y del futuro; la mezcla de elementos “reales” e “imaginarios”; la búsqueda de las palabras adecuadas y la fuerza de las mismas; la actitud básica de convicción en una misión “transformadora”, todos ellos son elementos que examinaremos en el momento de analizar detalladamente la práctica narrativa del narrador.

El narrador surgiría entonces como continuador (reemplazante) del trabajo iniciado por el maestro, como otro eslabón en la cadena formada por todos aquellos que se inscriben en el proceso de espera y de preparación, y cuya fuerza reside, precisamente, en su desamparo.

4. CONCLUSIÓN

«El lento poder de esperar contra toda esperanza [...] La fuerza de su desamparo.»

Entre los personajes el Gordo («Contar un cuento», «El y el otro», «Juegos nocturnos») y Macario (*Hijo de hombre*) por una parte y el maestro Cristaldo («Bajo el puente») por otra, hay una diferencia fundamental: el Gordo es un personaje-artista, porteño por excelencia, que vive en una ciudad no paraguaya (Buenos Aires) mientras que Macario y el maestro son personajes del campo paraguayo. El Gordo se construye dentro de parámetros y referencias culturales de tipo occidental-cosmopolita; en tanto que artista de la urbe aparece sin vinculación alguna con una colectividad específica o con una familia particular. Macario y el maestro, por el contrario, son personajes que se construyen a partir de referencias culturales paraguayas; ambos aparecen como pertenecientes a una colectividad en una época histórica determinada del Paraguay a pesar de que ésta se caracterice amenudo con cierta ambigüedad.

A partir de esta diferenciación básica, para analizar la práctica narrativa de estos personajes, he centrado mi interés: Para el caso del Gordo, en su posición filosófica explicitada por él mismo, especialmente en «Contar un cuento», en forma de reflexiones sobre la relación entre la realidad y el lenguaje, y las posibilidades cognoscitivas del hombre; para el caso de Macario y del maestro Cristaldo, en conocimientos exteriores al texto de ficción relativos específicamente a la historia cultural paraguaya, conocimientos que me han servido de apoyo.

Siguiendo otro criterio de diferenciación podemos agrupar a los tres personajes de manera distinta. El Gordo y Macario, en su calidad de contadores orales forman una unidad; el maestro, que no tiene esa misma función específica, se colocaría en una unidad diferente. Es decir, de acuerdo con esta diferenciación, el Gordo de la ciudad y Macario del campo corresponden a dos versiones diferentes (¿"moderna" y tradicional?) del oficio de contador mientras que el discurso oral del maestro apa-

recería con una función más específica de actuación o acción: el discurso profético con efecto transformador.

Los tres personajes, a pesar de estas diferencias fundamentales y bajo motivaciones distintas, siguen las mismas técnicas narrativas en cuanto a la narración (discurso) oral se refiere (contar cuentos, ser la memoria viviente o elaborar discursos orales). Surge consecuentemente la necesidad de comprender esta semejanza entre personajes con parámetros y referencias culturales distintos; lo que es lo mismo, es necesario plantearse por qué Augusto Roa Bastos elabora en su literatura personajes de muy distinta configuración cuyo denominador común es el uso de la palabra oral.

Consideraremos algunos elementos en la construcción literaria de los tres personajes que, de cierta manera, subrayan la coherencia del conjunto que forman.

4.1. EL SIMBOLISMO DEL AGUA

En el caso de Macario y del maestro la constante es el elemento agua,⁷⁵ evocado como metáfora del fluir de la vida y de la continuidad a través de la imagen del río en *Hijo de hombre*; y también como símbolo de una situación de crisis y de imposibilidad de avanzar en la imagen del agua estancada de la laguna hedionda en *Moriencia*. Macario, a través de sus funciones en la colectividad (memoria viviente, patriarca del pueblo) y sus narraciones, ilustra en su persona el esfuerzo por asumir y asegurar la continuidad simbolizada por el fluir del río. En cambio, el maestro Cristaldo bogando en el agua inmóvil y hedionda de la laguna, por su dualismo (exterior/interior), es la personificación del esfuerzo por movilizar la inmovilidad para transformar la muerte en vida, es decir, para abrir perspectivas en una situación sin salida. Su acción de sembrar granos de victorias-regias en la laguna, es decir, crear vida por encima de la muerte; su persistencia en negarse a dejar el pueblo como los otros habitantes, son hechos que muestran la voluntad de transformar a partir de una situación de estancamiento y de inmovilidad. Partiendo del simbolismo del agua estancada y del trabajo transformador del maestro sobre este lago

75. Sobre la importancia del simbolismo del agua en la obra de Augusto Roa Bastos ver el artículo de Jean Andreu, "El hombre y el agua en la obra de Augusto Roa Bastos", en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, 110-111, enero-junio 1980, pp. 97-123.

inmóvil se comprende la tarea cumplida junto con Chepé Bolívar que consistía, según el narrador, en *tejer la hebra negra del no-ser*.⁷⁶

Se entiende mejor entonces que Macario se inscribe en un esquema generacional correspondiente al paso del tiempo (histórico, lineal) mientras que el maestro aparece a través de un doble dualismo como expresión de una dinámica de movilización en un sentido no lineal (no generacional) sino “centrífugo”.

Además de la presencia del simbolismo del agua en el caso de Macario y del maestro Cristaldo, la posición básica de los tres personajes se determina en función de una oscilación entre la esperanza y la desesperanza. La configuración de este dualismo forma un marco coherente con la significación del agua en el caso de estos dos personajes.

4.2. ESPERANZA/DESESPERANZA

Macario, de acuerdo con el simbolismo que hace del río una imagen del destino humano, se inscribe en una continuidad generacional, familiar e histórica evocando como base de sus actividades «*la esperanza de redención*» de la colectividad (más allá de la muerte individual: «*sobrevivir en los demás*»). El personaje obra para asegurar una apertura hacia adelante a pesar de su fracaso individual y personal («*más doblado hacia la tierra no tal vez por el peso de la edad sino por el último fracaso que lo aplastaba*»). De este modo, la esperanza aparece en *Hijo de hombre* como el motor que abre el futuro con una perspectiva de continuidad (lineal) permitiendo sobrepasar (dejar atrás) los fracasos individuales o puntuales.

El caso del maestro Cristaldo, cuando obra en una situación de crisis y de estancamiento, parece ser más complejo; no se inscribe en una continuidad (no encontramos referencias a su familia, a sus orígenes) sino que constituye un centro del que parten movimientos simultáneos hacia adelante y hacia atrás. En su caso no se puede hablar de esperanza en el sentido de apertura hacia el futuro puesto que la esperanza que él representa se da «*contra toda esperanza*»: «*el lento poder de esperar contra toda esperanza. La paciencia. La fuerza de su desamparo*». Esta esperanza no es apertura hacia el futuro, es apertura y cierre al mismo tiempo. Ella corresponde a un futuro «*al revés*» que es coherente con la paradoja de vivir en espera y, al mismo tiempo, buscando el principio y lo que hay

76. Subrayado mío.

«antes del principio» («no hay más que el principio y lo que hay antes del principio» según las letras inscritas por el maestro sobre la caja de Chepé Bolívar). Este mecanismo encuentra su paralelo en el simbolismo del agua: la laguna, brazo muerto y estancado del río, no permite un desplazamiento efectivo (navegar, avanzar); sin embargo, el maestro boga en ella, se mueve en la inmovilidad.

En el caso del Gordo, la actitud escéptica y la duda constante sirven de base a la concepción filosófica del personaje. En lugar de esperanza (Macario) o de «esperanza al revés» (el maestro), el Gordo representa el otro polo, el de la desesperanza. El narrador habla de su «indiferencia parecida a la desesperanza». Sin embargo, el contador demuestra a través de sus narraciones que desesperanza y escepticismo, en vez de ser factores paralizantes, pueden estimularlo a no abandonar la indagación en el conocimiento de la realidad y de la verdad.

4.3. LA MUERTE

La muerte tiene una significación particular en la construcción de los tres personajes: para el maestro, prohibido como tamborero, está precedida por la incompreensión; para Macario, olvidado y convertido en mendigo, lo está por el abandono; y para el Gordo, envejecido «*pianista en relâche*», lo está por el deterioro. La preparación a la muerte de Macario y del maestro Cristaldo se describe como un proceso de achicamiento; a ambos, una vez muertos, se les menciona como recién nacidos. Hemos dicho anteriormente que la descripción de estas dos muertes nos remite a la concepción guaraní de la reencarnación y del recomenzar de la vida a través de la muerte.

Así pues, la descripción de la muerte de los dos personajes, como muertos-recién nacidos, se inscribe en la visión religiosa de la reencarnación correspondiente a las creencias de los antiguos guaraníes. Dentro de esta percepción de la muerte también es significativo el contacto directo del muerto con la tierra y el agua, dos elementos naturales primordiales. De hecho, a Macario se le encuentra muerto sobre la tierra helada, y el maestro, ahogado en el río, es contemplado desde el puente por sus alumnos. Por consiguiente, sus muertes pueden ser consideradas no sólo desde la óptica de la creencia en la reencarnación sino también como símbolo del sacrificio necesario para que los elementos naturales deteriorados (tierra, agua estancada) sean purificados y así se restablezca de nuevo el equilibrio y se asegure la continuidad.

En «Contar un cuento», encontramos la narración insólita de la propia muerte del personaje-narrador, mediante la cual el Gordo demuestra, dentro de la ficción, su identificación con el protagonista de su relato y por esta vía identifica su vida (muerte) con la ficción elaborada por él mismo. En el caso de Macario y del maestro la muerte remite tanto a referencias religiosas concretas (creencia de los antiguos guaraníes en la reencarnación) como a un simbolismo religioso general (en su visión de la muerte como sacrificio y posibilidad de purificación orientados a restablecer un equilibrio perdido). Paralelamente el Gordo, en su manera de “significar” la muerte, enfatiza en una concepción artística particular según la cual existe una interpenetración fundamental entre la ficción (arte) y la vida.

A partir de esta manera de enfocar la descripción de la muerte de los tres personajes, es posible hacer un paralelismo entre una dimensión religiosa y una artística, paralelismo que nos guiará en la comprensión de la “filiación” entre los personajes y su coherencia (semejanzas) en la manera de utilizar el discurso oral.

Para delimitar la significación o las implicaciones de este paralelismo resumimos a continuación los rasgos principales de la práctica narrativa de los tres personajes y las características básicas de su relación con los narradores de los relatos en los que aparecen.

4.4. CARACTERIZACIÓN DE LA PRÁCTICA NARRATIVA DE LOS TRES PERSONAJES

Hemos visto que la manera de narrar de cada uno de los tres personajes se caracteriza por un movimiento constante. En el caso del Gordo, esta técnica se puede nombrar como digresión y sustitución (el contador empieza a hablar de algo pero sigue hablando de otra cosa); en el caso de Macario y del maestro, los respectivos narradores especifican esta técnica como «saltar de un tema a otro» (Macario), «mezclando todo» (el maestro Cristaldo). La noción de la superposición de los hechos es también un elemento constante: en el caso del Gordo, se trata sobre todo de la superposición de hechos observados (recordados) y de hechos imaginados. Ahora bien, esta superposición entre observar (recordar)/imaginar tiene su paralelo en la superposición de hechos de diferentes épocas del pasado (Macario-memoria viviente) y sobre todo en la de hechos del pasado y del futuro (el maestro y el narrador: recordar/desear).

Otro factor importante en la práctica narrativa especialmente del Gordo y de Macario (de los contadores orales propiamente dicho) es el silen-

cio, el cual es una parte integrada en su discurso. El Gordo, al hablar del desgaste de las palabras, insiste en la necesidad de encontrar un nuevo lenguaje, «*un lenguaje de silencio*». A su vez, Macario, según el narrador de *Hijo de hombre*, comunica tanto con sus palabras como con el silencio («*el silencio era tan significativo como sus palabras*»).

En cuanto a la recepción de estas narraciones orales, es preciso señalar que en los tres casos el narrador insiste en la preeminencia de las reacciones emocionales y sensoriales de los oyentes. El público de Macario reacciona a través de sus sentidos y emociones como si estuviese en presencia de lo relatado; y los alumnos del maestro entienden «*sin entender*» su discurso. En los tres casos, el contador (el que emite un discurso oral) utiliza recursos para conmover a su público, para hacerlo reaccionar a través de las emociones. El fomentar reacciones sensoriales y emotivas se inscribe también en el trabajo iniciador que cumple el contador puesto que, a través de sus narraciones, se propone, al mismo tiempo, reforzar la fe y la adhesión sin condición de su público a lo que él representa.

Dado que, de acuerdo con la ficción, el narrador de cada relato es o fue alumno, discípulo y oyente de los personajes en cuestión, consideraremos ahora algunas características de la relación entre el personaje y el narrador.

4.5. RELACIÓN PERSONAJE/NARRADOR

En el caso de los tres personajes, el narrador del relato se presenta retrospectivamente; primero, como miembro del público de oyentes del personaje (alumno) y después, como el narrador que rememora aquella época más o menos remota. Se nota, en los tres casos, el desplazamiento del sujeto colectivo NOSOTROS hacia el YO individualizado señalando así la trayectoria específica del narrador consecutivamente a la influencia de las narraciones orales del personaje.

En los tres casos asistimos a una especie de iniciación -preparación del oyente/alumno de parte del personaje- pero sólo en el caso de «Bajo el puente» aparece el narrador (alumno del maestro Cristaldo) como habiendo pasado por un efectivo ritual de iniciación. Este detalle explica que, en los otros dos casos, los respectivos narradores manifiesten signos de sentimiento de culpabilidad, por la distancia que los separa a nivel de las condiciones y de los mecanismos del personaje-narrador o, por la distancia existente entre las dos condiciones, es decir, la del oyente y la del productor de discurso (narrador). De hecho, el narrador de «Contar un cuento» confiesa sacar provecho de la adulteración (“reescritura”) de los

relatos orales del Gordo en su colaboración para revistas, y Miguel Vera, a su vez, evoca su alejamiento de los orígenes y sus traiciones de adulto frente a los valores de la infancia.

La organización discursiva de los respectivos relatos en algunos de sus aspectos está reflejando el tipo de relación existente entre el narrador y el personaje (contador o maestro). En «Contar un cuento» (así como en «El y el otro», «Juegos nocturnos» y «Ajuste de cuentas») el narrador construye progresivamente su propia imagen como alguien que no se asume enteramente en su condición de narrador en la medida en que le deja la palabra al Gordo.⁷⁷ Algunas veces Miguel Vera reproduce las narraciones de Macario y otras veces las resume, alternando el discurso directo e indirecto de este personaje, y apareciendo de este modo como un narrador vacilante que reconoce muy a menudo su incompetencia como tal («no sé [...] tal vez», etc.). En cambio, la organización discursiva del cuento «Bajo el puente», en donde el narrador sintetiza las narraciones y los discursos del maestro, sugiere que el narrador/reemplazante iniciado por el maestro asume su condición de narrador sin manifestación alguna de culpabilidad, asumiendo también (y abriendo por ende la posibilidad de continuidad) la distancia que separa al alumno del maestro y al oyente de discursos orales del productor de relatos (¿escritos?).

4.6. PARALELISMO ARTE/RELIGIÓN

Antes de retomar el paralelismo existente entre la dimensión religiosa y la artística, paralelismo que se ha puesto en evidencia a través de la descripción de la muerte de los personajes, cabe recordar los dos criterios utilizados para agrupar de dos maneras diferentes a los tres personajes en cuestión: En primera instancia está la función de “contador oral” que reúne a Macario y al Gordo, función que comporta los mecanismos propios de la producción oral de cuentos, a pesar de las diferencias fundamentales en la configuración de los personajes. Macario, de hecho, se presenta como un contador oral “tradicional” que asegura, gracias a sus cuentos, la persistencia de la memoria colectiva del grupo al que pertenece, es decir, que asegura el conocimiento de la historia y que reafirma los valores de la colectividad. El Gordo también se presenta como contador oral pero en el sentido “moderno”, o sea que, a diferencia de Macario, no

77. Este proceso es especialmente evidente en el cuento «El y el otro» en donde la ficción consiste en un largo monólogo en discurso directo.

hace referencia a la historia y a los valores de la colectividad. Sus cuentos se basan en la observación (rememoración de la observación) y en la imaginación, y aparecen como cuentos en el sentido moderno del género, es decir, próximos a la noción de relatos literarios.

Es así como el Gordo-contador puede aparecer como heredero de Macario-contador, y sus cuentos, relacionados más explícitamente con la producción artística, pueden aparecer como herederos de la memoria colectiva y de la historia.

Según este criterio, el personaje del maestro Cristaldo formaría una unidad a parte dado que, en su caso, se enfatiza más la dimensión profética y religiosa (guaraní y general) del discurso que la de los mecanismos del discurso oral propiamente dicho.

En segunda instancia el criterio para establecer diferencias y semejanzas entre los personajes se basa en la necesidad o no de apelar a conocimientos específicos de la cultura paraguaya en el análisis del personaje y de su función.

El Gordo, además de personificar una coherencia entre diferentes niveles de análisis, se inscribe en parámetros culturales occidentales expresando de este modo una concepción artística general. El análisis de los otros dos personajes requiere, entre otras cosas, conocimientos sobre diferentes aspectos de la cultura, la historia y la mitología del Paraguay, precisamente porque en esos casos es esencial captar la dimensión histórica y religiosa de su actividad arraigada en la cultura de su país.

Para resumir la posición de los tres personajes proponemos el esquema siguiente:

<u>el Gordo</u>	<u>Macario</u>	<u>el maestro Cristaldo</u>
contador moderno	contador tradicional	maestro/profeta
narración:	narración:	narración:
realidad/ARTE	realidad/HISTORIA	realidad/RELIGIÓN
	(memoria colectiva)	MITO
individuo	colectividad	individuo/colectividad
		
contador CONTAR		

[illegible]

Ahora bien, retomamos en este punto tres aspectos que habíamos visto:

- 1º El mecanismo básico del profetismo se expresa de manera sintética en la frase que el narrador enuncia tras su iniciación: «*ver era desear y desear era recordar*».
- 2º En la manera de narrar del Gordo (observar, recordar/imaginar) está presente el mismo mecanismo de proyección simultánea hacia “adelante” y hacia “atrás”. Esta manera de narrar está cimentada en una reflexión sobre la manera de acercarse al conocimiento de la realidad.
- 3º En «Ajuste de cuentas» y en «Juegos nocturnos» es difícil separar lo que es testimonio de la realidad de lo que es producto de la imaginación.

A partir de estos tres aspectos es posible caracterizar, por analogía, el arte de contar del Gordo (explicitado en discurso directo en «El y el otro») de la siguiente manera: «*narrar es imaginar e imaginar es testimoniar*». La narración del Gordo es la ficción de la simultaneidad -superposición de la observación y de la imaginación- del mismo modo que, en el caso del discurso profético, está presente la superposición del desear y del recordar. Así pues, el Gordo es heredero tanto de Macario, en la medida que aparece como continuador de su tarea en condiciones nuevas y transformadas,⁷⁸ como de la dinámica transformadora del profetismo.

El tipo de expresión artística que representa el Gordo como artista-individuo, podría ser enfocado como heredero a la vez de la memoria

78. La caracterización constante de la palabra como algo degradado o quebrado evoca de manera indirecta un estado anterior de plenitud.

colectiva (historia) y de la expresión religiosa. El intento del Gordo por restablecer un lenguaje auténtico, a partir del lenguaje vacío y gastado, más allá de su actitud escéptica y cínica, es la continuación de la tarea del maestro y de los profetas. El primero busca una salida para una situación que no la tiene; los segundos luchan por encontrar unas «Bellas Palabras» que tengan fuerza transformadora. En este sentido, a través de la representación de la práctica narrativa oral dentro de la ficción literaria, la narración (y por extensión ¿la literatura?) aparece simultáneamente como profecía y memoria, como renovación y continuación de una tradición.

Además, la “filiación” que hemos establecido entre los tres personajes permite añadir la siguiente reflexión: el Gordo, en tanto que artista (individuo) sumido en un contexto no específicamente paraguayo, proporciona el modelo, en lo que a la manera de narrar se refiere, de un contador vinculado y al mismo tiempo desvinculado del Paraguay. Si, por añadidura, tenemos en cuenta la relación de iniciador e iniciado entre los personajes y los respectivos narradores de los relatos analizados, podemos entonces plantear la hipótesis de que cada uno de los narradores representa una vía posible que un narrador (escritor) paraguayo puede adoptar para acercarse a la realidad de su país a través de la actividad de narrar.

CAPÍTULO 2:

FICCIÓN DE ¿?: EL NARRADOR DE MORIENCIA

«Ver era desear y desear era recordar.»

1. INTRODUCCIÓN

En la parte dedicada al análisis del personaje del maestro Cristaldo, formulamos la hipótesis de que el narrador del cuento «Bajo el puente» describe el proceso de iniciación que vivió en su infancia al lado del maestro Cristaldo. Mostramos que este último no sólo le dio la posibilidad de comprender mejor su misión y sus enseñanzas sino que, de cierta manera, lo preparó para ser su reemplazante después de su muerte. Mostramos también que la nueva manera de ver se hizo explícita y emergió después de la quema simbólica de los ojos. Ahora nos interesa examinar la manera de narrar del narrador para buscar una correlación entre la iniciación, la nueva manera de ver el mundo del personaje y su práctica narrativa en tanto narrador que habla de este mundo.

En primera instancia, al analizar el narrador en los cinco cuentos de manera general, se confirma que, a pesar de que no hay una alusión directa a la naturaleza de la narración -no se especifica si se trata de una narración escrita u oral-, algunos indicios muestran que se está ante la ficción de la palabra oral en forma de diálogo con un hipotético interlocutor. De hecho, y en los últimos cuentos en especial, el narrador se dirige a un interlocutor no nombrado, a un “usted” que en el primer cuento se presenta como antiguo habitante del mismo pueblo.

«Ni usted ni yo [...] Usted se fue del pueblo antes que yo» (p. 12)

«Pero dejemos también esto. Dicho. No lo voy a aburrir. A lo nuestro.» (p. 47)

«Usted dice que no, pero sí.» (p. 45)

«Mire y vea ahí» (p. 40)

«Todavía puedo silbar la melodía entera, si usted quiere» (p. 38)

En segunda instancia, se confirma también que los cinco cuentos se narran en primera persona: el narrador de los cuentos I, III, IV, V, se presenta como alumno del maestro Cristaldo e hijo de don Chiquito; a su vez, el narrador del cuento «Nonato» (II) se puede identificar, a pesar de ciertas dificultades, como correspondiente a la voz del maestro Cristaldo en su infancia.

Al cubrir dos narradores diferentes, el uso generalizado de la narración en primera persona establece una relación específica entre ellos, relación que retomaremos al final de nuestra argumentación.

Comenzaremos ahora por detenernos en el narrador de «Nonato», analizando los elementos que permiten su identificación con el maestro Cristaldo.

2. NARRADOR-YO: NONATO (CUENTO II: «NONATO»)

2.1. RELACIÓN NONATO - MAESTRO CRISTALDO

El indicio más claro para identificar al narrador de «Nonato» está en la parte final de «Bajo el puente».

«Adentro, el rumor del maestro leyendo en voz alta, o hablando solo. Un poco después, la voz carrasposa se quebró en la voz de un chico que hablaba a una mujer [...] Las voces del chico y la mujer seguían discutiendo.» (pp. 35-36)

Este pasaje puede interpretarse como un resumen de «Nonato» que, por esta vía, sería insertado en la parte final del cuento «Bajo el puente». Esta inserción que remitiría al lector a la infancia del personaje relatada en «Nonato», correspondería al resurgimiento del primer período de su vida en el momento inmediatamente anterior a su muerte:

«De golpe había volado hacia atrás, hacia el principio» (p. 36)

Además de la posibilidad de relacionar directamente los dos cuentos, encontramos motivos que se repiten en ambos relatos señalando la continuidad y, al mismo tiempo, la demarcación entre la época de la infancia y la de la madurez.

2.1.1. EL TAMBOR

Una de las ocupaciones predilectas del personaje Nonato es, de acuerdo con las palabras de su madre, «*darle todo el día a ese maldito tambor*» (p. 17).

Este instrumento por excelencia de la comunicación le permite al niño la materialización de su reprimido anhelo de comunicación con su madre.

El narrador insiste en la imposibilidad de comunicarse con su madre en particular, y con los otros seres humanos en general:

«Sin nadie a quien hablar de estas cosas, ya que usted tampoco quiere escucharme, me quedo hablando conmigo mismo [...]» (p. 17)

«Yo me callo no más por no enojarla» (p. 17)

«Me quedo callado por no molestarla» (p. 17)

«Pero si usted me escucha, es distinto» (p. 18)

«El único que me escucha es Usebio [...] Pero él es sordomudo» (p. 19)

En este contexto el tambor cobra una significación particular para el personaje. Se convierte en un medio para entrar en comunicación y armonía con la naturaleza:

«[...] tormenta [...] me pongo a redoblar sobre el cuero sin poder agarrar esos ritmos de afuera» (p. 21),

«[...] agarro el tambor y me voy al socavón, a encerrarme en el doble retumbo del tambor y de la correntada» (p. 20).

Esta comunicación y esta armonía se producen igualmente por la transformación del muchacho en una especie de “tambor”. Su madre le pega en la cabeza, él mismo se golpea la cabeza contra el pilote en el agua, y su cuerpo entero funciona como caja de resonancia:¹ «[...] ruidos que tamborean dentro de mí sin descanso» (p. 24).

El sonido producido por el tambor y los sonidos de la naturaleza captados por el cuerpo del muchacho evocan las condiciones en que él ha vivido en el útero materno.

«[...] me voy al socavón, a encerrarme en el doble retumbo del tambor y de la correntada [...] Igual que cuando yo estaba guardado en usted y miraba por sus ojos; una larva solita en el panal oyendo gotear la miel del otro lado.» (p. 20)

Esto significa que, para Nonato, el tambor es un medio para comunicarse no sólo con la naturaleza (en lugar de poder comunicarse con los seres humanos) sino que es también un medio para tratar de fusionarse con ella. Es decir, y como su nombre lo señala, Nonato en su condición de

1. Martin Lienhard, “Una intertextualidad ‘indoamericana’ y *Moriencia* de Augusto Roa Bastos”, en *Texto crítico*, Xalapa, Veracruz, México, VIII, 24-25, enero-diciembre 1982, pp. 142-160.

niño, a pesar de “haber nacido” y de haber sido separado del cuerpo de su madre, busca reproducir un estado de fusión con el entorno natural. Este sería la reconstrucción del estado fetal, del estado de «*antes de nacer*». Es significativo el hecho de que el personaje busca los espacios que puedan esconderlo y brindarle protección (el socavón del barranco). También es relevante que una de sus actividades predilectas («*zambullirse bajo el agua*») lo conduce a un contacto inmediato con uno de los elementos primordiales, el agua. Sus alusiones explícitas a la añoranza del estado fetal² confirman la hipótesis de que sus ocupaciones relacionadas con el tambor, tanto debajo del agua como en el socavón del barranco, tienen como finalidad la recreación de las condiciones de «*antes de nacer*».

El maestro Cristaldo también tiene una relación particular con el tambor, puesto que se desempeña en su pueblo como «*el redoblante y alférez mayor de la cofradía de mariscadores*» (p. 25). En este caso, la relación con el tambor se convierte en relación social dado que su utilización corresponde a un cargo en la colectividad. La evocación de la celebración anual de la procesión de niño-azoté muestra que el tambor participa en un ritual cuya base es una leyenda que tiene significación precisa para la colectividad.³

2.1.2. RELACIÓN CON EL TIEMPO

El narrador-protagonista Nonato insiste en la necesaria continuidad «*hacia atrás*», es decir, en el enlace orgánico de su vida de niño con la vida anterior al nacimiento («*Lo que sí cuentan son esos recuerdos de antes de nacer*» (p. 19)).

El personaje del maestro Cristaldo insiste en la necesidad de asegurar la continuidad «*hacia adelante*» a través de los preparativos para la llegada del «*desconocido*».

2. «[...] vuelvo a entrar en usted hasta quedarme bien empapado de su oscuridad, arropadito en lo caliente de su angustia, sintiendo en mi cabeza el cimbrar de sus pasos [...]» (p. 21).

3. La procesión de niño-azoté es el tema del cuento del mismo nombre, escrito en 1955 y publicado por primera vez en el libro de cuentos *Madera quemada*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1976.

No obstante, el narrador Nonato declara, al mismo tiempo, que «*antes de nacer soy más viejo [...] que mi padre muerto*», es decir, con su narración se propone abarcar la vida de niño aspirando a reencontrar el estado original, la época antes de nacer y, al mismo tiempo, la vejez y la muerte.

Si todos los esfuerzos del personaje se concentran en la reproducción del estado fetal, por medio del tambor y más específicamente en el agua, la reproducción de este estado de «*antes de nacer*» le servirá también para planificar su muerte. De hecho ésta se anuncia al final del relato de la siguiente manera:

«Yo quiero aliviarla a usted de una sobrecarga que la parte en dos para nada; [...] Mañana me iré al puente a oír pasar el retumbo del tren, bien metido bajo el agua; voy a pegar como siempre mi cabeza al pilote, pero no voy a ponerme la cañita en la boca; me quedará escuchando con los dientes apretados hasta que la dentera del ruido se me vaya apagando en los huesos con los otros ruidos que tamborean dentro de mí sin descanso.» (p. 24)

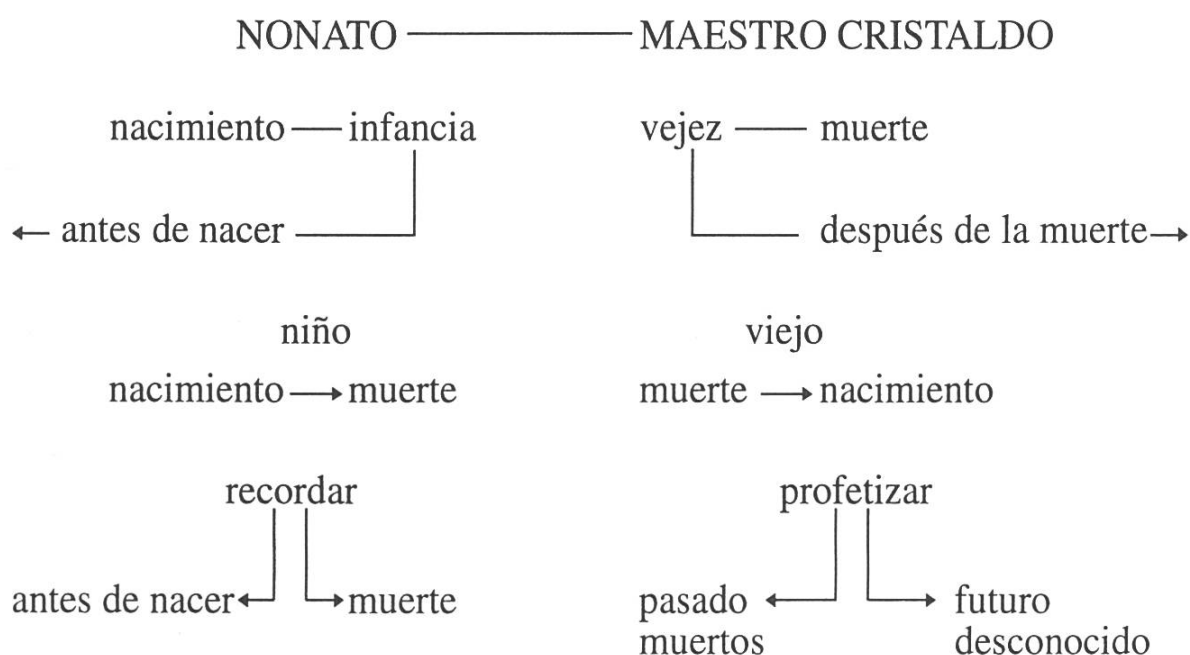
Las condiciones en las que el personaje concibe su propia muerte señalan la superposición de la muerte (en el agua) y del estado de «*antes de nacer*» (reproducido en el agua). Desde el punto de vista temporal, se involucra así la anulación del tiempo presente y la superposición del pasado y del futuro.

El maestro Cristaldo, que se orienta hacia el futuro con los preparativos para la llegada del desconocido, al final de su vida entabla un movimiento en dirección opuesta. La vejez lo reenvía a la infancia (proceso de achicamiento) y su muerte se enlaza directamente con el nacimiento.

Así pues, si en el caso de Nonato (niño), el nacimiento se relaciona directamente con la muerte, en el del maestro Cristaldo (¿Nonato adulto?), la muerte se relaciona con el nacimiento.⁴ Si se trata del mismo personaje en la infancia y en la última etapa de la vida de adulto, entonces,

4. El proceso de achicamiento que conduce al maestro Cristaldo a la muerte se acompaña de un fenómeno de estrechamiento del espacio circundante: «*Todo él se iba achicando, achicando. Apretado, atorado en un agujero, pujando por salir. Pujaba y se atoraba. Solo, en el profundo agujero.*» (p. 35). Esta descripción no sólo evoca la estrechez cada vez más apremiante del espacio en que se puede mover el personaje, condición cada vez más parecida a la en que se mueve el niño antes de nacer («*[...] tengo que patalear siempre en el mismo sitio, apretado por todos lados, pateando este cielo aguanoso, pesado, que me empuja por los pies; luchando para no caer en tierra como una plasta [...]*» (p. 22)) sino además puede ser vista como una especie de “parto al revés”.

en las dos épocas de la vida del personaje se aniquila el presente por un movimiento que se da respectiva y simultáneamente hacia atrás, para ir hacia adelante (Nonato); y hacia adelante, para ir hacia atrás (maestro):



Este doble movimiento se refleja a nivel de la articulación de los dos relatos «Nonato» y «Bajo el puente».

El proyecto de “suicidio” de Nonato anunciado al final del cuento⁵ se “realiza” al final del relato «Bajo el puente»:

«En eso salió el maestro con el tambor. Pasó junto a mí, sin verme, muy derecho, como enojado, golpeando el cuero, hasta que desapareció en la cueva del barranco. El redoble hacía tiritar la piel, metía bajo los huesos una especie de dentera.» (p. 36)

El relato «Nonato», a nivel de su contenido, se mueve esencialmente hacia atrás (recordar), a través de la evocación de los recuerdos de antes de nacer pero, al mismo tiempo, impulsa al lector hacia adelante, hacia la muerte “realizada” en «Bajo el puente». Este relato, en su contenido y en

5. «Voy a encerrarme en el socavón del barranco con el tambor.» (p. 19); «[...] agarro el tambor y me voy al socavón, a encerrarme.» (p. 20); «Mañana me iré al puente a oír pasar el retumbo del tren, bien metido bajo el agua; [...] me quedaré escuchando con los dientes apretados hasta que la dentera del ruido [...]» (p. 24).

su parte final, se orienta hacia el futuro⁶ pero, al mismo tiempo, impulsa al lector hacia atrás, hacia la lectura del relato «Nonato» («*De golpe había volado hacia atrás, hacia el principio*» (p. 36)).

Tenemos entonces un personaje escindido entre la infancia y la vejez o dos personajes que pueden considerarse en una relación de superposición. En la infancia, su razón de ser es la evocación de la vida de antes de nacer, evocación que se propone aniquilar la infancia para relacionarse directamente con la muerte. En la vejez, su razón de ser es la preparación del futuro (vida más allá de la muerte), futuro que se relaciona directamente con el nacimiento para aniquilar el presente de la vejez. Dicho de otro modo, Nonato emprende un viaje hacia atrás en busca de su padre muerto mientras que el maestro Cristaldo se lanza hacia adelante en busca del desconocido esperado.

2.1.3. REMINISCENCIAS MITOLÓGICAS

Volviendo a la posibilidad de identificar al narrador-protagonista Nonato con el personaje del maestro Cristaldo, podemos igualmente escoger una interpretación basada en ciertas reminiscencias mitológicas aludidas en los textos de ficción.

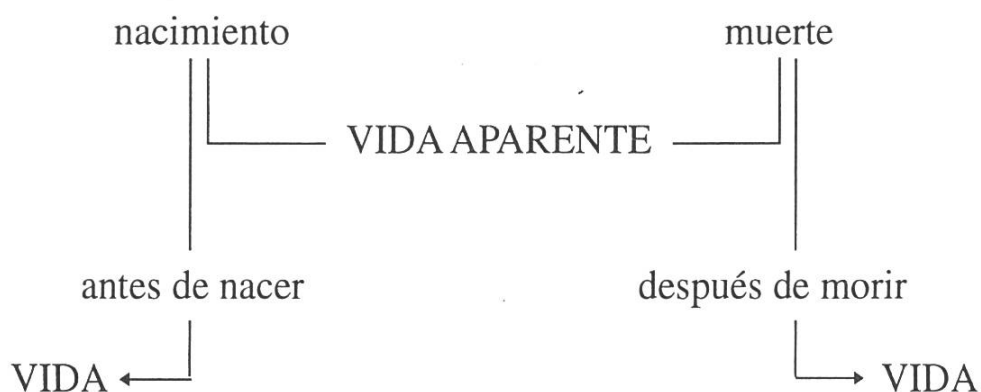
Al analizar el personaje del maestro Cristaldo en relación con Chepé Bolívar, hemos dicho que los dos, por su relación particular con la luz (Luna/Sol), evocan reminiscencias del mito de los gemelos de los mbyás. Si, de cierta manera, el maestro Cristaldo es una reelaboración del personaje mítico “nuestro padre el Sol”, entonces, entre Nonato y el maestro, podemos encontrar la continuidad señalada por el mismo mito; después de su concepción y después de la desaparición de su padre, “nuestro padre el Sol” guía a su madre (en su condición de feto) hablándole desde su vientre. Durante este viaje se ve reprimido a menudo por la madre a causa de su insolencia. El camino seguido por la madre se determina en función de la búsqueda del padre del mismo modo que, para Nonato, todos los recuerdos de antes de nacer giran en torno a la figura del padre ausente; «[...] *ese viaje interminable por los montes en busca de taitita.*» (p. 21).

6. Hemos mencionado la ambigüedad del último párrafo del cuento que “abre” el relato al futuro, a la espera e hipotética llegada del desconocido.

2.2. NONATO - RECUERDOS DE ANTES DE NACER

El nombre “Nonato” comprende dos nociones según el diccionario María Moliner: «*no nacido todavía o no existente*». Todo el relato «Nonato» se construye sobre la dualidad de estas nociones de no nacido/nacido y no existente/existente. Según las afirmaciones del narrador Nonato, su verdadera vida es su vida antes de nacer mientras que su vida de niño nacido es su no-vida, es decir, una vida que no vale la pena de ser vivida («*huérfano antes de nacer, malqueriendo la vida antes de conocerla*» (p. 22)). De allí se comprende mejor la estructura misma del cuento donde se alternan pasajes correspondientes, por una parte, a la perspectiva del feto observando el mundo desde el vientre de su madre (no nacido) y, por la otra, a la del niño observando el mundo con sus ojos de niño y quien, al considerar su vida sin valor (no-existente), evoca constantemente la vida de «*antes de nacer*».⁷

Resumimos lo anteriormente expuesto de la siguiente manera:



Los recuerdos de antes de nacer se organizan todos en torno a la figura del padre ausente⁸ y pueden agruparse en tres episodios:

- Taitá se esconde en el monte y los soldados vienen a buscarlo a su casa, atemorizando violentamente a la esposa embarazada.

7. No sólo Nonato insiste en la falta de sentido de la vida sino que el maestro Cristaldo después de la muerte de Chepé también lo hace: «*Fue como si, [...] él solo hubiera quedado en el pueblo con todo el trabajo de destejer la hebra negra del no-ser,*» (p. 14).

8. Del mismo modo que la enseñanza del maestro gira en torno a la llegada del desconocido.

- La esposa (madre) busca a su marido (taitá) en el monte.
- La muerte accidental y el entierro de taitá.

La ausencia del padre durante el embarazo de la madre y su muerte, acaecida antes del nacimiento del hijo, son algunos de los elementos que facilitan la comprensión de la insistencia del hijo “nacido” en el regreso a la época (a través de los recuerdos) en que su padre estaba vivo. Eso significa igualmente que la evocación de los recuerdos tiene su motivación profunda en la búsqueda de los orígenes, personificados por el padre.

De hecho, la finalidad más inmediata de la evocación de estos recuerdos es la reunificación de los dos («*estar más juntos*» dice Nonato), es decir, el revivir la época en que madre e hijo vivieron en condición simbiótica al lado de un padre ausente pero vivo.

Aparentemente, el cuento sigue dos perspectivas narrativas y esta alternancia crea una confusión acerca del estatuto del narrador-protagonista. A primera vista, es difícil decidir si la perspectiva narrativa corresponde a la de un narrador-niño o a la de un feto. Sin embargo, el narrador mismo da la clave de esta ambigüedad.

«Yo no recuerdo esas cosas con la razón; [...] Yo siento esas cosas en la punta del ombligo; aunque cierro los ojos las veo: están ahí.» (p. 22)

El tiempo presente de la narración corresponde, por una parte, al momento presente de la narración a cargo del narrador-niño y, por la otra, a la evocación, a la recreación de unos recuerdos del pasado en forma de visualización repetitiva en el presente: «*Lo que ha sucedido una vez, para mí vuelve a suceder [...]*». Sin embargo, la existencia o la separación de las dos perspectivas no se anuncia claramente.

La primera aparición de la representación de recuerdos de antes de nacer se produce en un párrafo tras un cambio repentino en la perspectiva narrativa.

«Cuando usted se va al pueblo con el burro [...] me tumbo en el patio, boca arriba, a mirar el sol hasta quedarme ciego del todo; pero igual veo entrar a los soldados; los veo pleitear con usted bajo el aroma; y yo acurrucándome en su adentro, sin saber adonde ir.» (p. 18)

Dentro del mismo párrafo se yuxtaponen la perspectiva del narrador-niño y lo que podríamos llamar la del feto:

«me tumbo en el patio [...]»

«yo acurrucándome en su adentro»

En realidad, estamos frente a la evocación visual de ciertos recuerdos del pasado, evocación visual que se acompaña de la recreación de sensaciones del pasado como la sensación básica de vivir en el vientre materno.

En general, podemos decir que los recuerdos, por su evocación visual, se describen como si fuesen simultáneos al tiempo presente de la narración: «*Pero ahora los soldados [...]*», o bien «*veo entrar a los soldados; los veo pleitear con usted [...]*», y a esta evocación visual de acontecimientos del pasado sigue la descripción de la sensación de vivir en el vientre de la madre.

«Lo que sé es que tengo que patalear siempre en el mismo sitio, apretado por todos lados, pateando este cielo aguanoso, pesado, que me empuja por los pies; luchando para no caer en tierra como una plasta, huérfano antes de nacer, malqueriendo la vida antes de conocerla.» (p. 22)

Consideraremos ahora el caso del narrador en primera persona presentado como hijo de Don Chiquito y alumno del maestro Cristaldo.

3. NARRADOR-YO: HIJO DE DON CHIQUITO, ALUMNO DEL MAESTRO CRISTALDO (CUENTOS I, III, IV, V)

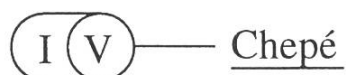
3.1. ESTRUCTURA NARRATIVA DEL CONJUNTO DE CINCO CUENTOS

El narrador de los cuentos I, III, IV, V, hijo de don Chiquito y alumno del maestro Cristaldo, se presenta en el cuento «Bajo el puente» como un adulto de aproximadamente 60 años quien, dirigiéndose a un hipotético interlocutor, rememora tanto episodios vividos en su infancia como historias que alguna vez escuchó y conversaciones a las que asistió en diferentes épocas de su vida.

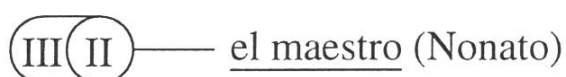
Hemos afirmado varias veces que en los diferentes cuentos el maestro Cristaldo y Chepé Bolívar se presentan como formando una unidad. Esta afirmación nos permite establecer un orden temático y cronológico entre los cinco fragmentos.

Algunos episodios de la vida y de la muerte de estos personajes se relatan en cuatro de los cuentos. De los referentes a Chepé Bolívar en «Moriencia» (I) y en «Cuerpo presente» (V); y de los referentes al maestro en «Nonato» (II) y en «Bajo el puente» (III).

De este modo, «Cuerpo presente» (V), a pesar de ir colocado al final del conjunto (velorio organizado a Chepé), puede ser considerado como ampliación del último párrafo del primer cuento, y que introduce, además, el relato de hechos anteriormente ocurridos.



El cuento II, como hemos visto, se enlaza directamente con la parte final del III, y podría ser considerado como la amplificación de una parte de este último.



La articulación de los dos cuentos afirma la caracterización del personaje como profeta que maneja, simultáneamente, el futuro y el pasado preparando la llegada del desconocido (futuro - el maestro) y buscando retroceder en el tiempo para reencontrar al padre desconocido (Nonato).

En el cuento IV, «Ración del león», el narrador describe su experiencia del circo, su confrontación con la (casi) muerte de su perro (Chimbo) y el correspondiente retroceso del animal desde el umbral de la muerte hasta la vida.

El centro de interés de este relato se sitúa en la preocupación del narrador por la reversibilidad temporal, es decir, por la posibilidad de hacer retroceder el tiempo.

Sobre «Ración del león» Martin Lienhard opina lo siguiente:

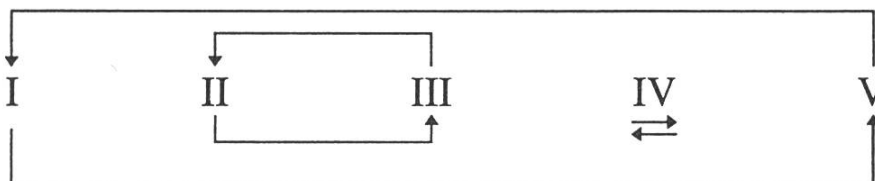
«Este cuento se desarrolla o desenrolla como una película proyectada hasta la mitad y luego vuelta a proyectar en sentido inverso, hasta el principio.»¹⁰

El mecanismo básico de la construcción del cuento se explica por el narrador mismo:

«[...] si se pudiera hacer retroceder al tiempo. [...] la luz se juntaría con la oscuridad; los muertos estarían vivos; los vivos no habrían nacido todavía. Tal vez se podría llegar al principio; tal vez hasta lo que está antes del principio.» (p. 41)

Recapitulando lo dicho hasta aquí, la organización de los cuentos se presenta de la siguiente manera:

Las últimas líneas de I se enlazan directamente con las últimas de V y, en su reunificación, tienden a aniquilar la idea de la progresión. Las últimas líneas de III se vinculan con las de II y esbozan un movimiento de ida y vuelta que aparece dentro del cuento IV. Esta idea se encuentra esquematizada en el cuadro siguiente:



10. Martin Lienhard, «Una intertextualidad 'indoamericana' y *Moriencia* de Augusto Roa Bastos», *op.cit.*, p. 514.

Si tenemos en cuenta la relación entre el primer cuento y el último, aparece que la estructura narrativa del conjunto es susceptible de ser caracterizada como una vuelta al comienzo.¹¹ Pero si consideramos el conjunto, nos hallamos en presencia de una estructura determinada por la superposición y la compresión de diversas unidades. A medida que los cinco cuentos se van desenvolviendo, se perfila, gracias a las relaciones antes señaladas de repetición, de retomar, de ir y de volver, la aniquilación de la progresión así como de la idea de la evolución. El movimiento general de avanzar ($I \rightarrow V$) se ve contrarrestado, de esta manera, por un movimiento simultáneo de retroceder ($V \rightarrow I$), dentro del cual se inscriben sub-movimientos de avanzar y retroceder.

Por consiguiente, el mecanismo característico del cuento IV, señalado más arriba, es válido para la estructura de la totalidad de los cinco cuentos. El IV sería la representación y la explicitación, dentro de un relato, del funcionamiento que rige la estructura del conjunto.¹²

Para completar el análisis de la estructura narrativa, examinaremos la estructura temporal del conjunto.

3.2. ESTRUCTURA TEMPORAL

3.2.1. TIEMPO DE LA HISTORIA

El trasfondo histórico del período que abarca el narrador con su narración en los cuatro cuentos (I, III, IV, V) se presenta de manera difusa. La ubicación temporal de ciertos acontecimientos se logra, algunas veces, por la referencia al año 12 («*la sublevación del año 12*», «*en la revolución del 12*») y, en otras ocasiones, por la mención de fenómenos naturales («*el año de la creciente grande*» (p. 12), «*al año del aguazón*» (p. 47)).

11. «*La lectura de esta narración no sucita, entonces, la pregunta: “¿cómo terminará esto?” sino otra: “¿cómo empezó todo esto?”*», en Martin Lienhard, *op.cit.*, p. 515.

12. Es significativo que la novela en preparación de Augusto Roa Bastos, de la cual formarían parte los cinco cuentos reunidos bajo el título *Moriencia*, lleve el título *Contravida*. Ese título sugiere perfectamente esta idea y este mecanismo.

Aunque la reconstrucción de la cronología de algunos hechos históricos, desde 1912 hasta 1960, sea posible, la historia en la ficción se presenta a través de la repetición de los mismos fenómenos provocando de este modo una impresión de inmovilidad temporal.

Este difuso trasfondo histórico aparece, en los cuentos, a través de la mención repetitiva de la llegada y de la presencia de unos soldados que pelean en el pueblo para apoderarse del control del puente. La guerra aparece como un fenómeno cíclico, repetitivo, en el que los revolucionarios y los leales se apoderan alternativamente del control de la zona y del puente. Esta alternancia y esta repetición pueden explicar que el fenómeno de la revolución, del combate y de la guerra sea vivido por el narrador y por los habitantes del pueblo como una representación o como un espectáculo¹³ en el cual ellos desempeñan el papel pasivo de espectador. Más que los detalles del combate, el narrador enfatiza el efecto del proceso de la lucha repetitiva: la gente se va del pueblo y sobran los perros sin dueño.¹⁴

Repetición y alternancia, en conjunto, contribuyen a la alteración de la linealidad del tiempo histórico, que se apoya, además, en los siguientes mecanismos:

- Superposición de hechos alejados en el tiempo (compresión del tiempo):

«la víspera de su muerte le duró 20 años.» (p. 14)

-
13. La descripción del combate se hace paralelamente a la de la llegada del circo y en términos semejantes a los utilizados para referirse a la función del circo.

«[...] el combate reventó desde por la madrugada con un sol jabonoso que ponía resbaladiza la luz. Las chorreras de uniformes arrastraban de un lado a otro sus remolinos de hojas secas; una tira y afloja de fuerzas parejas los dos vientos contrarios. Algo lindo de ver desde lejos: el reguero de la balazón tejiendo hilos de fósforo entre las islerías, de monte a monte, de barranca a barranca, de un día a otro; aunque claro, más divertidas eran las funciones del circo, [...].» (pp. 47-48)

14. En este contexto de repetición cíclica de los mismos acontecimientos, el esfuerzo del maestro por movilizar la inmovilidad cobra una importancia central. Su misión se realiza por la posición central (III) que ocupa el cuento «Bajo el puente» en la articulación de los cinco cuentos.

- Saltos en el tiempo (aceleración del tiempo):

«"Voy a volver mañana", oigo que me digo [...] Y encuentro que una monotonía de años ha pasado [...]» (p. 36)

«[...] los animales se fueron alborotando [...] la selva había venido a buscarlos.» (p. 36)

«[...] un tiempo largo todo eso; demasiado, porque se terminaba de repente.» (p. 36)

Del mismo modo, como veremos a través del análisis de los mecanismos narrativos, algunos hechos se narran varias veces desde ángulos distintos y son susceptibles de ser vistos como "extendidos" en el tiempo.

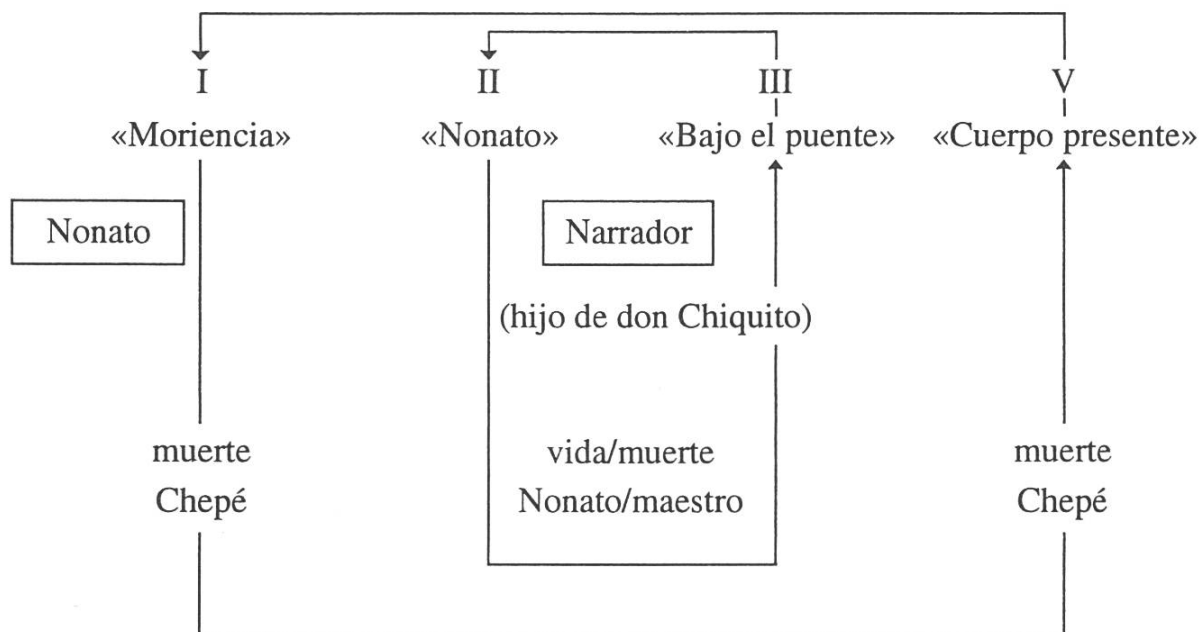
Dentro de este difuso trasfondo histórico se insertan, sin ninguna articulación cronológica, tanto algunos episodios de la vida y la muerte de Chepé Bolívar y del maestro Cristaldo («Moriencia», «Bajo el puente», «Cuerpo presente») como los de la llegada del circo al pueblo (simultánea a la de las tropas) centralizando el interés del narrador («Ración del león», «Cuerpo presente»).

3.2.2. TIEMPO DE LA NARRACIÓN

El tiempo presente correspondiente al presente de la narración aparece una sola vez en el conjunto: el narrador se presenta y se ubica en el tiempo en el cuento «Bajo el puente» (III) y coincide con el centro espacial de los cinco cuentos. A partir de este presente central, la narración consiste en la alternancia de la evocación de hechos de diferentes épocas del pasado, sea en tiempo pasado o en tiempo presente¹⁵ y, de la reproducción de diálogos entre dos o más interlocutores del pasado, sea en tiempo pasado o en tiempo presente, como si las conversaciones tuvieran lugar en el momento presente de la narración (en «Moriencia»: «*La respiración de la mujer me enfría la oreja*», en «Ración del león»: «*dijo*», «*dice*», etc.). La utilización del pasado y del presente en la narración y en la recreación de diálogos se hace, aparentemente, sin ninguna lógica y, de este modo, contribuye a borrar la noción de temporalidad.

15. Este narrador, al relatar hechos del pasado en presente, sigue los mecanismos de la narración de Nonato puesto que "re-presencia" hechos del pasado como si fuesen simultáneos a su propio tiempo presente («*ahora [...]*»).

Si el narrador crea su propia imagen como si estuviera colocado en el centro espacial y temporal del conjunto, entonces, las diferentes épocas de su pasado, evocadas tanto en pasado como en presente, podrían representarse, espacialmente, bajo la forma de círculos concéntricos en torno suyo, es decir, más o menos alejados de su tiempo presente.



Sin embargo, la alternancia del tiempo narrativo en pasado y en presente; la repetición de ciertos hechos y la omisión de otros; así como las aceleraciones, los saltos y las extensiones, alteran la articulación de estos círculos concéntricos. En efecto, la repetición de hechos alejados, la compresión, la aceleración y la extensión producen constantemente saltos de un círculo a otro.

Podemos decir, entonces, que el tiempo narrativo se caracteriza esencialmente por los saltos continuos, sea entre diferentes momentos del pasado, o sea del pasado al presente. Esta condición encuentra su paralelo en los saltos, en las repeticiones y en las modificaciones que tienen lugar a nivel temático.

Los cambios que se producen a nivel de la temporalidad (avanzar-retroceder, alterar la articulación entre tiempo pasado y presente) se apoyan en unos mecanismos narrativos precisos. Veremos, a continuación, que del mismo modo que el maestro Cristaldo trata de movilizar la inmovilidad y del mismo modo que la estructura narrativa puede definirse como un avanzar y retroceder simultáneo, o una vuelta al principio bajo

la compresión de capas o círculos concéntricos, los mecanismos de la narración también presentan movimientos contradictorios, como el afirmar y el negar algo, ya sea de parte de varios interlocutores o de parte del mismo narrador. Dicho de otro modo, podemos notar una tendencia tanto a fragmentar la unidad (desdoblamiento¹⁶ - repetición) como a reducir lo diferente en lo único (repetición de las mismas fórmulas en situaciones diferentes, superposiciones¹⁷, etc.). En definitiva, el análisis de los mecanismos de narración permitirá detectar la presencia simultánea de la noción de pluralidad y de la de unidad a través de diversos desplazamientos. Esta tendencia doble, como veremos, contribuye a la atmósfera de desubicación general, característica del universo narrativo y corresponde a la búsqueda del lenguaje adecuado para hablar de una realidad que se caracteriza por su negatividad.

3.3. MECANISMOS DE REPETICIÓN - MODIFICACIÓN EN LA NARRACIÓN

3.3.1. DIFERENTES VERSIONES DE UN MISMO HECHO POR VARIAS PERSONAS

Es posible verificar en casi todos los cuentos la presencia de diferentes versiones, muchas veces contradictorias, sobre un mismo hecho o acontecimiento.

En «Moriencia» el narrador reproduce una conversación suya con una vieja revendedora sobre la vida y la muerte de Chepé Bolívar. La evocación de la conversación sobre el aspecto exterior de Chepé demuestra las posiciones contradictorias de los interlocutores: Según la vieja Chepé andaba siempre «*emponchado*», mientras que el narrador se acuerda de su posición según la cual «*el telegrafista anduvo casi siempre en cueros*». Según la vieja «*salía caminar por ahí*», afirmación que se ve rechazada por el narrador: «*No; si ya apenas salía de su rancho*» (p. 12). A la afirmación de la mujer según la cual Chepé «*Murió en el tiroteo*» se contrapone la afirmación del narrador: «*No murió de bala*».

16. Desdoblamiento o escisión de una sola persona en dos (Nonato y el maestro Cristaldo).

17. Superposición de dos personajes como si fuesen un solo (Chepé Bolívar y el maestro Cristaldo).

El ejemplo más significativo de este mecanismo es la existencia de diferentes versiones sobre la muerte del telegrafista, en lo referente a la fecha y a la forma en que aconteció y sobre la valoración de su vida, es decir, si fue un héroe, o no lo fue. La fecha de la muerte oscila entre 1912 y «*veinte años más tarde*». Las versiones contradictorias corresponden a la mujer en «Moriencia», al narrador y a los asistentes al velorio en «Cuerpo presente». La enumeración y la contraposición se mantienen como oposición sin que el narrador dé una versión que pueda funcionar como verdadera.¹⁸

Además de que las diferentes versiones de los interlocutores se yuxtaponen, las fuentes de información que las hicieron posibles se hacen explícitas; la versión del relato de la vieja del primer cuento, por ejemplo, se elabora a partir de la reproducción de otras versiones ajenas. El uso reiterado del verbo decir también señala la pluralidad de las fuentes de información:

«dicen»

«se decía»

«hubo quien dijo»

Del mismo modo el narrador de «Ración del león» reproduce diferentes versiones de sus compañeros:

- «dice el Juan de Garay [...]
- dice el Obispo Palacios [...]
- dice mi primo Juanchí [...]
- dice la Carmencita Almirón [...]
- dice el Juan de Garay [...]» (p. 38)

18. En «Moriencia»: vieja: «-Chepé murió cuando llegaron las tropas el año de la creciente grande. Murió en el tiroteo»; narrador: «-No murió de bala»; vieja: «-Hubo quien dijo que del susto por la balacera y hubo quien dijo que de una bala perdida. Pero eso no fue verdad [...] murió porque ya tenía que morir nomás.» (p. 12); narrador: «-¿Y quién le dice a usted que no murió aquella noche?»; vieja: «-No pudo dormir más. [...] La víspera de su muerte le duró veinte años.» (p. 14).

En «Cuerpo presente»: Silveria Zarza: «[...] ha muerto porque tenía que morir nomás.» (p. 48); nuestro padre: «Aquella noche [...] casi lo mataron a palos. [...] porque seguía negándose a transmitir esa noticia que era una trampa de muerte para los revolucionarios [...] se sentó a empollarlo durante veinte años. El huevo de su muerte.» (pp. 48-49); el maestro: «¿Y quién les dice que no murió aquella noche? [...] Todos, en alguna época de nuestra vida, morimos sin ser enterrados.» (p. 49).

En «Cuerpo presente» aparece también la reproducción de diversas opiniones de los interlocutores acerca de la muerte de Chepé Bolívar:

«dijo nuestro padre [...]
dice la mujer barbuda [...]
dice Coriolano el payaso [...]
dice nuestro padre [...]
dice el dueño del circo [...]» (p. 48)

«dice nuestro padre [...]
dijo [...] Coriolano
dice la mujer sin barba [...]» (p. 49)

Se hace así evidente la voluntad del narrador¹⁹ de mantener y de señalar la pluralidad de opiniones.

3.3.2. DIFERENTES VERSIONES DE UN MISMO HECHO POR EL NARRADOR

Aún más interesante y significativa es la contradicción surgida entre dos versiones del propio narrador sobre un mismo hecho. Hemos citado las versiones contradictorias de la vieja y del narrador en cuanto a la manera de vestirse de Chepé. En el último cuento el narrador contradice su primera afirmación y sostiene lo que ha rechazado anteriormente:

«[...] y eso a pesar de andar siempre bien emponchado, en invierno y verano, hasta dentro de su casa.» (p. 44)

Otro caso de fragmentación de la perspectiva narrativa del narrador aparece en la descripción del entierro de Chepé Bolívar. El narrador afirma²⁰ en el primer cuento:

«A pesar de las balas que silbaban por arriba, ninguno faltó al acompañamiento de ese muerto [...]» (p. 16)

-
19. La autoridad del contador (narrador) tradicional no se pone en duda, puesto que es la colectividad entera quien lo inviste en su función. En cambio, el narrador iniciado en la dimensión profética del maestro, parece que buscara, mediante la reproducción de las múltiples voces, la consagración de su actividad en la colectividad.
 20. Sin embargo persiste una cierta ambigüedad en saber si la afirmación corresponde a la vieja revendedora o al narrador.

Esta afirmación se ve aniquilada en dos ocasiones en el cuento «Cuerpo presente»:

«Con el pueblo rodeado por las tropas a la espera del combate del amanecer, poca gente es la que se ha animado a venir» (p. 43)

«No éramos muchos; en hombres, apenas lo justo para cargar ese cajón interminable como un recuerdo» (p. 51)

Encontramos otro caso de contradicción relacionada con la llegada del desconocido o del reemplazante del maestro. El narrador afirma:

«Pero no llegó ese día ni ningún otro» (p. 13)

En cambio, al final del cuento «Bajo el puente» la ambigua descripción sugiere la llegada de alguien que bien podría ser el reemplazante o el desconocido:

«Alguien venía tambaleándose por el camino [...]» (p. 36)

En estos ejemplos la contradicción expuesta no se resuelve, es decir, no hay ninguna instancia, ni autoridad suprema que decida o señale cuál es la versión auténtica o verídica.

La fragmentación de la perspectiva narrativa del narrador y la permutabilidad de las diferentes versiones implica que la perspectiva del narrador deja de ser privilegiada, para ser, simplemente, una de aquellas que participan en la pluralidad de versiones. En «Ración del león» el narrador resume esta concepción por la frase paradójica: «*Todo es y no es*» (p. 46).

De hecho, además de las versiones contradictorias ubicadas en lugares diferentes de la narración, encontramos afirmaciones contradictorias dentro de un mismo párrafo:

«esas flores [...], aclimatadas en esa mierdita de laguna. Un milagro. Un hecho simple nomás. Positivo.» (p. 29)

«Al maestro le prohibieron tocar en las procesiones. Capaz que él mismo se cansó de redoblar para ese pueblo cada vez más vacío.» (p. 35)

También las encontramos dentro de una misma frase:

«*Todo es y no es;*» (p. 46)

3.3.3. UNA SOLA VERSIÓN DE DIFERENTES HECHOS

Los anteriores ejemplos, al mantener la contradicción y la fragmentación de la unidad, tienden a dibujar una imagen de la heterogeneidad y de la pluralidad. Sin embargo, podemos encontrar otros ejemplos significativos que confirman la tendencia opuesta, es decir, la reducción de lo diferente a lo mismo. Esos ejemplos contribuyen a configurar la unidad de lo diverso. El caso ya mencionado de la percepción de la historia por los personajes de ficción como una repetición uniforme de los mismos hechos²¹ entra en esta categoría.

A parte de este trasfondo general encontramos motivos, frases y palabras que se repiten en diversas situaciones, con ligeras modificaciones.

El motivo de quemar los ojos aparece tres veces en situaciones diferentes, en dos de las cuales se trata de los ojos del narrador-niño y, en la otra, de los de Nonato:

«Estoy tendido en la arena, boca arriba, para que el sol me coma los ojos.»
(p. 34)

Se trata, en este pasaje, de la rememoración que el narrador hace de su iniciación cuando era alumno del maestro.

El mismo motivo reaparece en «Ración del león» refiriéndose a otra época de la vida del narrador:

«[...] hasta que la resolana me quema los ojos y tengo que parar y tumbarme bajo un árbol para que el Chimbo venga y me alivie los párpados con la saliva de su lengua.» (p. 37)

En el cuento «Nonato» encontramos el mismo motivo esta vez relacionado con el protagonista:

«[...] me tumbo en el patio, boca arriba, a mirar el sol hasta quedarme ciego del todo; [...]» (p. 18)²²

21. La confrontación entre las tropas del Gobierno y las fuerzas revolucionarias aparece como la repetición cíclica de la distribución alternativa del papel de los vencedores y de los vencidos.

22. Si en «Bajo el puente» la ceguera transitoria del protagonista es la consecuencia de un ritual de iniciación para destapar una nueva mirada, para VER, en «Nonato»

La evocación del mismo motivo es usada, entonces, como metáfora de la posible transformación de la visión que el protagonista tiene sobre el mundo y la realidad.

La confusión (superposición) entre el recuerdo y la espera, es decir, la simultánea proyección en el futuro y en el pasado es otro motivo que se repite. En «Bajo el puente», el narrador sintetiza la nueva manera de ver consecutiva a su “ritual de iniciación” en la fórmula: «*Ver era desear y desear era recordar*». El mismo motivo reaparece en «Ración del león»: «[...] *sin saber si la espero o la recuerdo,*» (p. 37); pero, esta vez, sin ninguna relación con una manera específica de ver el mundo.

Podríamos citar varios ejemplos de repetición de palabras o de partes de proposiciones en los diferentes cuentos. Por ejemplo, la palabra “retumbo” (del tren, del tambor o de la guitarra) aparece varias veces en «Bajo el puente» y en «Nonato»; también la expresión “hacer tiritar la piel”, así como la de “meter una dentera bajo los huesos”.²³

Para concluir podemos afirmar que los mecanismos de narración se apoyan en una doble tendencia: creación de la UNIDAD a partir de elementos diversos, y descomposición de la unidad en sus componentes, es decir, exposición de la HETEROGENEIDAD. Como ya hemos dicho, esta doble tendencia contribuye a configurar lo DESUBICADO, lo desplazado o/y a afirmar algo en su ausencia, en su negatividad.²⁴

la voluntad de quemar los ojos correspondería a un ritual de iniciación al revés para NO VER los recuerdos de antes de nacer.

23. Este mecanismo de repetición de palabras, de expresiones o de fragmentos de proposiciones se desarrolla a través de la obra de Augusto Roa Bastos. Mencionamos sólo un ejemplo, la evocación polémica de la hebilla de oro (de plata) de los zapatos de charol del Supremo en la novela *Yo el Supremo* y también en *Hijo de hombre* (*Yo el Supremo*, Madrid, Siglo XXI, sexta edición, 1976, pp. 100-101-102, 412, 444, e *Hijo de hombre*, Barcelona, Argos Vergara, 1979, p. 19).

24. Véase Gerardo Mario Goloboff, “La obra de Augusto Roa Bastos; Nuevos caminos para la narrativa hispanoamericana”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, op.cit., pp. 23-33.

4. RELACIÓN NARRADOR-YO (NONATO) - NARRADOR-YO (HIJO DE DON CHIQUITO)

Hemos dicho que entre el personaje Nonato y el maestro Cristaldo existe una continuidad y, al mismo tiempo, una discontinuidad. Por otra parte, afirmamos también que, de cierta manera, el alumno del maestro (narrador), tras su “iniciación”, adquiere la dimensión profética de su maestro convirtiéndose en su posible reemplazante. Así pues, si Nonato y el maestro son y no son, al mismo tiempo, el mismo personaje y, si el narrador es el discípulo y/o el reemplazante del maestro, podemos suponer entonces que existe una cierta continuidad y, paralelamente, una discontinuidad entre los dos narradores en el cumplimiento de su oficio como narrador.

4.1. COMUNICAR

El narrador Nonato expresa constantemente la imposibilidad de comunicarse con su madre («*Ah tristeza de no poder querer lo que usted quiere, de no poder hacerle entender lo que yo quiero.*» (p. 22)). La falta de comunicación y de diálogo con su madre, según él mismo, se origina en la negativa de ella a aceptar opiniones contrarias a la suya propia:

«Pero yo lo veo de otro modo, y esto es lo que más la enoja.» (p. 21)

Se explica así que su narración sea esencialmente un monólogo interior, un discurso cerrado sobre sí:

«[...] me quedo hablando conmigo mismo, para adentro.» (p. 17)

El narrador de los cuentos I, III, IV, V se dirige, según sus propias informaciones, a un interlocutor (¿silencioso?). La presencia de este interlocutor se va construyendo a medida que avanza la narración. El narrador no se limita sólo a nombrarlo («*si usted quiere*» (pp. 37-38)), o a interpellarlo («*Mire y vea ahí [...]*» (p. 40)) sino que se refiere a la posibilidad de que surjan divergencias a nivel de sus respectivas opiniones («*Usted dice que no pero sí*» (p. 45)).

Contrariamente al discurso vuelto sobre sí de Nonato, el narrador de los otros cuentos, a través de su narración, configura un posible intercambio de ideas incluso si resultan ellas contradictorias.

4.2. REPRESENCIAR HECHOS DEL PASADO

Nonato reproduce (re-presencia: hace ver y sentir) recuerdos de antes de nacer y todo su esfuerzo consiste en recrear el ambiente de aquel tiempo remoto. En un momento dado, evoca el reproche de su madre para quien «*es imposible acordarse tan lejos*». Persiste la duda de saber si estas imágenes y sensaciones corresponden al campo del recuerdo o bien son necesariamente el fruto de la imaginación.

El otro narrador habla también de épocas en las que «*no ha salido aún del huevo*», es decir, como Nonato, rememora la época anterior a su propio nacimiento. Pero a diferencia de éste, no se propone «*hacer ver*» sus recuerdos y sensaciones exclusivamente a través de su propia visión de los hechos, sino que evoca otros testimonios y otras voces que se basan, a su vez, en otras opiniones y en otras voces. Es decir, este narrador quiere hacer escuchar una multitud de voces de diferentes épocas y lo hace anulando la cronología de aquellas (alteración del tiempo narrativo). De esta forma le da una importancia central a esa multiplicidad de versiones y de opiniones (interpretaciones) en la reconstrucción de los hechos. La transcripción de los diversos testimonios realza la voluntad del narrador de otorgar un carácter “verídico” a lo relatado (dar la voz a varios miembros de la colectividad y captar su manera de vivir la historia), y este carácter consiste, justamente, en la multiplicidad de significaciones e interpretaciones incluso si ellas son contradictorias. Es evidente el destinterés del narrador en hacer una selección que decida la autenticidad y la validez de las versiones. Para este narrador, hablar del pasado no implica un trabajo de reconstrucción histórica sino una (múltiple) (re)interpretación de algunos hechos significativos del pasado, como veremos, para apuntar hacia un futuro no nombrado.

La referencia que el narrador hace en «Ración del león» al juego de la gallineta y la forma como define su papel a través de este juego sintetizan el programa y la finalidad de su actividad de narrar:

«Yo soy ahora la gallineta [...] Meta a subir la cadena de la creación buscando al Más-Fuerte-de-Todo, que nunca muestra la cara [...] Qué pasaría si se pudiera hacer retroceder al tiempo. [...] la luz se juntaría con la oscuridad; los muertos estarían vivos; los vivos no habrían nacido todavía. Tal vez se podría llegar al principio; tal vez hasta lo que está antes del principio.» (p. 41)

Hacer retroceder el tiempo, llegar al principio, incluso hasta lo que está antes del principio, es el programa que sigue el narrador. Pero la finalidad de la narración no se detiene ahí; es una finalidad doble. Por una parte, el narrador se propone hacer retroceder el tiempo y tratar de llegar «*hasta lo que está antes del principio*»²⁵ (ir hacia atrás, hacia lo que Nonato personifica) y, por otra, se propone transmitir a su interlocutor la heterogeneidad de los hechos de manera compacta, sin reconstrucción cronológica alguna.

Estas consideraciones permiten aclarar el tipo de relación que vincula a los dos narradores.

Entre el relato de Nonato, cerrado sobre sí, y los relatos del otro narrador, dirigidos a un interlocutor, existe al mismo tiempo continuidad y ruptura. La ruptura se da, en lo que concierne la instancia narrativa, a nivel de la temporalidad. El paralelismo en el no-cumplimiento de un proyecto anunciado por cada uno de estos dos narradores la pone en evidencia.

Al final del relato Nonato anuncia su proyecto de “suicidio”:

«mañana me iré al puente [...] pero no voy a ponerme la cañita en la boca;»
(p. 24)

Sin embargo, este proyecto no se cumple en el caso de Nonato pero sí se realiza en el momento de «*desgraciarse el maestro debajo del puente*». Gracias al salto dado entre el momento en el cual Nonato concibe el proyecto y el momento en el que éste se realiza por el maestro Cristaldo, se evacúa la vida del personaje y, al mismo tiempo, se confirma la conversión repentina del narrador en protagonista del relato del otro narrador.

Asimismo, al final del cuento «Bajo el puente», tras la muerte del maestro Cristaldo, el narrador evoca un proyecto suyo que se queda sin realizar:

«”Voy a volver mañana” [...] Y encuentro que una montonera de años ha pasado desde entonces. Tengo la misma edad del maestro cuando se desgració bajo el puente [...]» (p. 36)

25. Si la narración de Nonato es la demostración de cómo actualizar, hacer ver y transmitir los recuerdos de antes de nacer, podemos considerar que Nonato y su narración son representativos de esa época llamada «*lo que está antes del principio*». El “mal-nacimiento” es la vida que es no-vida y la ruptura, que se instaura al principio de la existencia como consecuencia de la pérdida de los orígenes (de la pérdida definitiva del padre desconocido), sirve de fundamento a este “mal-nacimiento”.

A través de un mecanismo similar al de Nonato, el narrador evacúa su vida de adulto dando un salto que vincula su infancia directamente con la vejez. Del mismo modo, la época posterior a su iniciación, en la que se concentraba por entero en la llegada del desconocido, se vincula directamente con aquella en la que se hace narrador, cuyo oficio es rememorar los hechos del pasado. Hay, en este caso, un proceso en el cual el personaje se convierte en narrador, proceso que hace evidente que la preparación para la llegada del desconocido (para el futuro) significa volver al pasado, es decir, retroceder en el tiempo dando la voz a un gran número de personas.

Este paralelismo permite establecer continuidad y discontinuidad entre las actividades de Nonato, el maestro Cristaldo y del narrador, hijo de don Chiquito.

<u>Nonato</u>	<u>maestro Cristaldo</u>	<u>hijo de don Chiquito</u>
narrador	protagonista	(protagonista) narrador
discurso	obra	discurso
vuelto sobre sí (monólogo)	enseñanza (discurso)	transmisión (diálogo)
pasado (recuerdos de antes nacer)	pasado/futuro	pasado/futuro
antes del principio	pasado	futuro

Hemos analizado, hasta este punto y de manera separada, la narración de los dos narradores en primera persona; seguidamente estudiamos la estructura narrativa y la estructura temporal del conjunto de los cinco cuentos; todo ello antes de mostrar la posible continuidad y discontinuidad existente entre los dos narradores. Aceptando el relato «Nonato» como parte del cuento «Bajo el puente» (III(II)), otorgamos al narrador, hijo de don Chiquito, la responsabilidad de la organización narrativa del conjunto de los cinco cuentos. En tal caso, este narrador ocuparía, según hemos visto, el centro espacial de la totalidad, tal como una araña tejiendo su tela. Por el contrario, si concebimos el cuento «Nonato» como un relato independiente o autónomo, necesariamente tenemos que suponer la existencia de otra instancia narrativa, responsable de la distribución del papel del narrador entre estos dos narradores

en primera persona y responsable, asimismo, del establecimiento de la continuidad y de la discontinuidad existente entre los mismos.²⁶

-
26. Esta otra instancia narrativa, podríamos llamarla, según la terminología de Booth, «*autor implícito*» o, según la terminología utilizada por algunos críticos literarios hispanoamericanos, «*hablante básico*». «*Même un roman dans lequel aucun narrateur n'est représenté suggère l'image implicite d'un auteur caché dans les coulisses, en qualité de metteur en scène, de montreur de marionettes, [...]. Cet auteur implicite est toujours différent de "l'homme réel" -quoi que l'on imagine de lui- et il crée, en même temps que son oeuvre, une version supérieure de lui-même.*», en Wayne C. Booth, "Distance et point de vue", en *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, pp. 92-93.

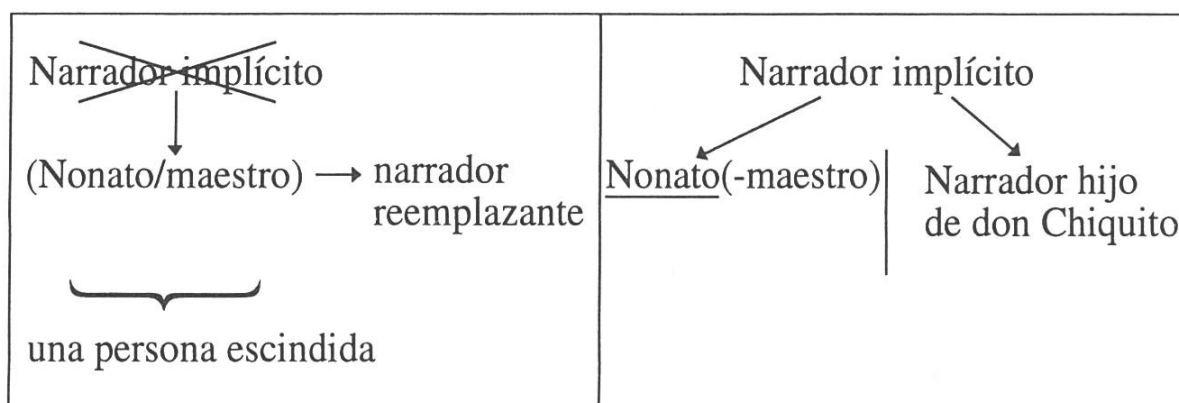
«*El hablante básico corresponde aproximadamente a la categoría de autor implícito de W.C. Booth [...] se trata de una categoría distinta del autor material del texto -del cual viene a ser una creación- y del narrador -al que en cierto modo pre-existe-. Ella concierne a la intencionalidad constructiva plasmada en el texto narrativo a modo de un inteligible, de una razón de coherencia y sentido. Integra aspectos tales como la estructura narrativa, la disposición de las historias, la opción entre distintas perspectivas (ideológicas, narrativas -de las historias-, espaciales, temporales, de los personajes), la selección intencional y la correlación de los personajes, tiempos, lugares y acontecimientos, el orden y la designación de los "libros", capítulos y secuencias, la inclusión de epígrafes y -asunto muy importante acá la delegación de la voz a los diferentes narradores ficticios.*», en Raúl Bueno Chávez, "Sobre la enunciación narrativa: de la teoría a la crítica y viceversa", en *Hispanamérica*, 32, agosto de 1982, p. 38.

5. CONCLUSIÓN

Para concluir y de manera general, podemos afirmar que la búsqueda del origen de Nonato y la espera de la llegada del desconocido por parte del maestro son dos movimientos paralelos que expresan la manera de vivir un presente percibido como inmóvil, irreal, negativo e inexistente.²⁷ La vuelta al pasado, a lo que está antes del principio, es la única manera de construir el futuro a partir de un presente “abortado” (simbolizado perfectamente por el lago en el que boga el maestro) y percibido en su negatividad. En este sentido, la ruptura y la continuidad entre los dos narradores sería la expresión del vínculo roto y, pesar de ello, recuperable entre lo que está antes del principio y el pasado en general.

Por consiguiente, la importancia que atribuimos al hablante básico del conjunto de cinco cuentos, según lo expuesto anteriormente, depende directamente de la posición que se asuma ante la ruptura y/o la continuidad entre los dos narradores Nonato (-maestro), y el hijo de don Chiquito. Si consideramos que, simultáneamente, hay una continuidad y una discontinuidad entre los dos, Nonato y el maestro, entonces, aceptamos la simultánea ausencia y presencia de otro narrador (hablante básico) quien, al identificarse (ausencia) con el personaje (escindido), refuerza la continuidad y, al demarcarse (presencia) de los personajes, señala una discontinuidad a nivel narrativo. Su función aparece, entonces, como la de significar una ruptura y, al mismo tiempo, señalar la posibilidad de restablecer la continuidad entre los que están antes del principio, el principio y un futuro hipotético.

27. Evidentemente, hablar de este tipo de realidad plantea el problema, tantas veces evocado, del lenguaje adecuado para designar la realidad. La estructura narrativa, temporal, los mecanismos narrativos a través del proceso de desubicación, la escisión del narrador del conjunto en dos narradores en primera persona entre los cuales existe una continuidad y una ruptura, son elementos que hacen resaltar esta negatividad.



Después de haber analizado la práctica narrativa del narrador del conjunto de cinco cuentos cuya narración, según la ficción, es supuestamente de índole oral, consideraremos, a continuación, la práctica narrativa de dos narradores que se desempeñan en la escritura. Miguel Vera, el narrador de *Hijo de hombre*, representa una de las líneas escindidas que parten de la unidad encarnada por el personaje Macario, contador de cuentos y memoria viviente de su pueblo. El otro narrador cuya práctica narrativa nos interesa es Miguel, del cuento «La Rebelión», en el que, además de la relación entre escritura y realidad, aparece la particular relación posible entre escritura y acción.

CAPÍTULO 3:

FICCIÓN DE LA ESCRITURA: NARRADORES-PROTAGONISTAS

«Tal vez sea más fácil ser Jacob que escribir sobre Jacob.»

1. EL NARRADOR DE *HIJO DE HOMBRE* (1960)

1.1. LA CRÍTICA

Al adentrarnos en la crítica relativa a la novela *Hijo de hombre* nos interesan particularmente los diferentes estudios realizados en torno a dos aspectos de la obra; la composición en nueve capítulos semi-independientes¹ y la alternancia del punto de vista narrativo en primera y tercera persona. En relación a estos dos puntos recapitularemos brevemente las posiciones más destacadas.

Con respecto a la estructura de la novela, Jean Andreu llama la atención sobre la insistencia de algunos críticos en el carácter fragmentado

-
1. La publicación por separado de algunos capítulos testimonia la capacidad de autonomía de los relatos: «[...] la autonomía de los nueve relatos puede ser acreditada por la utilización que ha hecho Roa Bastos de algunos de ellos. Desgajados de la novela, los relatos «Hijo de hombre» (I), con el título cambiado de «Macario», y «Hogar» (V) han sido publicados en forma independiente y en medio de otros textos ajenos a la novela en *Los pies sobre el agua*. [...] Roa Bastos publicó en el volumen de cuentos *Madera quemada* un relato, «Kurupí» que no integró la versión definitiva de *Hijo de hombre* al que pertenecía originalmente.», Jean Andreu, «*Hijo de hombre* de Augusto Roa Bastos: Fragmentación y Unidad», en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, 96-97, 1976, p. 474.

de la novela y de otros en su carácter unitario. Al pasar revista a la opinión de los críticos más importantes afirma que:

«La problemática de esta estructura parece engendrada por la fricción que se produce entre un concepto general de la categoría “novela” considerada como relato totalizador y la apariencia primera de *Hijo de hombre*, novela fragmentada, dividida en nueve textos más o menos conectados entre sí y animados cada cual, en el contexto de la obra, por una especie de tensión centrífuga. Casi siempre, en este vaivén de los enfoques críticos entre la fragmentación y la unidad, prevalece el concepto de la fragmentación, aunque previamente se le reconozca a la obra cierto proyecto unificador.»²

Andreu cita las diferentes opiniones de Alberto Zum Felde,³ Pedro Lastra,⁴ Mario Benedetti,⁵ David Viñas, Noé Jitrik, Angel Rama⁶ y advierte que él, por su lado, no toma posición a favor o en contra de alguna de estas dos tendencias sino que constata simplemente la divergencia y se propone analizar «[...] *los elementos de la obra que posibilitan esta vacilación permanente entre los conceptos de fragmentación y de unidad*».⁷

Andreu insiste en el carácter dual de la obra, que se manifiesta a nivel estructural y a nivel temático.

«La primera característica del relato que llama la atención es la de su dualidad. [...] La crítica ha señalado cómo se desenvuelve formalmente esta doble historia: las partes impares están centradas sobre Itapé y Miguel Vera (I, III, V, VII, IX) y las partes pares sobre Sapukai y Cristóbal Jara (II, IV, VI, VIII). De modo que la aparente dispersión de la obra en nueve relatos viene a reducirse desde ya a una fragmentación binaria.»⁸

-
2. Jean Andreu, *op.cit.*, p. 473.
 3. Alberto Zum Felde, *La narrativa en Hispanoamérica*, Madrid, Aguilar, 1964, p. 204.
 4. Pedro Lastra, “Nota preliminar” a *Madera quemada*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1967, p. 11.
 5. Mario Benedetti, *Letras del continente mestizo*, 2a ed. Montevideo, Arca, 1969, p. 117.
 6. David Viñas, *Actual narrativa latinoamericana. Conferencias y seminarios Casa de las Américas*, La Habana, Centro de Investigaciones Casa de Las Américas, 1970. Mesa redonda: Rubén Bareiro-Saguier, “Roa Bastos y la nueva narrativa paraguaya”, Panel, David Viñas, Angel Rama, Noé Jitrik, pp. 71-101.
 7. Jean Andreu, *op.cit.*, p. 474.
 8. *Ibid.*, p. 477.

Sin entrar en el análisis detallado de la perspectiva narrativa, el crítico deja entender que los dos puntos de vista narrativos le corresponden a Miguel Vera.

«La unidad de la obra se hubiera podido considerar también a partir del narrador. En un primer momento la narración corre a cuenta de Miguel Vera desde el principio [...] hasta casi el final, hasta la intervención de Rosa Monzón.»⁹

Sin embargo, le interesa más otro aspecto de la problemática, el de la paulatina disolución de la identidad del narrador, su desplazamiento hacia un narrador anónimo:

«[...] tal como se nos presenta, la obra no es la versión original de Vera. Entre la versión original y la versión definitiva intervienen ciertos trujamanes que modifican directa o indirectamente el texto. [...] nos parece significativo que el narrador primero (Vera) se diluya o se degrade para ofrecernos la imagen de un narrador cada vez más difuso y que finalmente tiende hacia el anonimato. Este desplazamiento final de un narrador identificable hacia un narrador anónimo contribuye a precisar la significación global de una obra cuya intención final sería la de ayudarnos a “comprender, más que a un hombre, a este pueblo tan calumniado de América”.»¹⁰

En cuanto a la valoración e interpretación de la alternancia del punto de vista narrativo, Gladys Vila Barnes señala dos posiciones principales que prevalecen en la crítica y que pueden ser encabezadas, por una parte, por la interpretación de Janina Montero¹¹ y, por la otra, por la de David William Foster.¹²

«Uno de los planteamientos que ha recibido mayor atención de los críticos es justamente el de esta doble perspectiva narrativa de la novela. El dilema a dilucidar se reduce a una sola pregunta: ¿Corresponde también

9. *Ibid.*, p. 482.

10. *Ibid.*, p. 482-283.

11. Janina Montero, “Realidad y ficción en *Hijo de hombre*”, en *op. cit.*, pp. 267-275.

12. David William Foster, “Nota sobre el punto de vista narrativo en *Hijo de hombre*”, en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, 36, 1970, pp. 643-650. También en Helmy F. Giacomani (editor), *Homenaje a Augusto Roa Bastos*, New York, Anaya-Las Américas, 1973, pp. 157-167.

a Miguel Vera, personaje-narrador de los capítulos impares, la voz relatora de los capítulos pares? La opinión de los estudiosos está dividida. Se podría seleccionar el criterio de Janina Montero como representativo de otros críticos, tales como Adriana Valdés e Ignacio Rodríguez, Andris Kleinberg y Rodríguez-Alcalá, quienes comparten su opinión. [...] En cambio, el norteamericano David William Foster toma una posición contraria en su trabajo dedicado exclusivamente al tema aludido, al tratar de probar que los alternados puntos de vista de la novela corresponden a dos narradores distintos.»¹³

Según Janina Montero citada por Gladys Vila Barnes:

«Los nueve episodios relativamente autónomos de los que consta *Hijo de hombre* tienen como elemento unitivo al narrador, Miguel Vera, el cual alterna el uso de la primera persona (capítulos 1, 3, 5, 7 y 9) con el de la tercera persona (capítulos 2, 4, 6 y 8). Esta oscilación sistemática tiene una doble función estructural y temática [...]»¹⁴

Según la autora, los capítulos impares son esencialmente autobiográficos, «*marcan una experiencia vital*» y presentan al narrador en su posición de hombre vacilante incapaz de tomar decisiones y de asumirlas. En cambio, los capítulos pares narrados en tercera persona dibujan la emergencia y la trayectoria de un personaje totalmente diferente, la figura del «*héroe total*», solidario, Cristóbal Jara. Janina Montero subraya que la distribución se fundamenta en:

«[...] la imposibilidad de fundir la creación del héroe con la vida del antihéroe: el mismo intelectualismo narcisista de Vera es lo que le hace comprender su propia condición y es como si no quisiera contaminar con sus repetidas deserciones la gradual modelación del héroe [...]»¹⁵

Gladys Vila Barnes insiste igualmente en la distribución de los capítulos y el punto de vista narrativo en función de la distribución temática: contraposición del héroe vinculado con la colectividad que actúa, y del anti-héroe (individuo) incapaz de solidarizarse con los demás, que reflexiona.

«Es de vital importancia determinar quién rige el movimiento pendular de la cámara que enfoca contrapuntísticamente a un pueblo en acción

13. Gladys Vila Barnes, *Significado y coherencia del universo narrativo de Augusto Roa Bastos*, op. cit., 1984, p. 77.

14. Janina Montero, op.cit., p. 268.

15. *Ibid.*, p. 269.

y a un hombre en reflexión para poder establecer una relación sintagmática entre las dos visiones proyectadas en la novela.»¹⁶

La autora subraya una advertencia que aparece en la carta final de Rosa Monzón dirigida al editor, en la cual ésta señala que el manuscrito de Miguel Vera, encontrado en una bolsa de cuero, fue redactado sobre papeles «*con el membrete de la alcaldía*». A partir de este detalle deduce que

«las supuestas memorias escritas en Peña Hermosa y el Chaco no son sino un recurso literario de un hombre imposibilitado para la acción y, por consiguiente, deseoso de exorcisar sus demonios personales por vía de la escritura».¹⁷

Esta consideración aporta otra prueba de la unicidad del narrador de la novela (Miguel Vera), narrador único quien, sin embargo, enfocaría de dos maneras diferentes ciertos acontecimientos de su propia vida, y de la vida y del devenir de una colectividad.

Entre los que hablan abiertamente de la presencia de dos narradores en la novela, hemos citado en primer lugar a William Foster, uno de los primeros en tomar posición claramente sobre este aspecto.

«[...] es preciso admitir que sólo una mitad de los capítulos son narrados por Vera y el resto viene narrado por otro.»¹⁸

Otro crítico reitera esta misma posición sin resolver una serie de problemas que esta posición no deja de provocar (el problema de la nota final, la ficción del manuscrito de Miguel Vera). Brigitte Heinhold, autora de una tesis doctoral sobre *Hijo de hombre*, afirma:

«Las nueve partes independientes de la novela, que en líneas generales pueden ser descritas como capítulos, permiten reconocer en su coherencia interna una clara dualidad. Estilísticamente se desarrolla a partir de dos narradores, uno de los cuales cuenta en primera persona, Miguel Vera, en tanto que el otro es un desconocido narrador omnisciente en tercera persona.»¹⁹

16. Gladys Vila Barnes, *op.cit.*, p. 77.

17. *Ibid.*, p. 78.

18. David William Foster, *op.cit.*, p. 158.

19. Brigitte Heinhold, “La novela del exilio *Hijo de hombre* de Augusto Roa Bastos. Un análisis en relación con el proceso histórico y socio-cultural en el Paraguay”, en José Morales Saravia (editor), *Homenaje a Alejandro Losada*, Lima, Latinoamericana Editores, 1986, p. 173.

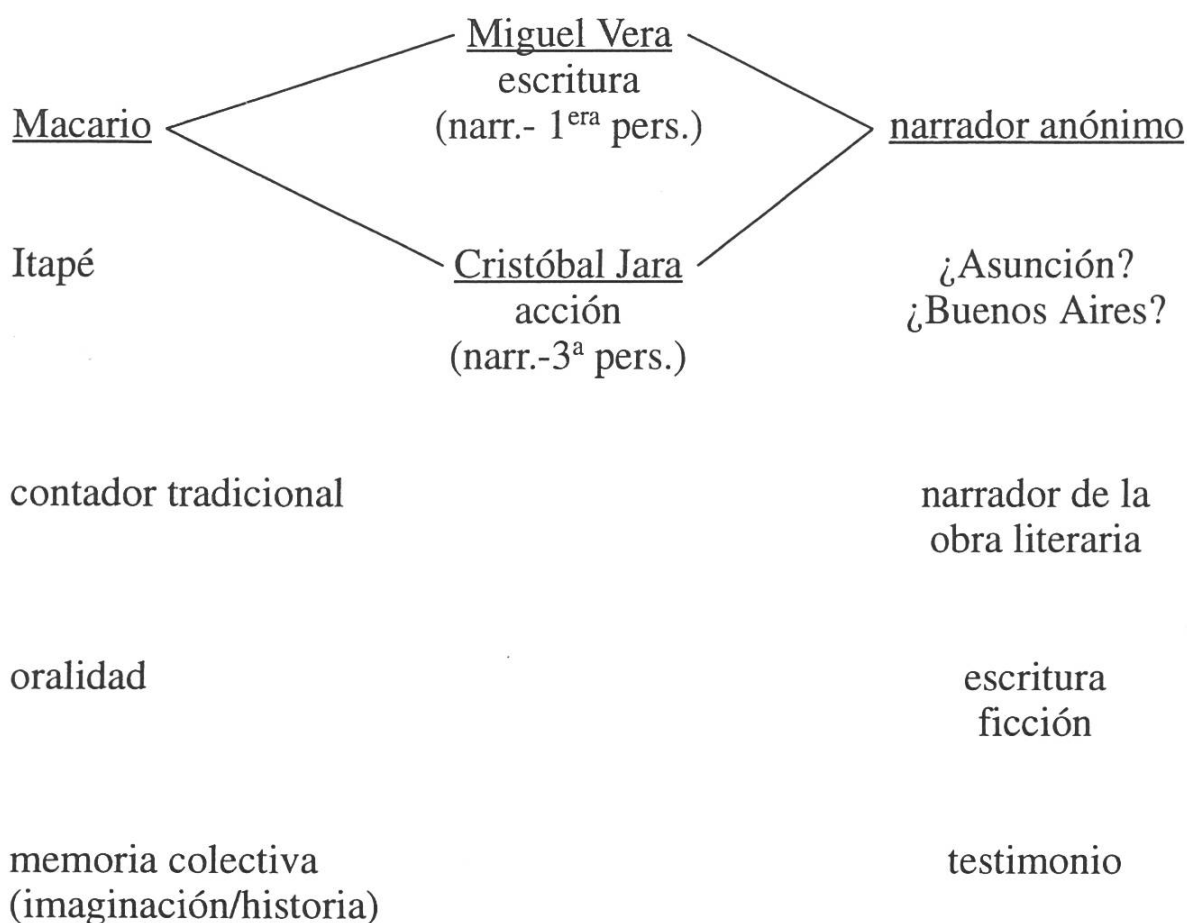
Estas posiciones, a pesar de su divergencia fundamental en cuanto al punto de vista narrativo, subrayan unánimamente el foco de interés doble de la novela: por una parte, el individuo que se desenvuelve en la escritura con su mirada introspectiva basada en la reflexión y, por otra, el devenir histórico de la colectividad paraguaya inscrito en sus acciones y personificada por el héroe Cristóbal Jara (deseo de absolverse individualmente al dejar testimonio de unos hechos que sobrepasan lo meramente individual).

A continuación, trataré de completar este panorama crítico a través de consideraciones que este tema me sugiere.

1.2. LA ESTRUCTURA BINARIA DE LA NOVELA

La estructura binaria que rige la construcción de la novela puede ser vista, como ya lo hemos señalado anteriormente, en tanto que la representación de una bifurcación consecutiva a un estallido o a una ruptura. Bajo el punto relativo a la práctica narrativa del personaje Macario, hemos constatado que el primer capítulo aparece como una unidad acabada, colocada fuera del tiempo histórico. Hemos constatado igualmente que, en su calidad de punto terminal de un proceso, abre al mismo tiempo la posibilidad de iniciar un nuevo ciclo a través de la separación y la evolución paralela de dos actividades fundamentales: la escritura y la acción, orientadas respectiva y exclusivamente hacia el pasado y el futuro. Por ello, al hablar de la estructura de la novela, es importante examinar la trayectoria que parte de la expresión de la unidad (capítulo I)²⁰ encarnada por un personaje colectivo (Macario), a la que sigue la bifurcación iniciada con la evolución contrapuesta de las dos líneas trazadas por las respectivas actividades del “héroe” y del “anti-héroe” en su oposición (escritura - individuo - traiciones - sobrevivencia ↔ acción - colectividad - solidaridad - autosacrificio), y el desembocamiento en una “reunificación” final (¿unidad reencontrada?). Gracias a la exposición de esta evolución en forma de novela, el narrador último, tendiendo hacia el anonimato, reencuentra, a otro nivel y de un modo simbólico, al personaje-narrador Macario.

20. «En términos de la totalidad de la novela, este capítulo establece el tono unificador de una historia de dimensión mítica del pueblo paraguayo», en David William Foster, *op.cit.*, p. 159.



Antes de hacer consideraciones generales de este tipo, examinaremos la manera de narrar de Miguel Vera, aceptando la hipótesis de que los capítulos narrados en primera y tercera persona, según la ficción, son la manifestación de las dos maneras que el narrador tiene de acercarse al material relatado.

El doble punto de vista narrativo, según la crítica Janina Montero, podría delimitarse en función de la experiencia vital de Miguel Vera como de los acontecimientos relativos a la colectividad y al “héroe total”. A este respecto nos interesan particularmente los pasajes que se repiten bajo los dos enfoques narrativos.

Veamos de más cerca si es posible notar diferencias significativas entre la manera de enfocar los mismos hechos del narrador en primera persona y del narrador impersonal. Por ello he escogido primero algunos episodios significativos que aparecen como temas o motivos concurrentes²¹ en la narración:

21. Jean Andreu evoca el ferrocarril, el cometa Halley de 1910, el tema de la lepra, el tema de la sed, en *op.cit.*, p. 478.

- a) El levantamiento agrario de 1912 y la explosión del convoy revolucionario en la estación de Sapukai;
- b) La llegada del doctor a Sapukai;
- c) La Guerra del Chaco vista a través de la muerte de Cristóbal Jara y la casi muerte de Miguel Vera;
- d) Algunos motivos:
 - la traición
 - el vagón
 - el camión

1.3. DOBLE PERSPECTIVA NARRATIVA - DIFERENTES VERSIONES DE UN MISMO HECHO

1.3.1. EL LEVANTAMIENTO AGRARIO DE 1912 Y LA EXPLOSIÓN DEL CONVOY REVOLUCIONARIO EN LA ESTACIÓN DE SAPUKAI

La referencia a este acontecimiento²² aparece repetidas veces en la primera parte de la novela (capítulos II, III, IV, V y VI). La explosión, por su aspecto exterior visual y auditivo, se relaciona con un fenómeno natural, el cometa Halley (1910 - según la ficción año de la fundación de Sapukai) que la población considera como un fenómeno amenazador («fuego-relámpago», «víbora-perro»). Además de asociar la explosión con un fenómeno natural, se la relaciona con un fenómeno social. De hecho, la explosión y la represión que provoca la delación de los preparativos de la montonera encabezada por Cristóbal Jara, se mencionan conjuntamente. Esta asociación contribuye a enfatizar el destino trágico, natural y social, de este pueblo y además explica que el año 1912 ocupe, de la misma manera que la aparición del cometa Halley, un lugar fundamental en la imaginación popular, sugerido en la novela por su evocación repetitiva y obsesiva.

22. El levantamiento agrario de 1912 es un hecho histórico ficticio, pero tiene, dentro de la ficción novelesca, la misma fuerza evocadora que la referencia a la Guerra del Chaco, acontecimiento crucial de la historia del Paraguay.

En esta primera consideración hemos hecho abstracción del punto de vista narrativo bajo el cual se describen los detalles de la explosión. Ahora examinaremos si en los pasajes en que se presentan elementos de este paralelismo es posible notar diferencias significativas en función del punto de vista narrativo escogido.

La evocación conjunta del fenómeno natural (el cometa) y de la explosión aparece bajo los dos puntos de vista narrativos. El narrador en 3ª persona del capítulo II habla del «*penacho de fuego levantado por la bomba*» y de su «*fogonazo*» (p. 58) del mismo modo que el narrador en primera persona del capítulo V describe cómo «*el fogonazo y el estruendo de la explosión rompieron la noche con un vívido penacho de fuego*» (p. 166). Notamos entonces dos descripciones concordantes con términos, incluso, idénticos.

Las consecuencias de la explosión y de la consecutiva represión sobre los habitantes de Sapukai se evocan de manera muy parecida bajo los dos enfoques narrativos. El acontecimiento trágico tiene como consecuencia visible, exterior, un cráter producido en la estación y como consecuencia invisible, un “cráter”, un vacío en el espíritu de la gente. El narrador en 3ª persona comenta este proceso de interiorización de las huellas de la explosión de la manera siguiente:

«Pese a los años, a las refecciones, al cráter por fin nivelado, las huellas no acababan de borrarse. Sobre todo, las que estaban dentro de cada uno.»
(cap. II, p. 59).

El narrador en primera persona, explayándose más en los detalles interpretativos, evoca por su lado este “cráter” provocado en cada uno de los sobrevivientes:

«El espanto y el éxodo, la mortandad que produjo la terrible explosión, dejaron por largo tiempo, como el cráter de las bombas, una desmemoriada atonía, ese vacío de horror o indiferencia que únicamente poco a poco se iría rellenando en el espíritu de la gente, igual que el cráter con tierra.»
(cap. V, p. 158)

Los narradores tanto en primera como en tercera persona, al referir la explosión, reproducen y resumen discursos ajenos, es decir, en su relato hacen intervenir informantes. Antes de examinar la reproducción de discursos ajenos en forma directa, veamos el caso de un resumen en el capítulo III, «Estaciones». En este ejemplo el narrador, al recordar su primer viaje de niño a Asunción, reconstituye la conversación de los viajeros ante el espectáculo de la estación de Sapukai. Entre los que participan en

la conversación se destaca un hacendado, simpatizante de las fuerzas gubernamentales. Sin embargo, el narrador en vez de reproducir la versión del hacendado sobre la rebelión de los campesinos, la explosión en Sapukai y la consecutiva represión, opta por sintetizar su relato, limitándose al resumen de los elementos objetivos básicos. Esta opción permite suponer que se niega a reproducir la versión de un representante de las fuerzas opresoras.

«Estaba contando el hecho de aquel convoy revolucionario que iba a atacar por sorpresa y que resultó volado por la locomotora que los gubernistas lanzaron contra él, desde Paraguarí.» (p. 93)

Para el análisis de la reproducción de discursos ajenos en discurso directo por los dos narradores y para sistematizar mejor la comparación de los enfoques narrativos, examinaremos dos pasajes, correspondientes respectivamente al punto de vista narrativo en primera y tercera persona, que contienen la misma información y el mismo tipo de descripción. Se trata de un pasaje narrado en 3ª persona en el capítulo II, «Madera y carne» (p. 59-60), y de un pasaje narrado en primera persona en el capítulo V (p. 164). Los criterios que tendremos presentes en la comparación son los hechos relatados, su representación en discurso directo/indirecto y el estilo (recursos literarios).

1.3.1.1. Los hechos relatados

En los dos pasajes encontramos los mismos detalles que hay que conocer para comprender cómo se produjo, primero, la explosión y después la represión. El narrador relata, en los dos, que los revolucionarios, bajo la dirección del capitán Elizardo Díaz, deciden mandar el convoy como última posibilidad de salvar, por el factor sorpresa, el levantamiento prácticamente vencido («intentar un último asalto contra la capital» (p. 164), «caer por sorpresa sobre la capital [...] Era la última carta de la revolución.» (p. 59)). En los dos pasajes se evoca la traición del telegrafista Atanasio Galván y la huida del maquinista de los insurrectos que provoca el estallido de la bomba en la estación de Sapukai. Por consiguiente, los dos enfoques narrativos se presentan sin diferencias fundamentales a nivel de los hechos relatados. En cambio, surge una diferencia significativa en la elección del tipo de discurso reproducido en forma de discurso directo.

1.3.1.2. Representación discursiva

En la narración que precede la evocación de la explosión, el narrador en tercera persona reproduce la conversación («*En las tertulias de la fonda y del almacén*») de varios hombres, representantes de la autoridad: el ex-telegrafista, «*ascendido [...] a máxima autoridad*», el juez de paz, el secretario municipal, el Paí Benítez, etc.

El narrador reproduce en discurso directo la intervención del ex-telegrafista en la conversación, es decir, le da la voz al delator de los insurrectos jactándose de su hazaña:

«-¡Yo los derroté! - solía jactarse - ¡Mi probada lealtad al partido!» (p. 59)

En el pasaje a cargo del narrador en primera persona encontramos la reproducción de una frase del discurso del jefe de los insurrectos dirigida a sus soldados antes de la operación. La frase es, a su vez, una especie de eco a otro discurso que entró en la historia como exhortación a la lucha heroica, el discurso del mariscal López en Cerro Korá al final de la Guerra de la Triple Alianza.

«-¡Nosotros también - los exhortó - vamos a vencer o morir en la demanda! [...]»²³ (p. 165)

El narrador reproduce igualmente la reacción de la multitud reunida en la estación:

«¡Tierra y libertad!...» (p. 166)

Notamos entonces que la utilización del discurso directo de parte de los respectivos narradores -otorgando la voz a los representantes de los dos campos enfrentados (a los insurrectos y al delator, es decir, a las fuerzas opresoras)- pone en evidencia que las dos perspectivas narrativas, en este caso específico, corresponden a dos maneras de enfocar la realidad histórica y la lucha entre los dos campos antagónicos. Esta distribución

23. Al final de la novela encontramos la explicación de la importancia de este lema para los paraguayos: «[...] el viejo lema de la Guerra Grande, ese lema que resumía el destino de un pueblo cuya fatalidad ancestral parecía residir en la guerra.» (p. 351)

demuestra al mismo tiempo la simpatía que manifiesta el narrador Miguel Vera no sólo por el jefe militar de los insurrectos sino por la causa revolucionaria y los valores heroicos en general. Su manera de relatar el episodio, reproduciendo un discurso exhortador que, a su vez, reactualiza otro discurso histórico exhortador, contribuye a la exaltación de los valores representados por el mariscal y por el jefe revolucionario. Sin embargo, esta manera de narrar está en contradicción con la manera de actuar del personaje. Aunque podemos notar el compromiso del personaje con la causa de los revolucionarios y la exaltación de esta causa por medio de las palabras (voluntad de testimoniar), constatamos, al mismo tiempo, su incapacidad de establecer una armonía y concordancia entre esta convicción declarada y sus actos.

1.3.1.3. Estilo

Al comparar los dos pasajes, notamos que el narrador en primera persona, además de presentar los hechos acaecidos, emite un juicio valorativo sobre la acción de los soldados del convoy revolucionario, calificando su plan de «[...] *plan desmesurado, desesperado*», de «*misión suicida*», afirmando además que «[...] *En cualquiera de los casos, la muerte para ellos era segura*». La dimensión personalizada de su narración se refuerza, además, por la inserción en el relato de la participación de Casiano Jara en el convoy y de su esposa Natividad en la multitud reunida para despedir a los soldados. El hecho de focalizar el acontecimiento sobre unos individuos seleccionados de la masa, contribuye a la formulación de la vivencia subjetiva de la tragedia. Cabe notar además que, según la ficción, Miguel Vera no ha vivido personalmente la explosión; por consiguiente, los detalles personalizados realzan la expresión de su simpatía con la vivencia de los revolucionarios y de las víctimas de la represión.

El momento anterior a la explosión y la explosión misma son descritos como una vivencia personal, como un hecho observado y sufrido por el narrador presente en la multitud. En esta descripción encontramos la observación de la masa desde afuera (sus miembros son «*sombras apelmazadas*») así como la observación, desde la perspectiva de este grupo de gente, de la inminencia de la tragedia. La llegada de la locomotora se describe como si se acercara un «*monstruo [...] jadeando velozmente encrespado de chispas*». La metáfora del monstruo jadeante y la mención de la presencia del penacho de fuego evocan la percepción del cometa Halley, otro fenómeno considerado como destructor (víbora-perro). Esta descripción, por la superposi-

ción de la percepción de estos dos fenómenos, se basa en una visión cristalizada en la mente del pueblo y, al mismo tiempo, quiere ser la expresión de esta visión. Sin embargo, el narrador reelabora poéticamente la percepción que la masa ha podido tener de la explosión y la asimila como si surgiera de una vivencia personal subjetiva.²⁴ El narrador transpone el sufrimiento humano a un elemento natural, cósmico puesto que el monstruo, la locomotora, interrumpe y destroza la quietud visual y auditiva de la noche:

«En la noche sin luna [...] en la quieta noche de marzo [...] De pronto [...] el fogonazo y el estruendo de la explosión rompieron la noche [...] aquella destrozada noche [...]» (p. 166)

Frente a esta descripción donde el narrador utiliza recursos poéticos para transmitir emociones de la vivencia colectiva de la masa, base de su percepción del acontecimiento, el narrador en tercera persona elabora una versión más sintética, en la que, con la excepción del adjetivo “horrible”, no hay una toma de posición emocional.

«El gigantesco torpedo montado sobre ruedas, con su millar y medio de *shrapnells* alemanes, estalló en plena estación de Sapukai, produciendo una horrible matanza en la multitud [...]» (p. 59)

Como primera conclusión sobre este punto podemos decir que las versiones de los dos narradores no difieren a nivel de los acontecimientos narrados sino a nivel del tono utilizado. El narrador en primera persona, a partir de su simpatía por la causa revolucionaria, elabora una versión más subjetiva. Por medio de ciertos recursos literarios quiere ser la expresión de una intersubjetividad popular. En cambio, el narrador en tercera persona utiliza un lenguaje más sencillo, un tono impersonal más “neutro”. Hemos visto que la selección del tipo de discurso reproducido en discurso directo permite suponer que el narrador en primera persona se propone unirse, por medio de la palabra escrita, a los que exhortan la causa de los revolucionarios. Su tendencia a negarse a dar la palabra a los representantes de las fuerzas opresoras confirma esta hipótesis. En cambio, el narrador impersonal, precisamente por su posición “impersonal”, reproduce incluso las palabras de un delator jactándose de su papel desempeñado en la represión.

24. Esta reelaboración poética del narrador adulto contrasta con la visión que tiene el niño Miguel Vera de la explosión. El narrador rememora un sueño suyo que ha tenido en el momento de pernoctar en Sapukai. En aquel sueño la explosión aparece con toda su crudeza mostrando los efectos producidos directamente sobre los hombres: «*muchos hombres sin cabeza [...] cubiertos de sangre*» (p. 96).

1.3.2. LA LLEGADA DEL DOCTOR A SAPUKAI

La llegada del doctor a Sapukai es evocada tres veces en la novela; una vez en 3ª persona en el capítulo II (p. 53), dos veces en primera persona en los capítulos II (p. 93) y V (p. 150). A continuación transcribimos el pasaje narrado en 3ª persona:

«En la estación se rumoreó que había querido robar el chico de una mujer, o que lo había arrojado por la ventanilla en un momento de rabia o de locura. Nada cierto ni positivo, para decir así fue, esto o lo otro, o lo de más allá, y poder abrir desde el principio un juicio, una sospecha o una condenación basada en algo más consciente que las meras habladurías surgidas de los comentarios de los soldados o las chiperas de la estación.»

Llama la atención que el narrador basa su relato en la reproducción de un rumor y su versión se limita a la expresión de la indecisión generalizada, «*quizá [...] acaso [...] o*», basada en las diversas conjeturas de los habitantes del pueblo. Por consiguiente, a pesar de aparecer al principio del subcapítulo como un narrador omnisciente,²⁵ el narrador crea su propia imagen como un narrador incompetente cuya versión de los hechos no logra sobrepasar la de los habitantes del pueblo.

El pasaje del capítulo III corresponde a la rememoración en primera persona del episodio vivido por el niño Miguel Vera. Sin embargo, y a pesar de haber sido testigo ocular, él tampoco es capaz de establecer una versión clara de los hechos. Según afirma, «*nadie entendía lo que pasaba*». De la misma manera que en el pasaje narrado en 3ª persona, en este pasaje se trasluce una cierta vacilación en la apreciación de los hechos. No obstante, en este caso, visto que se trata de la rememoración de hechos vividos en la infancia, el narrador, paralelamente a sus dudas, menciona la intuición del niño en cuanto a la inocencia del gringo, la falsa acusación y el desenfreno colectivo sobre el forastero.

«Venía calladito, como si flotara en medio de una tormenta. Los ojos celestes del gringo eran los únicos mansos en medio del furor y del ruido.» (p. 93)

«Quiso explicar algo, pero no le dieron tiempo o no le entendieron. No estaban para entender nada.» (p. 94)

25. «*Creen haberlo conocido. Pero no saben de él mucho más que cuando llegó al pueblo,*» (p. 53).

El mismo espectáculo de acusación y agresión colectiva contra el doctor se describe de manera detallada, en primera persona, en el capítulo V (Hogar).

«Lo veía de nuevo [...]» (p. 150)

Las murmuraciones de la gente, «*se rumoreó que había querido robar el chico de una mujer*» (narrador en 3ª persona), se convierten en una acusación colectiva explícita que el narrador, esta vez, retoma, sin juicio de valor al respecto: «*acusando de haber querido robar una criatura*» (p. 150).

De esta comparación sobresale que el narrador en 3ª persona no es omnisciente en el sentido tradicional, es decir, su visión no es una visión por encima de la de los personajes, lo que se manifiesta en la expresión de la vacilación, de la duda y de su “incompetencia” para decidir o juzgar algo.

Aunque estemos frente a un caso particular -se trata del episodio en que un forastero cuyo pasado se desconoce al igual que su devenir (el doctor llega un día a Sapukai no se sabe de dónde y un día se va de Sapukai no se sabe a dónde)- la expresión de la “incompetencia” del narrador impersonal no se limita a este caso.

1.3.3. LA GUERRA DEL CHACO - LA MUERTE DE CRISTÓBAL JARA Y LA CASI MUERTE DE MIGUEL VERA

El primer encuentro entre el héroe y el anti-héroe se describe en el capítulo V, en el «*centro geométrico de la novela*»,²⁶ bajo el enfoque narrativo en primera persona. En los capítulos restantes los dos protagonistas se alejan y se acercan alternativamente; la narración del capítulo V (encuentro) comprende los preparativos de la montonera. El capítulo VI sigue la trayectoria paralela de los dos personajes después de la delación y del desmantelamiento de la montonera; Cristóbal Jara se esconde en el cementerio y Miguel Vera es detenido en un calabozo militar. El capítulo VII, en primera persona, retoma esencialmente el relato del encarcelamiento de Miguel Vera (experiencia vital) en la isla en el momento del estallido de la Guerra del Chaco y su misión en el frente. Este capítulo señala un casi encuentro entre los dos protagonistas puesto que Miguel Vera percibe a Cristóbal Jara y al convoy aguatero en camino hacia el

26. David William Foster, *op.cit.*, p. 159.

frente (p. 238). Al final del mismo capítulo, Miguel Vera, sin ser consciente de ello, reencuentra a Cristóbal Jara convertido en su salvador. Efectivamente, el “diario” de Vera da cuenta de su agonía, su delirio y su esfuerzo para ametrallar a una presencia amenazadora que se le aparece en forma de camión aguatero, superpuesto a la muerte personificada. El narrador en 3ª persona en la parte final del capítulo VIII retoma este mismo episodio, y su versión es el complemento, esta vez desde la perspectiva del camionero Cristóbal Jara, del pasaje anterior.

La segunda parte de la novela consiste, pues, en un movimiento de convergencia y de divergencia de acuerdo con la situación y los desplazamientos de los protagonistas. Este movimiento desemboca en un reencuentro donde el traicionado sacrifica su vida para salvar a su delator-traidor y donde el delator cumple con el proceso de traición iniciado puesto que provoca la aniquilación definitiva del compañero delatado.

Después del esbozo esquemático de los encuentros y de las trayectorias paralelas de los dos personajes, vamos a comparar los dos pasajes que relatan la muerte de Cristóbal Jara y la salvación de Miguel Vera.

delación			
V - YO	VI - EL	VII - YO	VIII - EL
<u>encuentro</u>	<u>separación</u>		
M. Vera — Cr. Jara		M. Vera Cr. Jara	Cr. Jara
preparativos montonera	represión	cárcel	
	M. Vera Cr. Jara	Guerra	Guerra
	escondido preso	misión fracasada	misión cumplida
		salvación	muerte
		→ ENCUENTRO ← (en la intersección)	

En el pasaje de la p. 259 (cap. VII, narrador-Yo) la narración se hace a partir de una situación estática de espera en la que el movimiento de un camión acercándose al cañadón aparece como el producto de la imaginación incontrolable del sujeto («oí el jadear de un camión», «Cada vez más próximo», «ese monstruo de mi propio delirio»). La visión del camión aguatero reconocido como tal («es un camión aguatero») se superpone a la de la muerte personificada: «Ella continúa tentándome. Sus engaños, sus sarcasmos son incalculables [...] Está ahí [...], está llamándome [...]»), es decir, al mismo tiempo aparece como una alucinación, una tentación, un subterfugio de la muerte cercana. Precisamente, la percepción del camión en forma de «monstruo jadeante» con las ruedas en llamas soltando «penachos de agua» puede ser considerada como la imagen invertida del «monstruo jadeante» de la locomotora cargada con bombas echando penachos de fuego, y del monstruo del cielo, el cometa Halley, amenazando con tragar el mundo. Esta visión muestra que Miguel Vera, en su agonía individual, hace intervenir una percepción señalada anteriormente como surgida del imaginario colectivo. Esta vez, sin embargo, el monstruo destructor será el instrumento de su salvación y sus últimos esfuerzos de resistencia a la muerte conducirán a aniquilarlo, cumpliendo hasta lo último el proceso de traición iniciado en el momento de delatar a Cristóbal Jara.

El hecho de no mencionar, en este pasaje, la presencia del camionero, significa también que Miguel Vera actúa sin darse cuenta de las consecuencias de sus actos. Dado que la delación de Cristóbal Jara se produjo en un estado de inconsciencia (ebriedad), este pasaje aparece como el resultado de la inconsciencia del personaje frente a su propia actuación.

La parte final de capítulo VIII (perspectiva desde el lado de Cristóbal Jara) completa esta visión parcial, limitada a la percepción del hombre agonizante.

El relato narrado en 3ª persona, sigue esencialmente una perspectiva de movimiento, el del camión avanzando en dirección del cañadón. La visión narrativa corresponde, en un primer momento, a la del camionero percibiendo los «bultos esparcidos» debajo de los árboles. La insistencia en la noción del avanzar confirma la caracterización de Cristóbal Jara como hombre orientado hacia el futuro y la acción, e identificado con el actuar («Avanzó a la deriva [...] avanzando en zigzag, avanzó unos metros más» (p. 323)). Asimismo la evocación de la noción de avanzar contrasta con el estatismo y la pasividad de Miguel Vera, orientado hacia el pasado y paralizado por la reflexión. El movimiento de avanzar se inte-

rumpe en el momento de realizarse el objetivo de la misión del camionero (entregar el agua), momento que corresponde, al mismo tiempo, a la muerte del que cumple su misión.

Por consiguiente, el reencuentro de los dos personajes tiene lugar en la intersección de los dos capítulos,²⁷ es decir, gracias a la confrontación de las dos perspectivas de estos dos pasajes. En el pasaje narrado en primera persona, Miguel Vera no se percata de la presencia del camionero; no es consciente de que aniquila a quien viene a salvarlo pero el camionero tampoco se da cuenta de que cumplió su misión. Por consiguiente, la presencia paralela de estos dos pasajes, en su lectura simultánea, es significativa de la relación de los dos personajes y de la complementariedad entre los dos enfoques narrativos, complementariedad señalada por la existencia de un narrador “último”, “anónimo” y extensible a la significación de la contraposición de las dos perspectivas narrativas en la novela.

1.3.4. ALGUNOS MOTIVOS

1.3.4.1. La traición

El único acontecimiento que forma parte de la “experiencia” vital de Miguel Vera y que éste se niega a relatar en primera persona, es la delación de los preparativos de la montonera organizada por Cristóbal Jara. La delación se menciona, por primera vez, en el capítulo VI bajo el enfoque narrativo en 3ª persona. La descripción insiste en el aspecto fragmentado, “partido” del hombre²⁸ y esta apariencia exterior, visual simboliza la fragmentación interna, la enajenación del personaje. Es el único ejemplo en

27. La síntesis surge de la contraposición de las dos perspectivas narrativas: «*Cristóbal tiene que morir en manos de Vera para estimular la reflexión y el análisis en el homicida*», en Gladys Vila Barnes, *op.cit.*, p. 89.

De manera general: «*El fracasado en la acción es, [...], en su función de testigo de una época histórica, un componente de la novela, sin el cual los héroes actuantes no hubiesen hablado y no hubiesen llegado a la conciencia de los lectores.*», en Brigitte Heinhold, *op.cit.*, p. 180.

28. «*dos pedazos sombríos*»; «*las dos mitades del hombre yacente no se movieron*;» (p. 178).

la novela donde Miguel Vera aparece designado como «*otro hombre*» y citado en 3ª persona bajo el pronombre «*él*»:

«¡Teniente Vera! [...] -barbotó el oficial- [...] -Yo no sé nada... -dijo solamente» (p. 178)²⁹

De este diálogo se desprende que el acto de traición es la consecuencia de la pérdida del auto-control de Miguel Vera borracho, circunstancia que éste argumenta en su defensa:

«-Yo no delaté a esos hombres [...] -dijo otra vez la voz monótona y lejana [...] -Estaba borracho [...]» (p. 179)

La evocación del estado de ebriedad en que se encontraba el personaje demuestra su tentativa de escapar a la responsabilidad no sólo frente a sus superiores sino, sobre todo, frente a su propia conciencia. La opción de la perspectiva narrativa corrobora esta actitud evasiva:

«Vera anula la responsabilidad directa de su traición al incluir su escena del calabozo en el episodio narrado en tercera persona»³⁰

El episodio de la delación se menciona repetidas veces en los capítulos narrados en primera persona pero casi siempre en forma alusiva.

«La caña me cae mal [...] Acaso por aquello³¹ que pasó.» (p. 219)

«Me exasperaba que alguien [...] volviera a remover aquello.» (p. 229)

«A veces [...] quiero pensar que eso nunca sucedió» (p. 230)

Al mismo tiempo, la actitud del narrador-personaje es ambivalente frente al acontecimiento aludido puesto que oscila entre el sentimiento de culpabilidad y un cierto cinismo tendiente a minimizar su acto.

«El proceso registró en parte la murmuración general que me hizo aparecer como entregador de los hombres de las olerías, a cambio de mi libertad. [...] Ese rumor era el único testimonio y esa culpa, el solo atenuante que había a mi favor, ambos recusados por mí, [...] Qué interés podía haber tenido en vender a esos pobres diablos del estero. Aunque, quizá, los que así pensaban

29. citado también por Janina Montero, *op.cit.*, p. 270.

30. Janina Montero, *op.cit.*, p. 270.

31. Subrayado mío.

tenían razón, porque haberme emborrachado aquella noche equivalía a convertirme de hecho en un delator [...]» (p. 229)

«¿Qué se habrá hecho de aquellos hombres, algunos de los cuales pagaron con su vida esa presunta delación?» (p. 230)

Miguel Vera es un personaje cuya vida consiste en la repetición del acto de traición; en su infancia, el alejamiento físico y espiritual de su pueblo (de lo que representaba Macario en su pueblo) se considera como culpa original. Esta culpa inicia una serie de traiciones que se repiten fatalmente y desencadenan un proceso que el personaje sufre sin tener fuerza para intervenir y detener su curso.³²

A la luz de lo que venimos diciendo se pone de manifiesto que la opción de la perspectiva narrativa expresa el estado de “enajenamiento” del personaje escindido, fragmentado e incapaz de asumir sus actos; el narrador en tercera persona habla de Miguel Vera en tercera persona designándolo incluso en tanto que «*otro hombre*» y el narrador en primera persona no se atreve a nombrar el acto de traición, ni alcanza a asumirlo enteramente como culpa suya.

1.3.4.2. El vagón

En la novela *Hijo de hombre*, como en toda la obra narrativa de Roa Bastos, aparecen ciertos objetos que cumplen una función de mitificación. Entre los más importantes hay que mencionar el vagón que, inicialmente formando parte del conjunto tren, pasa por una serie de transformaciones, sin dejar de perpetuar, al mismo tiempo, una significación básica. En una primera fase el vagón es un elemento del convoy que transporta a los revolucionarios en un ataque sorpresa contra las fuerzas gubernistas. En el momento de la explosión en la estación de Sapukai se salva del efecto destructor de las bombas. A continuación, su alejamiento físico de la estación y la transformación de su finalidad inmediata aseguran la

32. La evolución de ciertos personajes vinculados con la colectividad (Macario y Saluít) parte de una infancia o juventud marcada por la culpa y va hacia la purificación a través de ciertos actos y del autosacrificio. En cambio, otros personajes (Miguel Vera y Lágrima González) parten de un estado “original” de pureza en la infancia y, a través del alejamiento de la colectividad y de su manera de actuar, siguen un proceso de degradación y de caída.

sobrevivencia del espíritu rebelde puesto que el vagón se convierte en el hogar de la «*familia sagrada*», Casiano Jara, Natividad y su hijo y abriga el renuevo de la fuerza revolucionaria representada por Cristóbal Jara. Su conversión en hogar y lugar de protección de algunos preparativos va acompañada de un paulatino e imperceptible movimiento de avance hacia la selva, lugar secreto de las actividades de la organización clandestina de Cristóbal Jara. El vagón aparece, de esta forma, como símbolo de las fuerzas rebeldes en la diferentes fases de su evolución:

«el vagón del ferrocarril recubierto de maleza en la selva como símbolo de las sublevaciones campesinas»³³

La dimensión mítica del objeto vagón está presente bajo los dos enfoques narrativos. Sin embargo, una diferencia fundamental entre las dos perspectivas estriba en la manera de colocarse frente a este aspecto mítico del objeto; el narrador en 3ª persona constata simplemente el carácter misterioso y la existencia de «*la leyenda del vagón embrujado*» mientras que el narrador en 1ª persona, en contacto físico con el vagón (encuentro con Cristóbal Jara), busca explicaciones racionales a su manera de avanzar sin rieles y a su conversión en «*vestigio irreal*» de la historia:

«Me costaba concebir el viaje del vagón [...], imaginarlo, [...]» (p. 156)

Miguel Vera se pregunta incluso si «*Hay un truco*» o si se trata de un fenómeno de sugestión colectiva.³⁴

Podemos notar que el narrador en primera persona trata de comprender y explicar ciertos fenómenos que están fuera de su esfera de influencia (la colectividad), al mismo tiempo que elabora, a nivel discursivo, la exaltación de ciertos fenómenos que tienen que ver esencialmente con la colectividad.

33. Brigitte Heinhold, *op.cit.*, p. 179.

34. No podemos dejar de relacionar el esfuerzo de Miguel Vera por comprender racionalmente un fenómeno que tiene que ver con la colectividad con el esfuerzo que hace Miguel (narrador-personaje del cuento «La rebelión») por comprender la presencia de las mujeres en la plaza. Los dos, a falta de poder explicar un fenómeno, evocan la posibilidad de la sugestión colectiva.

1.3.4.3. El camión

El camión se presenta como formando una unidad orgánica con el camionero³⁵ en el cumplimiento de una misión dada.³⁶

El camión, como ya lo hemos señalado, aparece como la imagen invertida del cometa y de la locomotora. En contraste con la amenaza de destrucción y muerte representada por el cometa, elemento natural, y por la locomotora cargada con bombas, elemento de concepción humana, el camión se presenta como instrumento de salvación.³⁷

Además, la locomotora en su explosión mata no sólo a los revolucionarios y a los soldados sino también a los niños y mujeres reunidos en la estación. En cambio, siempre por inversión, el camión de Cristóbal Jara, en la realización de su misión, salva no sólo a los inocentes sino también y especialmente en este caso a un traidor.³⁸ Lo anterior nos permite afirmar que el camión representa la esperanza de salvación y de redención en el sentido cristiano.

Esta manera de percibir y presentar el camión como imagen invertida de lo que representa la locomotora (fuego-agua / destrucción-salvación) corresponde esencialmente a la perspectiva narrativa de Miguel Vera en primera persona.

Al final de la novela, en el capítulo IX, el narrador reconoce y explicita la función del camión, convertido en objeto “mitificado”:

«El camión de Cristóbal Jara no atravesó la muerte para salvar la vida de un traidor. Envuelto en llamas sigue rodando en la noche, sobre

35. «Cristóbal Jara era, sin duda, un buen volante. Parecía formar parte del camión, una parte viva y sensible que irradiaba fuerza y voluntad a los tendones y nervios metálicos del desvencijado vehículo.» (p. 285)

36. Este lazo orgánico entre los dos se explicita hacia el final de la misión cuando el camionero herido se ata efectivamente al vehículo para poder seguir adelante.

37. A Gaspar Mora, según la creencia popular, se lo llevó el cometa, o según una constatación más “objetiva” lo mató la sed y la sequía. A Miguel Vera lo salva el camión y el agua transportada por el camionero. El narrador en 3ª persona lo menciona como un «diminuto camión con aspecto de animal mitológico» (p. 318).

38. De esta forma la inversión se da también entre la muerte de Gaspar Mora, personaje dedicado a los demás, y la sobrevivencia y salvación de Miguel Vera, individuo traidor de la causa de la colectividad.

el desierto, en las picadas, llevando el agua para la sed de los sobrevivientes.» (p. 355)

En este pasaje el narrador en primera persona adopta la manera de considerar el fenómeno característica del narrador en 3ª persona, puesto que habla de él mismo en 3ª persona («*salvar la vida de un taidor*») y, en lugar de buscar explicaciones racionales, constata simplemente la importancia y la fuerza del sentido mítico de un objeto para la colectividad. Al final de la novela (presente del narrador-yo), el personaje pierde su obsesión por comprender racionalmente un fenómeno relacionado con la colectividad. El mismo sobreentiende y perpetúa, por su narración, la significación de esperanza vehiculada por el objeto camión. Esta consideración final contrasta con su actitud escéptica manifestada ante el vagón y, asimismo, demuestra su posición inmediatamente anterior a su “suicidio-muerte”.

Para concluir el análisis de estos temas y motivos bajo la doble perspectiva narrativa podemos afirmar lo siguiente. Si de manera general es cierto que el narrador en primera persona relata acontecimientos de su “experiencia vital” y el narrador en tercera persona se ocupa de la vida de la colectividad y del héroe, también es cierto que el narrador en 1ª persona hace un trabajo de exaltación, a nivel verbal, de ciertos valores que no puede integrar a su vida a nivel de los actos. Esta exaltación le permite una identificación “intelectual” con la causa de una parte de la colectividad, exaltación que, sin embargo, entra en contradicción flagrante, sobre todo a partir del capítulo VI (episodio de delación), con sus actos. La consecuencia de esta incoherencia es la dificultad creciente que experimenta el narrador por relatar ciertos detalles decisivos de su “experiencia vital”.

En este sentido el narrador en 3ª persona, que se encarga de relatar la evolución de la colectividad y del “héroe total”, cumple igualmente una función de revelación de estos fallos en la integridad de la personalidad y del funcionamiento del narrador en primera persona, reforzando con dicho recurso la fragmentación y la enajenación del personaje.

La idea general según la cual el narrador en 3ª persona sería un narrador omnisciente o incluso correspondería a una instancia superior³⁹ de Dios, se desbarata puesto que las vacilaciones del narrador en

39. Foster hace una distinción entre el estilo de los dos narradores. El estilo de los capítulos impares, según él, «*son algo sentimentales, algo románticos, algo*

primera persona se extienden igualmente al relato del narrador en 3ª persona, dependiente, a su vez, de las informaciones ambiguas provenientes de la colectividad.

Los ejemplos tratados demuestran además que en las dos perspectivas narrativas el narrador otorga importancia a la selección y a la reproducción de las diferentes versiones de los informantes. Las ambigüedades y las indecisiones se originan precisamente en el hecho de tomar en consideración estas diferentes versiones.

Seguidamente mencionaremos algunos ejemplos del narrador “incompetente” en el caso de los dos enfoques narrativos.

1.4. LA “INCOMPETENCIA” DEL NARRADOR

El narrador en 3ª persona, además de su evidente indecisión en la elaboración del relato de la llegada del doctor extranjero a Sapukai, afirma su incompetencia para formular una versión definitiva sobre la casi delación de Cristóbal Jara por su superior, el catalán (cap. VI):

«-Vea, capitán [...] Sé dónde está ese hombre [...]. El hombre que ustedes buscan ...

-¿Dónde está?

El catalán dudó, [...] Nadie supo, tal vez ni él mismo lo supiera, si en ese momento iba a delatar a Cristóbal Jara o si por el contrario estaba tratando de urdir en su favor una loca patraña, [...] Tal vez el catalán comprendiera de golpe la magnitud de esa locura y había decidido jugarse la vida él mismo para defenderla [...] Nadie lo supo y nadie va a saberlo nunca,» (p. 215)

La misma indecisión o falta de información segura aparece en la presentación del personaje femenino Saluí:

«Nadie sabía nada de ella, con alguna certeza. Ni ella misma tal vez. [...] Corrían varias versiones de su historia,» (p. 272)

hiperbólicos» mientras que *«el estilo de los capítulos pares es de una dimensión bíblica»*, en *op.cit.*, p. 163. Al mismo tiempo hace consideraciones sobre la identidad del narrador en 3ª persona: *«Entonces huelga preguntar quién es el segundo narrador [...] podemos decir simplemente que es el mismo Roa Bastos [...] el mismo Cristo o cualquier Dios [...].»*, en *op.cit.*, p. 164.

El narrador en 1ª persona, sobre todo en la fase final de su vida (cap. IX), insiste en la diferentes fuentes de información que le sirven para la elaboración de su versión y en la necesidad de recoger las mismas y transcribirlas en su variedad y contradicción. En el capítulo IX (“Ex—combatientes”), correspondiente a su presente de narrador en Itapé, en su calidad de alcalde del pueblo se empeña en la “indagación” de los hechos («*comencé la tardía indagación de los hechos*») relativos al destino de Juana Rosa, esposa de Crisanto Villalba y concubina del alcalde de Itapé durante la época de la Guerra del Chaco. Miguel Vera, en la última etapa de su vida, cuando la exaltación de ciertos valores y su voluntad de identificarse intelectualmente con la colectividad entran en contradicción irremediable con sus actos (delación de Cristóbal Jara, misión fracasada en la Guerra), en lugar de querer ser portavoz de la colectividad, insiste en la necesidad de recoger las diferentes versiones, incluso contradictorias, sobre lo ocurrido y de mostrar la dificultad de elaborar una versión definitiva y monolítica. Su trabajo de investigación se cumple por medio de sus informantes, quienes le proporcionan diferentes versiones, a menudo contradictorias, de los acontecimientos. El papel de Miguel Vera se limita, entonces, a la reproducción de estas divergencias:

«La imagen de Juana Rosa seguía descomponiéndose en sus recuerdos. [...] Habría una Juana Rosa, distinta, diferente, para cada uno de los habitantes de Itapé.» (p. 335)

«Aquí comenzaban los desacuerdos.» (p. 335)

«Sobre esto también había discusiones.» (p. 336)

«Y Juana Rosa desapareció. Pero quedó su presencia en el pueblo, repartida en las distintas y encontradas imágenes.» (p. 339)

En su relato, el narrador menciona y reproduce parcialmente la confrontación de dos versiones contradictorias, correspondientes a la india Conché Avahay⁴⁰ y a la hermana Micaela. Hay que saber que estos dos personajes femeninos representan dos posiciones culturales e ideológicas extremas, la india rechaza la religión cristiana, «*no pisaba la iglesia y jamás subió al cerrito de Tupé-Rapé*» (p. 340) mientras que la hermana

40. La india Conché Avahay en contacto con Miguel Vera y el indio Kanaití, amigo de Cristóbal Jara, son los dos indios individualizados en la novela.

Micaela, «*celadora de la cofradía*» (p. 336), representa la iglesia oficial y es amiga personal de la esposa del alcalde.

En su careo la india defiende a Juana Rosa argumentando que el alcalde «*La mandó traer presa [...]*»; en cambio la hermana contradice su afirmación presentándola como concubina voluntaria del jefe político: «*Ella vino por su voluntad.*» Como resultado de esta discusión, en un primer tiempo la celadora convence al narrador: «*la celadora [...] A mí también logró convencerme*» (p. 336). Sin embargo, más tarde, Miguel Vera opta por la versión de la india e incluso declara que ésta tiene el privilegio de detentar la verdad.

«Sólo mucho más tarde, la india Conché Avahay vino a contarme [...] Contó a los demás el secreto, la causa de la extraña sumisión de Juana Rosa. Pero muy pocos dieron fe a las palabras de la india, cuyas encías desdentadas seguían mascando esa amarga verdad.» (p. 339)

Notamos entonces que Miguel Vera, narrador en primera persona, no toma posición a favor de una de las diferentes versiones y opiniones de sus distintos informantes puesto que manifiesta una tendencia hacia la vacilación en la valoración de los hechos. Sin embargo, en el caso de la india, atribuye excepcionalmente a este personaje, perteneciente a un grupo social y étnico diferente del suyo, la posibilidad de detentar la verdad.⁴¹ La noción de verdad y de no equivocación parece ser relegada a una esfera marginal y silenciosa de la colectividad dado que a la india nadie la cree y Cristóbal Jara no habla de su amigo.⁴²

1.5. MIGUEL VERA Y LA ESCRITURA

Hemos hablado de una bifurcación entre las actividades representadas por los dos personajes Miguel Vera y Cristóbal Jara. Hemos dicho

41. El fenómeno es interesante ya que Cristóbal Jara, por su lado, hace el mismo tipo de consideración. Al hablar de su amigo, el indio Kanaití, afirma: «*Sabía mucho, sabía siempre más.*» (p. 313) y añade: «*Ellos no se equivocan.*» (p. 314). Al mismo tiempo hay que subrayar que la aparición de estos dos personajes indios es totalmente marginal en la novela y presenta un valor informativo más que todo de la mirada que los dos protagonistas tienen sobre ellos.

42. Esta intuición de la verdad del indio se parece a la intuición del niño Miguel Vera sobre la inocencia del forastero en el momento de la acusación colectiva en Sapukai.

también que el narrador Miguel Vera en primera persona compensa, a nivel verbal, su incapacidad de actuar y de asumir sus actos. Dicho de otro modo, su manera de escribir, leer y reflexionar lo paraliza para la actuación. Ahora cabe examinar la relación del narrador en primera persona con su actividad principal, la escritura.

Janina Montero, en el artículo ya citado, señala la ficción de dos tipos de escritura dentro de la novela y hace la distinción, para explicar la alternancia de los dos enfoques narrativos, entre Miguel Vera narrador y Miguel Vera lector.⁴³

La primera distinción le permite delimitar la ficción de las memorias de Vera, redactadas en un “hoy y ahora” correspondiente a un período inmediatamente posterior a la Guerra del Chaco en Itapé (señalado en el primero y el último capítulo). Estas memorias relatan en forma autobiográfica episodios de la vida del personaje desde la infancia hasta la muerte (cap. I, III, V, IX). Por otra parte, la ficción de un diario que comienza el primero de enero de 1932 y termina el 29 de septiembre del mismo año y redactado, según la ficción, en el penal de Peña Hermosa y después en el frente durante la Guerra del Chaco (cap. VII).

Con respecto a la doble función del personaje-narrador en tanto que narrador y lector, Janina Montero considera dos pasajes donde el narrador menciona la relectura de su texto en voz alta y la separación definitiva de esta voz, es decir, a través de esta voz, del relato del productor-sujeto:

«Veo el vapor que mana de mi cuerpo, mientras anoto estas cosas en mi libreta. ¿Por qué lo hago? Tal vez para releerlas más tarde, al azar. Tienen entonces un aire de divertida irrealidad, como si las hubiera escrito otro. Las releo en voz alta, como si conversara con alguien, como si alguien me contara cosas desconocidas por mí.» (p. 220)

Según la crítica, este pasaje puede aclarar la unicidad y el desdoblamiento del narrador en dos perspectivas narrativas.

Es posible completar estas consideraciones con otra, centrada en el carácter autobiográfico de la novela, en tanto que modalidad narrativa.

43. «[...] el mismo Vera define en dos instancias aisladas su carácter de narrador que proyecta su vida y experiencias a veces hacia un lector anónimo, mientras que, en otras ocasiones, él se desdobra para asumir la doble personalidad de narrador-lector», en Janina Montero, *op.cit.*, p. 268.

Milagros Ezquerro en su artículo “Le roman en première personne: Pedro Páramo”,⁴⁴ argumenta que el narrador en primera persona cumula las dos funciones de narrador y de personaje (protagonista)⁴⁵ y, por consiguiente, representa una instancia de poder frente a los otros elementos que componen la obra. Insiste en el hecho de que esta persona-Yo no designa a un individuo sino una situación de locución: «*JE parle de Moi qui agis*» («*on est en présence d’un JE qui se crée lui-même en train d’agir*») y, por consiguiente, el narrador en primera persona pone en escena, gracias a la escritura, su propia auto-creación:

«[...] un roman en première personne parlera toujours [...] des aventures [...] liées à la formation du sujet d’écriture. [...] Ce que le roman en première personne raconte ce n’est pas la naissance de l’individu mais celle de l’écrivain. [...] l’autobiographie, de par la structure de narration qu’elle met en oeuvre, est fondamentalement un acte d’auto-engendrement dans et par l’écriture, une tentative prométhéenne de construction d’une image du MOI, non conforme à celles que la vie a successivement offertes.»⁴⁶

Estas consideraciones generales permiten la presentación del personaje y de la problemática del narrador bajo una nueva luz. Miguel Vera, además de desempeñar el papel de intelectual anti-héroe frente al hombre de acción Cristóbal Jara, héroe total, puede ser considerado, por la ficción de los capítulos autobiográficos, en su tentativa de auto-creación, de auto-engendramiento a través de la escritura. El personaje no presenta datos sobre su origen (los lazos familiares están ausentes de la novela) sino que inaugura su “autobiografía” con la evocación de su infancia marcada por el contacto y las enseñanzas del viejo Macario. Este hecho es revelador del telón de fondo de sus esfuerzos de auto-creación. Efectivamente, es posible considerar que la ruptura y continuidad que se deducen

44. en *L’autobiographie dans le monde hispanique*, Actes du Colloque International de la Baume-les-Aix, 11-12-13 Mai 1979, Publ. Universitaire de Provence, 1980, pp. 63-76.

45. «*le narrateur en première personne implique par son apparition dans le récit l’identité ou l’identification de deux instances de la narration: le Narrateur et l’un des personnages, généralement le protagoniste. [...] Au regard de la fonction narratrice, toutes les autres fonctions qui constituent la fiction romanesque sont des fonctions régies puisqu’elles sont distribuées et organisées par elle.*», *Ibid.*, pp. 64-65.

46. *Ibid.*, p. 66-67.

del final del primer capítulo marcan igualmente la emergencia del individuo-Yo (Miguel Vera) en tanto que narrador (productor de discurso), de entre un grupo de receptores (nosotros-niños), público de las narraciones de Macario. De este modo, el primer capítulo funciona como punto de partida de una trayectoria de evolución y de transformación en este proceso de auto-creación en la escritura que desembocaría, a través de un recorrido, en el regreso al punto inicial y concluiría con la muerte del narrador-protagonista. En el caso de Miguel Vera, debido a la trayectoria circular (Itapé → Asunción → Sapukai → Peña Hermosa → Frente del Boquerón (Chaco) → Itapé), el regreso al punto inicial, al pueblo de la infancia, evidencia la significación final de este viaje; el alejamiento definitivo del adulto de los orígenes («*Yo estaba en mi pueblo natal como un intruso*» (p. 353)). Por consiguiente, el narrador empeñado en la auto-creación por la escritura, en la creación de una imagen de su YO a través de la escritura (memorias individuales), entra en contraposición inevitable con Macario, el narrador-contador, en su función de memoria colectiva del pueblo.

La finalidad de la escritura aparece como utilitaria y totalmente individual: en el Penal sirve para «*contrarrestar el sueño*» y en el frente para resistir al enloquecimiento y a la muerte:

«Todo se ha vuelto irreal. Me reservo para lo último, aferrándome a este final destello de razón, a este resto de lápiz.» (p. 257)

En los dos casos la escritura sirve para mantener en vigilia el espíritu por medio de un ejercicio de la razón: la reflexión. Hemos visto anteriormente que en el caso de este personaje la comprensión racional es primordial.

La finalidad individual de la escritura (resistir al sueño, a la muerte) culmina por la salvación individual a través de la escritura (Miguel Vera se salva otra vez de la muerte gracias a sus memorias escritas y recogidas) mientras que los cuentos de Macario tienen una finalidad colectiva, Macario desaparece y sus narraciones se perpetúan en boca de otros contadores.

La evolución esbozada a través de esta auto-creación se define, en parte, en relación contrapuntística con el protagonista antitético (capítulos en 3ª persona: doble exterior - Cristóbal Jara) y, en parte, en forma de escisión o contraposición interna. Cristóbal Jara es el protagonista “puro” puesto que, en cuanto personaje, se define esencialmente por su actuar y en la modalidad narrativa aparece fundamentalmente a través de la narra-

ción del narrador impersonal: «*la fonction narratrice et la fonction actantielle [...] ces deux fonctions sont strictement séparées dans le cas d'un récit à narrateur impersonnel*». ⁴⁷ El yo que escribe, escribe sobre el YO que actúa y, como hemos dicho anteriormente, esta doble función aparece en un contrapunteo cada vez más profundo, fundamentado en la no-coincidencia entre el discurso y los actos, detectable a nivel discursivo.

La trayectoria de Miguel Vera es una trayectoria circular en la que se producen modificaciones a nivel de las posibilidades de la escritura. En una primera etapa, notamos su identificación “verbal” con la causa de los revolucionarios, de la colectividad; pero esta “unidad” se agrieta cada vez más, dejando huellas a nivel discursivo del ahondamiento de las contradicciones internas (entre el discurso y la acción del narrador-protagonista) y externas (entre la utilización del discurso y de la escritura del narrador frente a la actuación del protagonista Cristóbal Jara). El narrador, siendo hombre de reflexión, reconoce no sólo la poca validez de sus escritos («*mi testimonio no sirve más que a medias*») sino que se da cuenta, sobre todo en su comparación con Macario, de la necesidad de dar la palabra a los diferentes miembros de la colectividad, lo que equivale al deseo de su propia desaparición.

El alejamiento físico seguido del regreso final corrobora la conversión del hombre en “otro” hombre, a nivel de los actos e igualmente a nivel de la escritura. Además de aparecer la referencia al personaje “enajenado”, “partido” en relación con los actos (cap. VI), la “enajenación” puede ser detectada a nivel de la producción de discurso. De hecho, en la parte final de la novela (cap. VII) aparece una referencia a la conversión de su voz en una voz ajena:

«No volveré a pensar en voz alta. Es una voz extraña. La voz de un muerto...» (p. 255)

«Yo oía mi voz en la oscuridad como la de otro»

Parecería, entonces, que además de los actos descontrolados, el personaje pierde progresivamente el control de su voz, de su discurso. Esta advertencia, a pesar de referirse al discurso oral (la voz), puede señalar el mecanismo intrínseco de su actividad básica: la escritura, que en el caso de este narrador cobra significación particular ya que está en relación con la enajenación a nivel de los actos y simultáneamente con otro

47. Milagros Ezquerro, “Le roman en première personne...”, *op. cit.*, p. 64.

mecanismo de narración, el de la narración oral del personaje colectivo encarnado por Macario, trasfondo de la emergencia de Miguel Vera a la producción de discursos.

El reconomiento del fracaso general de una vida caracterizada por las traiciones (a nivel de los actos, traición de la colectividad; a nivel de la escritura, traición del sentido de la producción de discurso del contador oral sumergida en la colectividad de parte del narrador de la escritura que cumple su auto-creación individual) lleva al narrador-protagonista a planear su muerte dentro de esta misma lógica puesto que su muerte va a ser su último acto no asumido.

Queda determinado de este modo que la narración en primera persona auto-engendra al sujeto del discurso pero la estructura binaria de la novela, la contraposición de los capítulos en primera y tercera persona permiten la demostración de que este proyecto está condenado al fracaso.

Ahí precisamente, el narrador último o la instancia responsable del contrapunteo de las dos perspectivas narrativas surge con un papel fundamental puesto que la presentación simultánea de dimensiones escindidas (anteriormente presentadas como parte de una unidad; emoción-razón, discurso-acción, pasado-futuro) aparece como una tentativa de re-creación de la unidad simbolizada por Macario. Además, este narrador “último” es un narrador anónimo cuyo papel se limita a la exposición -a través de la superposición, la fragmentación, la omisión y la indecisión- de diferentes elementos y perspectivas narrativas. La manera de cumplir su tarea se asemeja entonces a la manera de narrar de Macario, quien «*Superponía los hechos, trocaba nombres, fechas, lugares [...]*» (p. 21).

De este modo, el narrador que expone la evolución de bifurcación a partir de una unidad quebrada entre un narrador-personaje fracasado en sus diferentes misiones y un personaje de acción sacrificado y reducido al silencio, permite que de la síntesis de este encuentro surja una nueva unidad y señala, al mismo tiempo, la necesidad de la contraposición para tratar de recrear una unidad definitivamente perdida.

El cuento «La Rebelión», publicado también en 1960, puede ser considerado como la continuación de la reflexión teórica y práctica de la problemática planteada en *Hijo de hombre*. La coincidencia del nombre de los respectivos narradores-protagonistas es un primer indicio de la continuidad que se establece entre los dos en cuanto a sus tareas de narrador y su manera de situarse frente a la colectividad. Miguel de «La Rebelión» encuentra la síntesis renovadora que surge de las oposiciones antes señaladas.

2. EL NARRADOR DE «LA REBELIÓN»

«[...] ahora que, por más que escarbe en mis recuerdos, esto que veo allí abajo no se parece a nada conocido, y es que en el recuerdo y tal vez también en la esperanza las cosas no se parecen más que a sí mismas. Allí está pasando algo extraño.»

Para caracterizar la práctica narrativa del narrador de este cuento centramos nuestro análisis en el aspecto temporal del relato puesto que, como lo hemos dicho anteriormente, éste configura la paulatina emergencia de una esperanza orientada hacia un futuro mitificado, y personificada por la presencia “atemporal” de la mujeres.

El relato narra unos acontecimientos ocurridos en un lapso de menos de 24 horas. Los sucesos relatados empiezan *«un poco antes de medianoche»* y terminan la tarde siguiente.

La reconstrucción de los acontecimientos se cumple en orden cronológico, con la indicación explícita del paso del tiempo, a la manera de un diario entrecortado por la localización temporal, *«a las cuatro de la mañana»*, *«después de mediodía»*, *«a las dos de la tarde»*, *«tres de la tarde»*.

Dentro del alineamiento de los sucesos, encontramos algunas irregularidades que se sitúan a nivel de cada uno de los parámetros que distingue Todorov en el análisis del aspecto temporal de la narración: la frecuencia, el orden y la duración.⁴⁸ Llama la atención la evocación repetitiva (frecuencia) de un momento de la jornada, *«las cuatro de la mañana»*, momento en el que las fuerzas rebeldes hacen irrupción en la Telefónica. Este momento se constituye, por la repetición misma, en punto de partida para las anacronías (orden) en forma de movimientos retrospectivos (saltos hacia el pasado) y prospectivos (saltos hacia el futuro).

48. Tzvetan Todorov, *Poétique*, Paris, Seuil, 1968, pp. 53-56.

La prospección, es decir, la anticipación de la situación final del narrador-protagonista Miguel, permite poner en evidencia la omisión del resultado de los acontecimientos narrados, resultado o etapa final que ayudaría en la comprensión de la situación final (encarcelamiento, tortura) de los protagonistas. La omisión de una parte de los acontecimientos se señala por una elipsis temporal (duración) y tiene una importancia fundamental, como hemos tratado de demostrarlo anteriormente, en la manera en que el narrador da testimonio de los acontecimientos.

En la parte inicial del relato, y gracias a estos recursos, el lector recibe condensadamente unas informaciones básicas, cronológicamente anteriores y posteriores a los acontecimientos de la jornada. Después de la primera indicación del cuartelazo⁴⁹ se da un salto retrospectivo hacia las horas inmediatamente anteriores al golpe (pasado reciente), salto que permite proporcionar informaciones sobre la situación general del país y de las fuerzas políticas en juego.

La segunda evocación del cuartelazo⁵⁰ se ve seguida de un salto temporal hacia un pasado remoto en relación, esta vez, con la vida personal de los protagonistas. Miguel, el narrador, resume la vida de Muleque, evocando elementos de su propia vida pasada y presentando así la oposición inicial y el paulatino acercamiento entre ambos en lo que al trabajo intelectual y político se refiere.

A este “flash-back” o resumen condensado de una parte esencial de la vida de los protagonistas le sigue un salto temporal hacia adelante, hacia la situación final correspondiente al tiempo presente de la narración: la desaparición de Muleque y el encarcelamiento de Miguel.

Es evidente que la evocación repetitiva del golpe de mano otorga a este acontecimiento una importancia central. De hecho, este momento clave desencadena⁵¹ una serie de cambios y transformaciones en el destino del

49. «A las cuatro en punto un fuerte destacamento al mando de un oficial de comunicaciones, irrumpió en la central de teléfonos. Fue el primer indicio que tuvimos del cuartelazo.» (p. 157)

50. «El golpe de mano nos tomó de sorpresa. A esa hora muerta del alba, cabeceando de sueño Muleque y yo nos hallábamos repasando las bolillas de Civil para el examen, ante dos jarros de mate cocido ya frío, en la sala de transmisión.» (p. 159)

51. En la primera retrospección el narrador insiste en el ambiente rutinario generalizado que reina en el país: «como de costumbre», «Así que nada nuevo», «también de rutina».

país y, paralelamente, en la vida de los protagonistas. Por consiguiente, los saltos temporales de esta parte de la narración (retrospección y prospección) contribuyen a establecer, desde el principio, una relación directa de causalidad entre las diversas etapas de esta evolución antes de dar los detalles de los acontecimientos mismos.

A esta exposición sintética de la parte inicial del cuento sigue la tercera evocación del cuartelazo,⁵² que constituye el punto de partida efectivo para la narración detallada de los acontecimientos de la jornada provocados por el golpe de mano.

Antes de continuar con el análisis, quisiera poner de relieve que el cuento empieza con la evocación de la presencia inexplicable de las mujeres en la Plaza de Armas frente a la Telefónica. Esta presencia es la negación misma del tiempo cronológico y de la comprensión racional de manera general. Efectivamente, todo el pasaje se da bajo el signo de la negatividad:

«Nadie sabe en qué momento han comenzado a reunirse, ni cómo [...] Lo más extraño [...] por qué descuido [...]» (p. 157)

Antes de la introducción del tiempo cronológico que puntualiza el relato de los acontecimientos se evoca una presencia atemporal, sin antecedente ni sucesión, una especie de presente inmóvil.

Podemos afirmar, por lo tanto, que el cuento funciona con dos tipos de temporalidades; el presente atemporal de la manifestación silenciosa de las mujeres y el tiempo cronológico pautado esencialmente en los movimientos de los militares enfrentados.

Ahora vamos a examinar el tiempo de la narración de estos hechos decisivos para el destino del país (colectividad) y para el de algunos individuos; es decir, vamos a ver de manera detallada cómo se narran los acontecimientos inscritos en el tiempo cronológico.

El desarrollo de los acontecimientos de la jornada, según la ficción, se narra en dos situaciones a partir de dos momentos presentes entre los cuales es posible establecer un orden de sucesión. Miguel, el narrador, primero toma sus apuntes en la Telefónica sobre lo que está pasando en

52. «Cuando el pelotón entró como una tromba, nos quedamos clavados en las sillas.» (p. 160)

su entorno (este tiempo presente de la narración se evoca por primera vez en las primeras líneas del relato (“ahora y allí”). Después, en un segundo tiempo, toma apuntes en la cárcel sobre los acontecimientos vividos anteriormente en la Telefónica y en la ciudad, consecutivos al cuartelazo (este tiempo presente de la narración, correspondiente al encarcelamiento del narrador, se evoca por primera vez a través de la prospección antes señalada).

De este modo, el relato sería la ficción de la conjunción de estos dos manuscritos producidos en dos situaciones y en dos espacios diferentes. El narrador mismo señala la continuidad entre ambos con la referencia a la pérdida del primer manuscrito:

«Debo seguir lo que comencé en la rémington de la sala de transmisión, y que ni siquiera sé dónde habrá quedado.» (p. 160)

Los acontecimientos se narran en orden cronológico pero el tiempo verbal de la narración alterna el tiempo presente y pasado. La ficción de la sucesión de dos manuscritos (apuntes) y la alternancia del tiempo verbal presente/pasado podrían permitir la distinción entre dos perspectivas de narración: la vivencia inmediata de los hechos y su transcripción simultánea en presente en la Telefónica (ficción del primer manuscrito en presente), y la rememoración y reconstrucción posterior de los hechos en pasado desde la cárcel (ficción del segundo manuscrito en pasado).

Sin embargo, como veremos, salvo para algunos pasajes, es imposible hacer este tipo de delimitación dentro del relato de manera global. Por consiguiente, hay que descartar la distribución de los dos tiempos verbales en función de, por una parte, la expresión de la simultaneidad de la vivencia y, por otra, la rememoración de un pasado; asimismo conviene preguntarse por la razón de la confusión deliberada de estas dos situaciones narrativas.

Vamos a examinar la utilización del tiempo verbal de la narración.

El cuento empieza con la indicación de la presencia de las mujeres en la Plaza y el primer párrafo termina con la referencia a la situación del narrador:

«Justo ahora y allí, en esta amenaza de catástrofe que pesa sobre la ciudad desde la madrugada.» (p. 157)

La localización temporal y espacial permite asociar este párrafo con lo que podría ser la ficción de los apuntes tomados en la Telefónica a través de la observación y su transcripción inmediata.

La narración sigue en tiempo pasado y, en un momento dado, anticipando la situación final del narrador: «*Ahora [...] en la celda*», introduce la información sobre la ruptura y la necesaria continuidad entre las dos fases de la redacción de los apuntes, es decir, sobre la existencia de dos situaciones narrativas distintas en presente (ahora ≠ ahora).

Después de esta anticipación la narración sigue en tiempo pasado pero se cambia al presente para la descripción del enfrentamiento de las fuerzas en el país («*fuerzas que están frente a frente*» (p. 162)). En esta descripción en presente se explicitan las razones que mueven a Miguel a tomar apuntes en la Telefónica («*[...] depresión [...] neutralizarla [...] teclear estos apuntes*» (p. 162)).

En los párrafos consecutivos a esta explicación la narración está en presente dando así la impresión, reforzada por el uso de la palabra “representación”, de que la transcripción es simultánea al acontecer de los hechos.

En una primera etapa, la alternancia del tiempo verbal en pasado y en presente podría corresponder a la alternancia de los apuntes producidos en las dos situaciones narrativas antes mencionadas: la Telefónica en presente y la celda en pasado.

Pero a continuación esta lógica se altera puesto que encontramos la alternancia de estos dos tiempos verbales dentro de un mismo párrafo:

«Acabo de subir con Muleque a la azotea con el cuento de que íbamos a arreglar un alambre. Trepé al antepecho [...]» (p. 162)

Dado el cambio brusco de tiempo verbal en la descripción de la actuación del narrador, es imposible decidir si se trata de la ficción de los apuntes tomados simultáneamente en la Telefónica o de los redactados en forma de rememoración en pasado. Esta confusión se completa y se refuerza por una reflexión del narrador:

«[...] ahora que, por más que escarbe en mis recuerdos, esto que veo allí abajo no se parece a nada conocido, y es que en el recuerdo y tal vez también en la esperanza, las cosas no se parecen más que a sí mismas. Allí está pasando algo extraño.» (p. 164)

La ubicación temporal por el adverbio “ahora”, como hemos dicho anteriormente, puede corresponder a las dos situaciones en que el narrador toma sus apuntes. Esta formulación, aprovechando la ambigüedad de la designación temporal, imposibilita una afirmación tajante que determine si se trata de una tentativa de comparación de hechos observados

con hechos resurgidos por la facultad del recuerdo, o bien, si la facultad de recordar permite el resurgimiento en presente; el “ver” de un hecho ya cumplido. En este pasaje, de cierta manera, el recuerdo (pasado) y la observación inmediata (ver-presente) se superponen y se confunden; es este mecanismo el que se manifiesta en el resto del relato por la alternancia constante del tiempo verbal presente y pasado.

Pero además de la superposición entre el recordar y el ver (pasado/presente), el narrador establece un vínculo orgánico entre el recordar (pasado) y el esperar (futuro). Esta relación proporciona la clave de la construcción del relato en su totalidad, y permitirá la comprensión de esta alternancia dentro de una interpretación global del relato.

Para confirmar lo que acabamos de decir podemos encontrar otro pasaje donde el tiempo presente, supuestamente de la observación, se revela ser el resultado de la rememoración. La descripción en presente de la actuación del narrador-protagonista frente a los acontecimientos de la plaza: «*Yo casi extendiendo la mano [...] ver mejor el gran remolino que se está produciendo allá abajo ...*» (p. 167) se suspende (tipográficamente por los puntos suspensivos) para dejar paso a la descripción de la situación del narrador escribiendo estas mismas líneas en la cárcel: «*Me cuesta mucho continuar escribiendo.*». En este párrafo aparece con evidencia que los apuntes tomados en la cárcel, redactados en tiempo presente, tienen la fuerza sugestiva de la realidad vivida y transmitida de manera inmediata.

2.1. TIEMPO “ATEMPORAL” - CARACTERIZACIÓN DE LAS MUJERES

Hemos dicho que la presencia de las mujeres introduce la noción de la atemporalidad puesto que es una presencia absoluta sin procedencia. Esta presencia se señala en el relato por la repetición de las mismas fórmulas:

«Están allí [...]» (p. 163)

«Allí están ellas [...]» (p. 163)

«[...] están ahí [...]» (p. 164)

«Allá abajo continúan estando ellas [...]» (p. 165)

«[...] están ahí» (p. 166)

Estas mujeres forman una «*compacta muchedumbre*» (p. 162), «*un gentío*», «*una multitud*», es decir, se perciben como un grupo homogéneo.

Hemos visto que Miguel, el narrador, busca a todo costo explicaciones racionales a esta presencia inexplicable hasta que se adhiere a la posición de su compañero, según la cual, estas mujeres simplemente «*están allí*».

El núcleo determinante en la manera de caracterizar a las mujeres es la idea de que su fuerza es su debilidad, es decir, que su debilidad puede convertirse en su fuerza.

«Este gentío está encallado en un tozudo empecinamiento, en una especie de irrevocable confianza en las propias, limitadas, débiles fuerzas.» (p. 164)

Todos los elementos de su descripción reflejan de cierta manera esta paradoja central.

Vamos a ver en detalle los elementos más importantes.

En la descripción de las mujeres podemos distinguir la caracterización del aspecto visual y la del aspecto acústico. En las dos categorías los detalles característicos de la debilidad, por un efecto de multiplicación (confianza), se convierten paulatinamente en fuerza o son, al mismo tiempo, elementos de fuerza que, sin embargo, salvaguardan su carácter débil.

En la descripción del aspecto exterior, visual, llama la atención la inmovilidad del grupo de mujeres. La multitud se describe como una presencia sombría, «*sus siluetas se yerguen sin sombra, sombras ellas mismas con los mantos oscuros*» (p. 163). Pero hecho paradójico, este grupo sombrío produce al mismo tiempo reverberaciones: «*parecen enlutadas en la salvaje reverberación que las iguala y apelmaza en un denso y a la vez transparente hacinamiento*» (p. 163). La caracterización en forma de silueta oscura, sombría, «*enlutada*», contradice el carácter reverberante, del mismo modo que los adjetivos «*denso*» y «*transparente*» se excluyen mutuamente.

Los verbos que utiliza el narrador para hablar de la presencia de las mujeres tienen connotaciones “acuáticas”:⁵³ «*emergiendo de entre [...]*», «*reflejos que ondeaban [...]*». De hecho, la metáfora central que corres-

53. «La fuerza de la manifestación masiva de las mujeres en «La Rebelión» es sugerida a partir de un campo lexical que remite al movimiento del agua y de la navegación», en Jean Andreu, “El hombre y el agua en la obra de Augusto Roa Bastos”, *op.cit.*, pp. 107-108.

ponde a la expresión de la idea fundamental formulada por el narrador en relación con las mujeres es una metáfora acuática: el oleaje.⁵⁴

«Este gentío <es> [...] Un oleaje que al batir la escollera se hubiese petrificado en su propia fragilidad. [...] como si el oleaje a pesar de su cristalizada inmovilidad continuara batiendo la escollera invisible» (p. 164)

En este grupo metafórico encontramos el encadenamiento de una imagen que expresa movimiento (oleaje, batir la escollera) con otra que significa la inmovilidad (petrificarse en la propia fragilidad), y, a continuación, la imagen de la inmovilidad (cristalizada inmovilidad) convertida otra vez en movimiento (continuar batiendo la escollera invisible) que, por ser síntesis de los dos polos extremos, expresa un grado superior de fuerza.

En cuanto al aspecto acústico, el punto de partida paralelo a la inmovilidad característica de la multitud de mujeres es el silencio. El silencio se transforma por momentos en «*rumoreo*», «*bisbiseo*» y «*susurro*» hasta la aparición de la formulación de la llamada a desertar por una mujer individualizada, «*¡Dejen las armas...!*» (p. 167), grita una mujer en los altavoces.

Este llamamiento formulado por una persona, transmitido por una voz, se multiplica por medio de un fenómeno acústico físico, el eco (el mecanismo es paralelo a la multiplicación por reverberación del aspecto visual sombrío).

«[...] cada palabra ha resonado amplificadas por los ecos como si hablaran y se correspondieran al mismo tiempo muchas voces. Los ecos han golpeado en los vidrios de las ventanas cercanas con un levísimo chirrido.» (p. 166)

Por el eco, fenómeno natural, la voz única, débil cobra fuerza, puesto que «*golpea*» (como el oleaje bate) «*en los vidrios*». Esta fuerza se deja también detectar por la reacción que provoca entre las autoridades puesto que éstas responden con la violencia: «*Han estrangulado la voz*» (p. 167), constata el narrador. Esta afirmación se refiere, en primer lugar, al

54. La asociación de la mujer con el agua aparece en la versión libre del Génesis de los Apapokuva-Guaraní elaborada por Augusto Roa Bastos: «*Vestida de agua, con su anillo de agua, con su pecho de arena pero adornada de agua [...] el Gran Padre le dice: -No: la mujer está aquí, sumergida en el agua, transparente como el agua, como el agua llorando alegremente [...]*», en *Literatura Guaraní del Paraguay*, op.cit., pp. 231-232.

corte del contacto acústico pero funciona también por anticipación como sinécdoque,⁵⁵ es decir, el señalamiento de la aniquilación de la persona a quien le corresponde la voz. De hecho, a la mujer la bajan «a culatazos» utilizando la violencia no sólo contra su voz sino contra su persona.

El llamamiento (voz débil) no se multiplica sólo por un fenómeno físico natural sino por la intervención de otras voces como, por ejemplo, la de Muleque que dirige el mismo llamamiento a los militares instalados en la Telefónica. Su voz es, entonces, una especie de eco al llamamiento de la mujer de la plaza y, a su vez, suscita la reacción violenta de los militares y su aniquilación física. De este modo, su caso confirma la fuerza que se esconde detrás de la debilidad aparente puesto que llama a una reacción de represión violenta.

Por consiguiente, podemos decir que el silencio y la voz de las mujeres forman parte de sus armas y efectivamente entran en una lucha que cobra sus víctimas.

Hemos dicho anteriormente que, en los acontecimientos narrados, podemos delimitar diferentes fases de acuerdo con la evolución del enfrentamiento de las fuerzas militares en oposición y, a partir del llamamiento a la desertión de las mujeres, del enfrentamiento entre militares y civiles. Esta evolución tiene como punto culminante la desertión de los militares y su confraternización con los civiles.

En general, en cada etapa de la evolución notamos un proceso de amplificación que va de lo más reducido (local/individual) hacia lo más amplio y generalizado (nacional/colectivo).

El cuartelazo se da en la Telefónica pero, según se enteran Miguel y Muleque a continuación, el enfrentamiento entre rebeldes y leales se extiende en todo el país.

La manifestación silenciosa, la presencia inexplicable de las mujeres en la Plaza de Armas es, primero, un fenómeno aislado; pero luego, a medida que avanzan las horas, llegan noticias de manifestaciones de mujeres del mismo tipo en otras ciudades del país.

55. «Tropo que responde al esquema lógico “pars pro toto o totum pro parte”. Se produce cuando se emplea una palabra por otra, estando sus conceptos respectivos en relación de a) género a especie o viceversa [...], b) parte a todo o viceversa [...], c) singular a plural o viceversa [...].», en Fernando Lázaro, *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Gredos, 1984, p. 372.

El llamamiento a la deserción, pronunciado por una mujer y «*estrangulado*» por las autoridades, se amplifica por el llamamiento que Muleque dirige a los militares rebeldes en la Telefónica, y también por el «*bisbiseo*» de la multitud en la Plaza.

Estas diferentes “amplificaciones” convergen y se juntan en lo que constituye el punto culminante del proceso: la deserción masiva final, expresión de la fusión y de la confraternización de los bandos militares enfrentados y de los civiles.

Podemos afirmar, por lo tanto, que el movimiento amplificativo parte del silencio, de la inmovilidad, del presente atemporal y que corresponde, por una parte, a la presencia de las mujeres en la plaza y, por la otra, al golpe de mano acaecido a las cuatro de la mañana, acontecimiento referido de manera repetitiva en la primera parte del cuento.

El testimonio de Miguel, su paulatina toma de conciencia de lo que puede ser la escritura, funciona de la misma manera que el llamamiento de Muleque que entra en el proceso de multiplicación de voces en forma de eco a la voz estrangulada de una mujer.

La manera en que Miguel, después de la muerte de su compañero, perpetúa y transmite, a su vez, la voz de las mujeres, se traduce en su modo peculiar de dejar testimonio incorporando una dimensión imaginaria (de esperanza) a la reproducción de los hechos:⁵⁶ confundir deliberadamente

56. A este respecto es significativa la descripción de la deserción final de los militares de los dos campos. En un primer tiempo, la perspectiva narrativa sigue claramente el campo de visión y de observación del narrador: «[...] yo miraba todo ese vértigo que parecía fuese a durar una eternidad [...] vi lo indecible.» (p. 168)

La descripción de la masa humana utiliza un léxico que subraya esta perspectiva de observación desde arriba (desde la Telefónica): los hombres se ven como «*racimos de hormigas*», «*arracimadas cabezas*», «*las puertas vomitaron [...] siluetas*», las autoridades militares contrarias a la deserción aparecen como «*grotescos muñecos*» que vociferan, chillan, se agitan, se les ven «*los agujeros negros de las bocas*», es decir, su descripción realza lo ridículo de sus órdenes.

En un segundo tiempo, el narrador menciona la llegada de una nueva oleada de civiles y, en ese momento, la perspectiva narrativa cambia fundamentalmente puesto que en vez de describir lo que observa Miguel, el narrador, describe la visión de Muleque agonizante. Es decir, la continuación de la descripción corresponde a la expresión de la imaginación y esperanza de su compañero en los últimos momentos de su vida.

el tiempo pasado y presente, mantener formulaciones paradójicas (contradicciones internas), testimoniar de la realidad (pasado) para proyectar este pasado en una dimensión futura de esperanza. Todos los recursos antes mencionados contribuyen a poner de relieve su voluntad de sintetizar parte de lo ocurrido con lo que está por hacerse; es decir, fundir el tiempo cronológico de los hechos pasados con la dimensión atemporal de la esperanza encarnada por un grupo de mujeres mitificadas.⁵⁷

La situación final de Miguel como narrador (etapa final en su evolución) es semejante a la de las mujeres débiles y silenciosas; él también está expuesto a la violencia, condenado a perecer en el aislamiento bajo la tortura. Pero al mismo tiempo él, como las mujeres, saca sus fuerzas del reconocimiento de su pertenencia a una colectividad: «*Son pocos, pero yo los reconozco*». Este reconocimiento (identificación) le permite convertir la “debilidad” de su situación en fuerza.

Miguel y Muleque, uno en tanto narrador que maneja la escritura, otro en tanto hombre de acción revolucionario, forman cada uno un eslabón en este proceso “amplificativo” de transmisión. La herencia de Muleque para Miguel consiste en la necesidad de «*transmitir la noticia*» y Miguel hace suya esta herencia para un hipotético lector desconocido de sus apuntes: «*por eso escribo eso, para que se sepa lo que ocurrió*». Los apuntes de Miguel pasan, supuestamente, a manos de un hipotético lector no nombrado en el cuento, que, a su vez, junta los dos manuscritos y los dispone según la disposición final que sustenta el cuento «La Rebelión». La confusión deliberada de las dos situaciones narrativas mencionada anteriormente apunta hacia la presencia de otro narrador (hablante básico), recolector de las diferentes partes de los apuntes de Miguel, es decir, en suma, un continuador o un nuevo transmisor de las noticias según el último deseo de Muleque primero y de Miguel después. En este sentido, este narrador es el punto de encuentro entre el recuerdo y la esperanza, un punto de encuentro en equilibrio entre la escritura y la acción, parecido al equilibrio mantenido por el oleaje petrificado en su inmovilidad que, a pesar de su inmovilidad, sigue batiendo la escollera invisible.

57. La descripción de los militares es reveladora de la modificación de las oposiciones iniciales anunciadas puesto que la alteración del testimonio en función de la esperanza borra la oposición entre militares (inscritos en el tiempo histórico) y civiles (mujeres - inscritas en una dimensión “atemporal”).

CAPÍTULO 4:

FICCIÓN DE ¿?: LA POÉTICA DE LAS VARIACIONES. LA VERSIÓN MODIFICADA DE *HIJO DE HOMBRE* (1983)¹

1. INTRODUCCIÓN

Las repeticiones, modificaciones y superposiciones que caracterizan los relatos de Macario (del Gordo y del narrador de *Moriencia*), y que se reencuentran en la construcción de la novela *Hijo de hombre*, son mecanismos que rigen la escritura de Roa Bastos en su conjunto. El autor mismo formula este vínculo de su labor literaria con la manera de narrar de uno de sus personajes de ficción:

«Durante más de veinte años, durante toda mi vida, he imitado sin saberlo al viejo Macario, y siento que todo autor, hasta el menos ilustre y capaz y justamente por ello mismo, debe proceder a la ética y a la poética de las variaciones. Lo hace de todos modos, aunque no se lo proponga, de un libro a otro, de tal modo que la última versión es exactamente, en la vuelta completa del círculo, la negación de la primera.»²

-
1. Bajo este punto no he tenido en cuenta todas las modificaciones importantes que aparecen en la versión del año 1983. Evocaré sólo las que aclaran el punto de partida inicial de este capítulo, la estructura binaria de la novela y las dos perspectivas narrativas.
 2. Augusto Roa Bastos, Nota del autor, *Hijo de hombre*, Madrid, Alfaguara, 1985, pp. 17-18.

Precisamente, la novela *Hijo de hombre*, publicada por primera vez en 1960, sale a la luz en 1982 en versión modificada en traducción francesa.³ La nueva versión consta de 10 capítulos en vez de los 9 de la versión original y, además, el texto de la nota final de Rosa Monzón, relativo a la vida, la manera de escribir y la finalidad de los escritos de Miguel Vera, se ve amputado de toda la parte explicativa, didáctica. Vamos a considerar algunas de las modificaciones introducidas en la novela puesto que pueden aclarar ciertos aspectos de la evolución de la obra narrativa del autor.

Primero nos fijaremos en el nuevo capítulo insertado en la novela *Hijo de hombre*. Su análisis tendrá que hacerse en relación con el cuento «Kurupí», originalmente destinado a formar parte de la novela y con el capítulo IX de *Hijo de hombre* (versión I); es decir, tendrá que hacerse en una lectura paradigmática. Pero por otra parte, será necesario considerar el nuevo capítulo en tanto que unidad en relación sintagmática con el resto de la novela puesto que su introducción modifica la estructura binaria anteriormente analizada.

3. Augusto Roa Bastos, *Fils d'homme*, Paris, Belfond, 1982. La nueva versión definitiva en castellano se publica en 1983 (Asunción, El lector). Esta nueva versión comporta, a su vez, modificaciones con respecto de la versión francesa.

2. RELACIÓN PARADIGMÁTICA: EL NUEVO CAPÍTULO IX («MADERA QUEMADA»), EL CUENTO «KURUPÍ», EL ANTIGUO CAPÍTULO IX («EX-COMBATIENTES»)

2.1. GENERALIDADES

Los tres textos en cuestión⁴ giran en torno a las actuaciones de Melitón Isasi, jefe político de Itapé, durante los tres años de la Guerra del Chaco. La diferencia fundamental entre ellos consiste en la opción de perspectiva narrativa que determina y explica a su vez las diferencias a un nivel más pormenorizado.

La narración del cuento «Kurupí» corre a cargo de un narrador omnisciente mientras que los otros dos textos se narran en primera persona; el narrador del capítulo IX, titulado «Madera quemada», de la nueva versión de *Hijo de hombre*, es la hermana Micaela, personaje mencionado y citado como informante de Miguel Vera en el capítulo IX, «Ex-combatientes», de la versión original de la novela. El narrador del capítulo IX de esta versión, como hemos visto, es Miguel Vera.

En los tres textos es posible delimitar los siguientes núcleos narrativos:

- la relación de Juana Rosa con Melitón Isasi
- la relación de Felicitas Goiburú con Melitón Isasi
- el cumplimiento de dos venganzas de parte de los mellizos Goiburú a su regreso a Itapé

4. «Kurupí» (1959), en *El baldío*, Buenos Aires, Losada, 1966. La edición consultada es la segunda edición del mismo libro del cuento del año 1976. «Madera quemada», capítulo IX de la nueva versión de *Hijo de hombre* (1983). La edición de referencia es *Hijo de hombre*, Madrid, Alfaguara, 1985. «Ex-combatientes», capítulo IX de la versión original de *Hijo de hombre* (1960).

- el asesinato de Melitón Isasi en un acto de profanación contra el Cristo leproso
- la muerte de Ña Brígida, esposa de Melitón Isasi

Además de estos núcleos básicos comunes a los tres relatos, en el cuento «Kurupí» encontramos una parte introductoria dedicada a la llegada del matrimonio Isasi a Itapé. El capítulo IX de *Hijo de hombre* (versión de 1960) se inicia con la narración del regreso de Crisanto Villalba, esposo de Juana Rosa, a Itapé. Todo lo relacionado con Melitón Isasi se relata a través de una evocación retrospectiva, partiendo de la mención del ajusticiamiento del jefe político por los mellizos.

Por consiguiente, la narración del cuento «Kurupí» sigue un orden cronológico lineal (llegada → estancia → muerte) mientras que el capítulo IX de *Hijo de hombre* de 1960 se contruye en una estructura de flash-back retrospectivo de acontecimientos que el narrador se propone reconstruir a partir de la memoria “plural” de los habitantes del pueblo.

En el relato «Madera quemada», que se relaciona directamente con el capítulo IX de *Hijo de hombre* (1960) por ser una ampliación del testimonio de la hermana Micaela delante de Miguel Vera, se anuncia primero la muerte de Melitón Isasi y la reconstrucción de los hechos se hace después en orden cronológico.

Antes de considerar el tratamiento de los núcleos narrativos mencionados nos detendremos en los títulos de los tres relatos.

2.2. EL TÍTULO

El cuento «Kurupí» lleva un título que centra, desde el principio, todo el relato en el personaje Melitón Isasi. Según lo hace explícito el narrador en el cuento, éste es percibido por los aterrorizados habitantes como la personificación del dios aborigen “kurupí”: «*La leyenda del Kurupí estaba rediviva en el pueblo. El inmenso falo del dios aborigen se enroscaba en torno al pezón del cerrito, con su cola de fantástico reptil.*»⁵ Este título centra de inmediato el cuento en el personaje Melitón Isasi de una manera particular ya que muestra la percepción que los que viven bajo

5. Augusto Roa Bastos, «Kurupí», en *El baldío*, Buenos Aires, Losada, 1976, p. 136.

su despotismo político y sexual tienen del protagonista. Por consiguiente, este título permite al narrador en tercera persona poner en evidencia la visión que el pueblo oprimido tiene del déspota.

El título del capítulo IX de la nueva versión de *Hijo de hombre*, «Madera quemada», hace alusión al Cristo leproso profanado, destruido y calcinado como consecuencia de la doble venganza de los mellizos. Veamos cómo describe el narrador su hallazgo:

«[...] tropecé con el Cristo de madera tumbado entre los yuyos. Se iba quemando poco a poco y todavía echaba un mechoncito de humo. Al levantarme para seguir corriendo, vi al fondo de la quebrada el cuerpo de Ña Brígida. No supe más porque en ese momento me desmayé y caí golpeando con la cara las brasas [...]» (p. 376)

Este título, además de evidenciar el resultado de un acto de venganza, expresa una percepción trivializada, desacralizada del Cristo; el valor simbólico, religioso de la estatua se ve reducido a su aspecto material. Según la declaración del narrador (la hermana Micaela), la desdicha del pueblo de Itapé empieza en el momento en que «[...] esos herejes del pueblo, capitaneados por el viejo Macario, pusieron en la punta del cerrito al Cristo hecho por Gaspar Mora [...]» (p. 365). En consecuencia, este título, al que hacen eco las últimas líneas del relato, sintetiza la posición de la hermana Micaela, representante de la Iglesia oficial y enemiga de todos los valores de fraternidad y de esperanza simbolizados por el Cristo leproso.

Finalmente, el título «Ex-combatientes» del capítulo IX de la versión original de *Hijo de hombre*, coloca el centro de interés en el regreso de los hombres a Itapé, y especialmente en el de Crisanto Villalba, ex-combatiente de la Guerra del Chaco. La remembranza de la desaparición de la esposa de Crisanto, Juana Rosa, suscita el relato del regreso de otros ex-combatientes, los mellizos Goiburú. Por consiguiente, este título evoca las consecuencias de una guerra sin sentido que anula la diferenciación entre héroes y traidores, entre verdugos y víctimas puesto que todos los hombres se ven reducidos a la condición de despojos humanos.

El título designa un grupo de hombres en plural y esta referencia a la pluralidad puede relacionarse con el principio que rige la narración de este capítulo. Efectivamente, parece que el narrador Miguel Vera quiere dar la voz a los ex-combatientes puesto que primero reproduce su conversación y sólo después señala su propia tentativa de elaborar una versión sobre la relación de Juana Rosa con Melitón Isasi. En esta tentativa

de elaboración de una versión de los hechos, la reconstrucción de la pluralidad de las visiones y juicios de los habitantes es primordial.

Esta manera de narrar se opone al mecanismo de narración en 3ª persona del cuento «Kurupí» que, como el título lo señala, quiere reflejar la percepción del pueblo de una manera sintetizada. Se opone también -al nivel de la opción humana que está en la base de la manera de acercarse a lo narrado por el narrador- al relato «Madera quemada» a cargo de la hermana Micaela, puesto que la posición de la celadora, anunciada desde el título, va en contra de todos los valores de fraternidad y esperanza de redención representados por el Cristo leproso. El narrador Miguel Vera, en cambio, en esta última etapa de su vida hace tentativas de exploración a nivel de la escritura, de la manera de dejar la palabra a la colectividad despojada incluso de su sentimiento de fraternidad.

Por consiguiente, los títulos sugieren que la narración de los mismos acontecimientos se hace de tres maneras diferentes, determinadas por la posición del narrador frente a lo relatado; expresar y sintetizar la visión del pueblo; expresar la propia opinión, hostil a la visión y a la práctica del pueblo; y expresar la pluralidad de opiniones de un pueblo despojado y silenciado.

2.3. NÚCLEOS NARRATIVOS

Relación Juana Rosa - Melitón Isasi

Considerando en primer lugar el núcleo narrativo constituido por la relación entre Juana Rosa y Melitón Isasi, notamos la insistencia de los tres textos en lo incomprensible e inexplicable del acto de infidelidad de la mujer al marido ausente. El narrador Miguel Vera, en la versión original, señala a qué se debe la divergencia de opiniones con respecto de Juana Rosa:

«[...] ella se quedó a vivir en la jefatura. Aquí comenzaban los desacuerdos. El amancebamiento de Juana Rosa [...] se convirtió en un enigma irritante [...]» (p. 335)

El narrador omnisciente del cuento «Kurupí» expresa igualmente el estupor de los habitantes frente a la aparición de Juana Rosa en la jefatura:

«Juana Rosa amaneció con su hijito en la cocina de la jefatura. Era algo inexplicable, [...] Todos se extrañaron. No sabían qué pensar, pues de lo que menos habrían podido dudar era de la fidelidad de Juana Rosa al lejano Criesanto.» (p. 131)

La hermana Micaela hace el mismo tipo de comentario en su narración en primera persona («Madera quemada»):⁶

«Ella misma amaneció con su crío en el patio de la Jefatura.» (pp. 368-269)

En los tres textos, además de la expresión del estupor generalizado, encontramos una hipótesis sobre la motivación del “amancebamiento” de Juana Rosa. El narrador omnisciente del cuento «Kurupí» afirma que Juana Rosa «*estaba como presa en la Jefatura*». El narrador Miguel Vera reproduce algunas de las opiniones más difundidas entre los habitantes, entre ellas dos antagónicas, la de la hermana Micaela, según la cual: «*– Ella vino por su voluntad*» (p. 336) y la de la india Conché Avahay, según la cual: «*Melitón Isasi*» «*- La mandó traer presa*» (p. 336).⁷ Sin embargo, como ya lo hemos señalado, el narrador Miguel Vera, tras su vacilación, confiesa haberse dejado convencer por la versión de la india.

El relato «Madera quemada» puede ser percibido como la ampliación del testimonio de la celadora («*Usted me pregunta sobre la vida y milagros del señor Melitón Isasi, su antecesor en la Jefatura durante la guerra del Chaco [...]*» (p. 364)), testimonio reproducido, en parte, por la narración de Miguel Vera en «Ex-combatientes» de la versión original de la novela. La afirmación de la hermana Micaela incriminando a Juana Rosa («*Ella misma amaneció con su crío en el patio de la Jefatura*» (pp. 368-369)) es, igualmente, la reproducción de un pasaje del cuento «Kurupí» que introduce lo incomprensible de este acto («*Juana Rosa amaneció con su hijito en la cocina de la Jefatura*» (p. 131)).

6. Es interesante notar que la versión francesa de la novela modificada (1982) retoma textualmente el mencionado pasaje del cuento «Kurupí». «*[...] elle est apparue, au matin, avec son petit garçon, dans la cour du commissariat. C'était quelque chose d'inexplicable [...] Tous s'en étonnèrent. Nous ne savions pas quoi penser, parce que ce dont on aurait pu douter le moins, c'était de la fidélité de Juana Rosa à son lointain Crisanto.*», en *Fils d'homme*, op.cit., p. 340. En la versión española de 1985 falta la parte vacilante de la apreciación de Juana Rosa por la hermana Micaela.

7. Notemos la concordancia de la posición del narrador omnisciente del cuento «Kurupí» con la de la india Conché Avahay. La consideración anterior sobre la significación del título se confirma de este modo puesto que el narrador omnisciente parece apoyar y expresar la visión del pueblo, de los marginados.

Además, el relato «Madera quemada» puede considerarse como la continuación de la confrontación de las versiones de la religiosa y de la india (confrontación reproducida en parte por el narrador Miguel Vera). De hecho, el narrador contradice nuevamente la versión de la india para desmentirla.

«Ya sé que la india Conché Avahay anduvo diciendo por ahí que Juana Rosa no tuvo más remedio que venir a servir de barragana a Melitón Isasi porque éste la amenazó con matar a su hijo. Pero Melitón no tenía necesidad de usar esta amenaza, y Cuchuí más bien le estorbaba en la Jefatura, seguramente.» (p. 369)

Este pasaje es una réplica directa a la versión de la india aceptada por Miguel Vera como correspondiente a la verdad:

«[...] la india Conché Avahay vino a contarme, elle sola, de modo que la celadora no pudiese ya interrumpirla ni desmentirla [...] que Melitón Isasi la trajo a la fuerza a la Jefatura y que la retuvo allí, [...] la noche en que la forzó en su rancho [...] Juana Rosa [...] se le quiso resistir. [...] Pero entonces el jefe sacó el cuchillo y lo puso contra la garganta de la criatura y Juana Rosa se rindió.» (p. 339)

De este modo, el relato «Madera quemada», además de ser una ampliación del testimonio de la hermana Micaela frente a Miguel Vera, aparece como la perpetuación del diálogo contradictorio entre la hermana Micaela y la india. Es decir, la lectura paradigmática de los dos textos permite captar el resurgimiento de la polémica entre las dos mujeres. Veremos que en una lectura sintagmática, que considerará el capítulo en su inserción dentro de la novela, el personaje presentado como más débil, la india, pierde su voz puesto que su opinión será reintegrada al discurso de la hermana Micaela.

La Muerte de Melitón Isasi

La muerte de Melitón Isasi, la profanación del Cristo leproso, como cumplimiento de una doble venganza de parte de los mellizos Goiburú, aparece en los tres relatos. El narrador del cuento «Kurupí» delimita la perspectiva narrativa de este episodio siguiendo el campo visual de la esposa (Ña Brígida) en el momento de descubrir al esposo atado a la cruz. La sustitución del Cristo por el jefe político se sugiere primero por un paralelismo entre los dos a través de la actitud de la esposa frente al Cristo, actitud semejante a la que solía tener frente a su marido:

«[...] levantó la mirada hacia el Cristo. Poco a poco.[...] con mansedumbre y ternura, con la sensación de su desamparada debilidad, como solía ante el propio Melitón, [...]» (p. 155)

El reconocimiento de la sustitución efectiva se realiza gradualmente, de acuerdo con el movimiento de los ojos que suben desde abajo hacia arriba:

«El Cristo tenía botas. [...] Alzó un poco más los ojos y vio que el Cristo tenía ropa y que la ropa estaba ensangrentada. Todavía de rodillas descubrió, en un lívido relámpago de la conciencia, que quien estaba en la gran cruz negra era Melitón, atado a ella con muchas vueltas de lazo.» (p. 155)

El narrador del relato «Madera quemada» anuncia, al principio de su monólogo, la muerte de Melitón («*Ahora don Melitón también está muerto, [...]*» (p. 264)). Al final del relato describe al jefe político crucificado en sustitución del Cristo leproso y esta descripción es la reproducción textual de la versión elaborada por el narrador de «Kurupí». La descripción correspondiente al campo de visión de Ña Brígida hecha en primera persona se ve sustituida por la misma descripción enfocada según el campo visual de la hermana Micaela. O sea que asistimos a la reiteración de la misma descripción con sustitución de la 3ª persona (Ña Brígida) por la primera persona (la hermana Micaela rememorando una experiencia vivida personalmente):

«El Cristo tenía botas. Alcé un poco más los ojos y vi que el Cristo estaba vestido de militar y que la ropa estaba ensangrentada. Todavía de rodillas, alcancé a reconocer, como en una malavisión, a Melitón Isasi atado a la gran cruz negra con muchas vueltas de lazo y a medias degollado.» (p. 376)

Esta repetición, a través de la reproducción textual con sujeto modificado, permite la percepción superpuesta de los dos personajes femeninos, la hermana Micaela y la esposa de Melitón Isasi. Esta sugerencia se alimenta de algunos pasajes ambiguos sobre el tipo de relación íntima que unía a las dos mujeres; relación íntima reforzada por su actividad común de espiar los encuentros amorosos de Melitón en la Jefatura.

Como veremos más adelante, este mecanismo de repetición textual con modificación del sujeto, sugiriendo la superposición e identificación de dos personajes, se encuentra igualmente en otros fragmentos.

El narrador de «Ex-combatientes» (capítulo IX de la versión original), en lugar de insistir en la descripción del espectáculo de Melitón

crucificado, pone énfasis en el sentido de la doble venganza cumplida por los mellizos y da explicaciones sobre las modalidades del asesinato del jefe político.

«Ejecutaron al jefe político, saldando a un tiempo su venganza con el corruptor de su hermana y también la vieja deuda de descreimiento y encono que tenían con el Cristo. Por eso los itapeños tardaron en entender la acción de los Goiburú. Tardaron en comprender por qué, arrancando al Cristo de la cruz, ataron a ella en su lugar, con varias vueltas de lazo, al jefe político ya emasculado y muerto, como si [...] el Cristo de Gaspar Mora hubiera amanecido de repente una mañana vestido de jefe político [...]» (p. 340)

En este caso se trata de la exposición sintética de la investigación llevada a cabo por Miguel Vera en su calidad de jefe político de Itapé.⁸

La muerte de Ña Brígida

La referencia a la muerte de Ña Brígida se encuentra sólo en dos de los tres textos; en «Kurupí» y «Madera quemada». El narrador omnisciente de «Kurupí» narra la muerte del personaje femenino, mientras que el narrador en primera persona de «Madera quemada», haciendo muestras de su herida como prueba de la veracidad de su testimonio, rememora el momento en que constató el fallecimiento de la mujer. Este relato termina por la expresión de una duda: la muerte de Ña Brígida ¿se debe a un suicidio, a un asesinato o a un accidente? La lectura paradigmática de los dos relatos permite anular esta ambigüedad y también permite aprovechar el complemento que aporta, sobre un mismo acontecimiento, la confrontación de un relato narrado en tercera persona con uno narrado en primera persona.

Como resultado de la relación paradigmática de los tres relatos observamos los mecanismos que seguidamente vamos a sistematizar.

8. El mismo se refiere, al principio del capítulo, a su nuevo cargo y a las obligaciones que éste le impone: «*Estaba estrenando el cargo; debía guardar las apariencias, el espíritu de autoridad.*» (p. 325)

2.4. MECANISMOS

Repetición

Hemos puesto de relieve la repetición textual de algunos pasajes de un relato a otro con el cambio de la perspectiva narrativa o del sujeto actuante. Los ejemplos citados más arriba pueden ser completados por un caso significativo, el de un diálogo entre Melitón Isasi y Felicitas en el cuento «Kurupí» (p. 343) y repetido textualmente en «Madera quemada» donde a Melitón Isasi lo sustituye la hermana Micaela.

La repetición textual establece un vínculo orgánico entre los relatos y evoca el trabajo de gestación característico de la narración oral. Al mismo tiempo, debido al vínculo orgánico que se establece entre diferentes textos, la repetición permite realizar la superposición de ciertos personajes y deducir su calidad intercambiable. El caso de la hermana Micaela es revelador a este respecto. Las repeticiones textuales del narrador la hermana Micaela permiten la superposición del narrador-personaje tanto a Ña Brígida, a la mujer sufriente y sumisa, como a Melitón Isasi, al jefe político corrompido y vicioso. Estas dos identificaciones (superposiciones) revelarían la contradicción de su personalidad perversa, señalada de manera velada en cada texto independiente y que consiste en una actitud aparente de sumisión y de humildad (vertiente Ña Brígida) y una dimensión escondida de sed de poder y de dominación frente a los débiles (vertiente Melitón).

Modificación (cambio)

La lectura simultánea de los tres textos permite constatar que la dinámica de opiniones contradictorias no se da sólo dentro de un mismo relato (ver «Ex-combatientes» a cargo de Miguel Vera) sino entre relatos que funcionan de manera independiente.

El narrador omnisciente de «Kurupí» señala la existencia de una diversidad de opiniones pero, al justificar su comportamiento, deja entrever su “simpatía” con Juana Rosa. Al mismo tiempo, la formulación de esta posición lo vincula con la posición de la india reproducida en «Ex-combatientes». El narrador de «Ex-combatientes» reproduce la confrontación de las opiniones más extremas pero al final anuncia su opción por la “verdad” de la india. El narrador de «Madera quemada» (la hermana Micae-

la) elabora una réplica al narrador de «Kurupí» (repetición textual precedida de la expresión de su opinión contraria a la del narrador omnisciente) y también a la versión de la india, adoptada en última instancia por el narrador Miguel Vera, con fines de desmentirla una vez más. De este modo, su relato desencadena la confrontación ya mencionada (narración de Miguel Vera). Por consiguiente, la lectura paradigmática de los tres textos permite establecer una dinámica de modificación continua entre unos textos aparentemente concluidos y otros nuevos que provocan una reconsideración de todo lo concluido por la interpelación que suscitan.

Modificación (complementar - omitir)

El caso más corriente es la presencia de detalles e informaciones que aparecen como complementarios respecto de las informaciones presentes en otros relatos y, por inversión, la omisión de detalles que en otros relatos ya habían aparecido explícitos.

Mencionemos el ejemplo citado, relativo a la muerte de Melitón Isasi. Los narradores de «Kurupí» y de «Madera quemada» transcriben una visión limitada en forma de constatación inmediata de esta muerte mientras que el narrador Miguel Vera da una versión sintética de la misma. Esta última aparece como el resultado de su encuesta en calidad de representante de la autoridad. Podemos mencionar igualmente el relato de la llegada del matrimonio Isasi a Itapé, presente únicamente en «Kurupí», o el complemento de información sobre la hermana Micaela, proporcionada por Miguel Vera («*era el gendarme oficioso de la vida y milagros de los itapeños y el correveidile de los rumores y noticias*» (p. 335)).

La omisión aparece como tal en comparación con una presencia y vice-versa. Por ello esta consideración comparativa tiene que implicar el análisis de las exigencias internas de un relato dado para comprender las razones de este tipo de modificación.

3. RELACIÓN SINTAGMÁTICA: EL NUEVO CAPÍTULO IX / LA NOVELA

La introducción del nuevo capítulo IX en *Hijo de hombre* es el resultado de una reorganización y amplificación del capítulo IX de la versión original. El capítulo original «Ex-combatientes» se fragmenta entre el nuevo capítulo IX, titulado «Madera quemada», narrado en primera persona por uno de los informantes de Miguel Vera, y un capítulo X que retoma el título antiguo del capítulo IX, «Ex-combatientes» a cuenta del narrador en primera persona, Miguel Vera. El capítulo a cargo de la celadora se centra en lo acontecido bajo el “reino” de Melitón Isasi, época de la Guerra del Chaco en Itapé, mientras que el capítulo X relata el regreso de los ex-combatientes a Itapé, especialmente el de Crisanto Villalba (época posterior a la Guerra del Chaco).

El capítulo IX de la versión original de *Hijo de hombre* se divide en 12 partes y finaliza por la carta de Rosa Monzón. En la nueva versión estas 12 partes se fragmentan como sigue: las partes 1 y 2 se juntan con las 7 a 12 para integrar el capítulo X bajo el mismo título y las partes 3 a 6, que consisten en la investigación de Miguel Vera, alcalde, sobre el antiguo jefe político, se diluyen en el nuevo capítulo IX narrado en primera persona por uno de los informantes del narrador Miguel Vera sobre estos acontecimientos.

Notamos, entonces, que un personaje, que en la versión original forma parte del coro de informantes del narrador Miguel Vera, accede a la condición de narrador con estatuto independiente puesto que su testimonio y su voz ocupan un capítulo entero. Notamos, igualmente, que no se trata de cualquier personaje sino de un representante de las fuerzas opresoras (no quiere ayudar a las mujeres que le piden su intervención) y es también quien manifiesta un desprecio fundamental hacia los valores encarnados por el Cristo leproso. Notamos, además, que el nuevo capítulo narrado en primera persona cuyo narrador no es Miguel Vera, desequilibra la estructura binaria de la novela consistente en la alternancia de la perspectiva narrativa en primera y tercera persona. Surge entonces la interrogación sobre el sentido de esta modificación.

Esta modificación se inscribe en la continuación de la trayectoria que recorre Miguel Vera en la novela *Hijo de hombre*. Hemos dicho que Miguel Vera, en una etapa inicial, se identifica verbalmente con la causa de los revolucionarios (identificación desmentida por su actuación), en cambio, en una etapa final, anterior a su suicidio, tiende hacia la reproducción de la multiplicidad de opiniones con el fin de otorgar la voz a los otros y desaparecer como detentador exclusivo de la palabra.

Hemos dicho también que el narrador anónimo, “último” de la novela, gracias a la yuxtaposición de las dos perspectivas narrativas, cumple con el trabajo de elaboración de una versión nueva a través de la confrontación de diferentes versiones. La emergencia de una voz “otra”, que representa valores fundamentalmente diferentes de los que trata de exaltar al narrador Miguel Vera a través de su discurso, testimonia de la práctica del narrador anónimo, quien otorga la palabra incluso a aquellos que son contrarios a la causa del pueblo. Esta intensificación de la multiplicidad de puntos de vista se confirma por la modificación de la nota final de Rosa Monzón. En ésta, la parte explicativa sobre el manuscrito y la personalidad de Miguel Vera desaparece:

«En la edición revisada y aumentada de *Hijo de hombre* [...] Roa Bastos suprime [...] párrafos de la carta de Rosa Monzón [...] esta supresión obedece a la preocupación de conservar el carácter polisémico de la ficción, amenazado por este tipo de racionalización posterior. En una ficción como la de Roa Bastos, además, basada en la recomposición de fragmentos de una conciencia colectiva fundamentalmente oral, la racionalización sintética aparece como un cuerpo ajeno al texto.»⁹

La versión modificada omite la insistencia en el valor de testimonio de los manuscritos de Miguel Vera. Partiendo de esta constatación haré algunas consideraciones sobre la inserción de esta versión aumentada en la trayectoria literaria de Augusto Roa Bastos.

La modificación de la novela *Hijo de hombre* se inscribe en la evolución de la obra narrativa de Augusto Roa Bastos que está condicionada y determinada tanto por la trayectoria personal-artística del escritor como por la transformación del marco social-político en que esta trayectoria se inserta.

9. Martin Lienhard, “Del Padre Montoya a Augusto Roa Bastos: la pulsión histórica del Paraguay”, *op.cit.*, pp. 72-73.

Considerando la evolución de la producción literaria de Roa Bastos, Mercedes Gracia Calvo distingue en su narrativa dos etapas.¹⁰ Según la delimitación que propone, una primera etapa comprende el libro de cuentos *El trueno entre las hojas* (1953), los cuentos «Niño-azoté» (1955), «Kurupí» (1959) y la novela *Hijo de hombre* (1960), y una segunda abarca el resto de los cuentos y la novela *Yo el Supremo* (1974). La crítica advierte que:

«El criterio para hablar de una segunda etapa [...] no es exactamente cronológico: en una nota previa a *Moriencia*, el autor señala que, aparte del cuento que da título al libro y de otros cuatro, escritos en 1967, los restantes fueron escritos entre 1955 y 1960, con lo que nos hace observar que algunos de ellos son anteriores a «Niño-azoté» y a «Kurupí» y mucho más cercanos a *El trueno entre las hojas* que a *Moriencia*, en contraste con su mayor proximidad formal a este segundo libro.»¹¹

El criterio de distinción de las dos etapas no es cronológico, ni temático puesto que todos los relatos demuestran una preocupación por temas y motivos relacionados con el destino trágico del pueblo paraguayo, con la violencia natural y social que sufren los paraguayos y, además, con la dificultad de captar y aprehender la realidad, lo impenetrable y enigmático de la condición humana en general. Por consiguiente, la delimitación de las dos etapas se fundamenta en aspectos técnicos de la escritura literaria frente a la problemática que trata. Según Gracia Calvo, en la primera época predomina la utilización del punto de vista omnisciente y la denuncia y crítica social directa de parte de un narrador tradicional que utiliza técnicas realistas. En cambio, la segunda etapa se ve marcada por la exploración de diferentes recursos literarios, particularmente los del juego de perspectivas narrativas que simultáneamente a la voluntad de denuncia y crítica social sirven una reflexión metalingüística y una experimentación literaria con la finalidad de sondear las posibilidades y los límites de la escritura de ficción y del escritor en un contexto social, político y humano específico.

«Lo observado en las narraciones de la segunda fase parece orientar el contraste con la primera, [...] no hacia un cambio temático de la realidad a la

10. Mercedes Gracia Calvo, «El punto de vista y la perspectiva en los cuentos de Augusto Roa Bastos», en *Las voces del karái: Estudios sobre Augusto Roa Bastos*, op.cit., pp. 163-172.

11. *Ibid.*, p. 167.

escritura, sino hacia una intensificación de la respuesta literaria al problema social.»¹²

A mi parecer y en consecuencia con lo expuesto más arriba, la novela *Hijo de hombre* se sitúa a caballo entre las dos etapas. La problemática planteada por la escisión de la perspectiva narrativa, expresión a su vez de la escisión existente entre el individuo y la colectividad, es uno de los aspectos que se van profundizando a medida que avanza la producción literaria del autor.

La novela *Hijo de hombre* (1960) es un primer esbozo, a pesar de la expresión manifiesta del sentimiento de culpabilidad del escritor-intelectual auto-considerado traidor, de la necesaria complementariedad entre dos actividades, la escritura y la acción, y sus respectivos representantes.

De hecho, el análisis de la utilización de la doble perspectiva narrativa ha permitido demostrar la complementariedad efectiva entre los dos protagonistas; el hombre de acción no habla y no reflexiona, de este modo su actuación heroica desaparece si no hay testigos para dejar testimonio de ello. El hombre de escritura y de reflexión, por su parte, a pesar de tener una conciencia lúcida de los cambios necesarios, se ve incapacitado a nivel de los actos para intervenir en la vida de la colectividad en un sentido positivo. Estas dos facetas presentadas en oposición entran en una relación de complementariedad y su contraposición permite prefigurar el surgimiento de la síntesis de los términos antitéticos. Por consiguiente, el programa del narrador anónimo se define por esta tarea.

Además, cabe insistir en el hecho de que la evolución y modificación de la manera de relatar del narrador en primera persona, la vacilación y la falta de omnisciencia completa del narrador impersonal, son dos aspectos que llaman la atención sobre la problemática del narrador último, anónimo, responsable de la organización contrapuntística (nivel temático y narrativo) de la novela. Su papel se refuerza y se matiza gracias a las modificaciones introducidas en la nueva versión de 1983.

Esta nueva versión se inscribe en la evolución de la narrativa del autor señalada por Mercedes Gracia Calvo y la confirma al mismo tiempo. La exploración de la utilización de diferentes perspectivas narrativas subraya, por una parte, la voluntad de significar la pluralidad en su calidad de manifestación de la complejidad de la realidad multiforme y, por la otra,

12. Mercedes Gracia Calvo, *op.cit.*, p. 172.

permite rehuir la trampa de un discurso sintetizante demagógico. Esta evolución se debe a la trayectoria personal artística del autor pero también se inscribe en el cambio fundamental del contexto socio-político en que éste se mueve.

La época en que se produjo *Hijo de hombre* (1959-1960) corresponde a un período de agitación política de parte de los exiliados paraguayos; el Grupo 14 de Mayo, compuesto de emigrados armados, entra en el Paraguay.¹³ Su irrupción en el escenario político de su país, a través de una acción política, estimula al escritor para contribuir, de manera inmediata y con su oficio, a esta lucha; el escritor de ficción, al tratar de dejar testimonio del combate del pueblo, suscita la esperanza en un eventual cambio político a través de la denuncia.

En 1983 el contexto político paraguayo e internacional es diferente y el autor ha recorrido un largo camino de reflexión sobre la significación del compromiso del escritor. El aspecto denunciativo inmediato se debilita y en lugar de orientar la novela hacia explicaciones directas totalizadoras, el narrador va en busca de la expresión de la heterogeneidad de las perspectivas sobre lo narrado.

13. «Entre 1958 y 1966 ocurre una serie de fenómenos confusos a los que podríamos designar como la insurrección de los emigrados. Desde las “villas-miseria” de los suburbios de Buenos Aires hasta los departamentos del centro y a lo largo de toda la frontera, se agitan los paraguayos. Centenares de hombres cruzan el Paraná y el Paraguay y se internan en los montes para retornar flotando en los ríos, crucificados en maderos de jangada, degollados, castrados, cegados con hierros candentes, y algunos con un hueco negro allí donde llevaron el corazón.», en Juan Bautista Rivarola-Matto, “Algunas ideas acerca de la literatura paraguaya”, en *Cuadernos Americanos*, México, 180, 1972, p. 23, citado por Nicolás Toscano Liria, “La estética de la deshumanización en *Hijo de hombre*”, en *Las voces del karaí: Estudios sobre Augusto Roa Bastos*, op.cit., p. 218.

4. CONCLUSIÓN

A la luz de los ejemplos presentados, las modificaciones y variaciones introducidas en la novela dibujan, a través de su dinámica, tanto la imagen de un autor implícito común a las diferentes obras independientes como un proceso de búsqueda ininterrumpida e incabada. En consecuencia, este autor se vincularía con la teoría y la práctica narrativa de los diferentes personajes de ficción seleccionados como base de este estudio (el Gordo, Macario, el maestro Cristaldo) y también con el narrador del conjunto de cinco cuentos *Moriencia*. De este modo, si bien es cierto que no hay información sobre la índole de la narración de este último narrador (implícito en unidades literarias que en principio son independientes), por las características y mecanismos que se desprenden de su análisis, ella aparece como la continuación de la labor del contador tradicional donde la transmisión es oral y el contador es anónimo.

Todo esto nos conduce a una primera conclusión según la cual la obra literaria de Augusto Roa Bastos es la ilustración, a diferentes niveles, del lema de su personaje de ficción, el muchacho de «Lucha hasta el alba»; «*Tal vez sea más fácil ser Jacob que escribir sobre Jacob*». La escritura de ficción del escritor paraguayo, por medio de la ficción (por medios específicos de la escritura), se empeña en mostrar cómo ser la voz de la colectividad y cómo contribuir al conocimiento de su realidad, en lugar de escribir sobre la misma.

CONCLUSIÓN

CONCLUSIÓN

A modo de conclusión me propongo recoger las principales ideas que sirvieron de hilo conductor a este estudio. Formularé así el interés que el enfoque del presente análisis puede tener dentro de la multiplicidad de estudios críticos sobre la obra literaria de Augusto Roa Bastos.

La introducción al análisis de la obra narrativa de Augusto Roa Bastos permitió esbozar las particularidades de la evolución histórica y cultural del Paraguay en las que ella se inserta y que determinan en gran parte las preocupaciones principales que están en su base y las respuestas en ella elaboradas.

Bajo el título **Teoría**, he analizado el discurso o las reflexiones teóricas que algunos personajes de ficción formulan sobre la realidad y sobre las posibilidades del hombre de hablar y/o de escribir sobre esta realidad. La selección de los personajes-narradores permitió introducir bajo este punto una subdivisión interna entre los utilizadores de la palabra oral (contador - el Gordo) y de la palabra escrita (el muchacho de «Lucha hasta el alba» y Miguel de «La Rebelión»). Del análisis de las reflexiones de estos tres personajes de ficción se desprende que, en las dos categorías, aquel que se empeña en hablar / escribir sobre la realidad reconoce la necesidad de sustituir la afirmación por la alusión, y la observación directa por el sueño y la imaginación. Gracias a esta concepción y a esta técnica la palabra y la escritura pueden cobrar una fuerza que hace posible el surgimiento de una realidad que en principio no se nombra y de una verdad profunda inalcanzable.

La parte más extensa de este estudio, **Práctica narrativa**, está constituida por el examen detallado de la práctica narrativa, en una primera etapa de tres personajes-narradores que, según la ficción, utilizan la palabra o el discurso oral. Estos tres personajes representen posibles variaciones del utilizador de la oralidad; el Gordo es un contador oral por excelencia sin vinculación alguna con una realidad específica; Macario es un contador tradicional que se inscribe en una etapa transitoria de la evolución histórica del Paraguay de comienzos del siglo XX y que perpetúa la figura del pa'i, elemento central en la cultura guaraní; el maestro Cristal-

do es un profeta tanto de alcance general como de la cultura específica de los guaraníes.

En el caso de estos personajes de ficción la observación de la realidad se complementa con una dimensión imaginaria (observación imaginaria de la misma) que implica una necesaria superposición de la ficción y del testimonio de parte de quienes se proponen hablar de la realidad.

El Gordo relaciona diversos hechos, fragmentos de realidades, superpone lo observado y lo imaginado para hacer surgir, a través de analogías y diferencias, lo que no se puede nombrar directamente. Sus narraciones, por lo general, tienen dos protagonistas que son complementarios e intercambiables; éstos son presentados como una unidad basada en la complementariedad, donde cada uno se caracteriza por comparación con el otro, ejemplificando la voluntad del personaje-narrador de nombrarlos no directamente ni de manera independiente sino a través de su superposición y de la conversión de cada uno en el sustituto del otro. A nivel temático estos relatos llevan en sí aspectos específicos de la realidad paraguaya y también elementos y motivos de una dimensión más general. Su denominador común es la negatividad, la situación sin salida y la desolación generalizada donde no hay certidumbres generadoras de esperanza dado que las víctimas se convierten a su vez en verdugos y las historias se repiten.

La funciones de Macario en su pueblo (contador de cuentos, memoria viviente) hacen que, en su caso particular, las narraciones aparezcan como la sedimentación de ciertos hechos de la colectividad. En esta labor el contador no se propone contar «*la verdad [...] de los hechos, sino su encantamiento*», es decir, la dimensión más profunda y significativa de los mismos para la colectividad entera. La palabra (narración) de Macario aparece como re-creadora de los hechos narrados y en este sentido tiene un real poder transformador en el público que le escucha, puesto que éste reacciona como si estuviese en presencia de lo narrado.

En el caso del personaje del maestro Cristaldo aparece el discurso profético que, según las pautas de todo discurso profético y especialmente según las pautas tradicionales de «Las Bellas Palabras» de los guaraníes, no sólo sintetizaría polos extremos en principio excluyentes tales como el pasado - el futuro, la palabra - la acción, sino que, de acuerdo con la necesidad de buscar un nuevo lenguaje diferente del desgastado (que abarcaría la realidad profunda de los hechos perseguida por el Gordo de «Contar un cuento»), sería un lenguaje “sagrado” con posibilidad de nombrar los seres y las cosas según su dimensión oculta. El maestro Cristaldo es un personaje que moviliza la negatividad y la desesperanza; el presente

consiste, para él, en una simultánea proyección hacia atrás (el pasado) y hacia delante (el futuro).

Estos personajes de ficción (contador, contador tradicional-memoria viviente, maestro-profeta) aparecen como verdaderos sabios y maestros, iniciadores de los respectivos narradores en primera persona de los diferentes relatos, y en algunos casos se esboza un lazo de iniciador-iniciado entre ellos. Por ello he hecho consideraciones sobre su relación con los respectivos narradores de los relatos en que aparecen.

En esta parte, en una segunda etapa, el análisis se ocupa de la práctica narrativa de narradores-protagonistas que utilizan la escritura y que aparecen como continuadores de las exigencias y de los mecanismos tanto de la narración oral como de la enseñanza y los valores que ésta representa. Esta continuidad puede ser explícita como en el caso de Miguel Vera, heredero de las narraciones de Macario (primer capítulo frente al resto de la novela), y también puede ser indirecta como en el caso de Miguel de «La Rebelión», quien, en su esfuerzo por testimoniar la realidad vivida por él y por un grupo de personas, se convierte en el heredero indirecto del Gordo y del maestro Cristaldo.

Lo oral se opone de manera general a lo escrito: lo oral es una expresión viva, en perpetuo movimiento que implica la presencia de un grupo de personas con posibilidad de intercambiar de inmediato sus ideas acerca de lo relatado en un acto único y efímero; lo escrito, por oposición, es una expresión fija, “muerta”, donde el individuo que escribe está confrontado con su actividad en la soledad. Si la narración oral, además de ser considerada como un mecanismo (el Gordo), se considera como una función significativa dentro de una colectividad dada (Macario), la oposición antes señalada se complementa con otra que opone la fuerza de cohesión, presente y fomentada por la tradición oral (el contador tradicional) en la colectividad, a la escritura que aísla aún más al individuo solitario.

En consecuencia, el paso de la oralidad hacia la escritura, como resultado de una evolución histórica, significa la transformación, por una parte, de lo vivo y efímero en algo muerto y fijado de manera definitiva, y por otra, de lo inscrito en un grupo (y en los valores y principios de este grupo o colectividad en el caso del contador tradicional) en la soledad irreductible del individuo. Esta evolución está en la base de la trayectoria común de los diferentes personajes y narradores mencionados.

La trayectoria personal del narrador protagonista de la primera novela del autor, *Hijo de hombre*, se determina en función de este desplazamiento. En efecto, Miguel Vera recoge la herencia de Macario, pero trai-

ciona sus enseñanzas y los principios que representa. Al mismo tiempo aparece en contraposición con otro personaje cuya configuración se explica por la mencionada evolución histórica y la introducción de escisiones entre escritura/acción, individuo/colectividad.

La trayectoria de Miguel de «La Rebelión» recorre un camino en una dirección opuesta. Este personaje no es heredero de los valores de una colectividad y no es iniciado por un contador (tradicional) sino por un hombre revolucionario de acción. En su caso, la escritura no se acompaña (no es la consecuencia) del alejamiento de la colectividad sino que es el punto de partida de un camino de acercamiento a la causa revolucionaria. Se nota entonces que en este caso la escritura se convierte en un instrumento de compromiso y de posible identificación con los demás. La incorporación de la dimensión imaginaria y de lo estrictamente observado se hace, por consiguiente, de acuerdo con “la verdad” de esta misma colectividad; Miguel surge como el continuador de la práctica narrativa del Gordo y del maestro Cristaldo puesto que su escritura superpone el pasado y el futuro e incorpora la dimensión imaginaria a la descripción de los hechos; de este modo su testimonio se muestra como una “débil fuerza”, como una fuerza específica que encuentra su justo valor en relación con la acción dentro de una colectividad dada.

A partir de estos dos casos es evidente que la noción de “vocero” (testimoniar por medio de la escritura acerca de los hechos de la colectividad) es una noción igualmente cuestionada en la obra de Augusto Roa Bastos. El Gordo en «Contar un cuento» formula la duda acerca de la posibilidad del individuo para expresar la verdad; la problemática que se origina en esta duda se manifiesta con más agudeza en los utilizadores de la escritura. Además, en el caso particular del Paraguay esta problemática general asentada en una posición filosófica está complementada con las características de una realidad “irreal” y de una cultura escindida.

El análisis de los narradores implícitos del conjunto *Moriencia* y de *Hijo de hombre*, en la primera versión y después en la versión modificada, se hace a la luz de esta interrogación.

El narrador del libro de cuentos *Moriencia* se presenta a él mismo en una situación de diálogo con un interlocutor no nombrado, es decir, rehuendo lo monolítico de la narración. El narrador implícito de *Hijo de hombre* apunta, por su lado, hacia la heterogeneidad gracias a la reconstitución y yuxtaposición de diferentes versiones de los hechos. Esta tendencia va acentuándose mediante las versiones modificadas de la misma novela, donde el narrador “implícito” que se asoma entre las diferentes

versiones, gracias a la confrontación de las mismas, establece un “diálogo” entre las versiones modificadas en principio fijas y silenciadas. En consecuencia, la escritura que le corresponde, al utilizar mecanismos de la narración oral (diálogo, retomar, modificar sin cesar), en vez de ser reductora de lo vivo y sinónimo de la soledad del individuo, aparece como la continuación y la posible transmisión de los valores que la oralidad representa.

En la obra literaria de Roa Bastos asistimos a la representación explícita de lo que significa la herencia de la palabra oral para los que se desempeñan en una actividad narrativa, sea ésta de índole oral o escrita.

Observamos entonces que una pregunta formulada por un personaje de ficción (el Gordo) suscita una respuesta a nivel de la obra literaria en su conjunto, lo que demuestra la coherencia perfecta de esta obra a sus diferentes niveles constitutivos. Lo anterior me lleva a hacer unas últimas consideraciones sobre la escritura literaria de nuestro autor.

Podemos afirmar que la escritura literaria de Augusto Roa Bastos representa a diferentes niveles la génesis de la escritura de ficción en tanto que heredera de la narración oral como mecanismo y también como un conjunto de valores.

La narrativa de Roa Bastos, a partir de la particular evolución histórica del Paraguay y a partir de la herencia de la cultura y del pensamiento de los antiguos guaraníes (basado en el principio de la no-contradicción y en la creencia en los dobles), se rige por la voluntad de restaurar la unidad de múltiples escisiones (oralidad-escritura, individuo-colectividad, testimonio-ficción, pasado-futuro). Una posición de compromiso (ético y estético) con la causa de la colectividad a la que pertenece está en la base de su obra que constituye al mismo tiempo una interrogación sobre la posibilidad del individuo (escritor) de ser portavoz; es decir, la posibilidad de dar expresión a este compromiso y tener eficacia en el interior de la colectividad. Dado que la realidad del país al que pertenece ha conocido una historia trágica que lleva al escritor a hablar de realidad “irreal”, abortada y de procesos de ruptura en la evolución de las dos vertientes de su cultura mestiza, no nombrar directamente un hecho es una necesidad impuesta por esta particularidad. Pero al mismo tiempo y justamente por su pertenencia a una cultura mestiza, su literatura también deja ver una posible influencia (búsqueda e incorporación) del pensamiento de los antiguos guaraníes basado en el principio de la no-contradicción (lo bueno es el dos y lo malo es el uno) y en los mecanismos de la yuxtaposición y de la superposición de los opuestos. Esta concepción encuentra su correspon-

dencia en la posición filosófica basada en la duda y en el mantenimiento de las contradicciones, que formula el personaje de ficción el Gordo.

Las escisiones y oposiciones señaladas constituyen el principal centro de interés de la obra puesto que, además de aparecer como tema de la misma (personaje dobles, etc.), se convierten en el principio estructurante del conjunto. Esta, en lugar de funcionar con afirmaciones y nombramientos directos, utiliza los mecanismos de la superposición, la yuxtaposición y la aproximación por medio de la digresión. Es evidente, pues, la voluntad del escritor de hacer surgir, por la co-presencia de elementos opuestos, algo que no se puede nombrar directamente, algo ausente, cuya presencia, sin embargo, se desprende de la superposición y de la sustitución. Para el escritor este mecanismo aparece como la única manera de asumir la contradicción entre colectividad e individuo, oralidad y escritura, es decir, de ser el vocero de un pueblo sin otorgarse un papel mistificado y de dar la voz a la colectividad sin caer en la falsificación de la misma.

De este modo, la escritura literaria, que pone en escena su propia génesis, puede hacer vislumbrar lo que no puede expresar directamente gracias a la exploración de sus tareas y de sus limitaciones. Esto le permite convertirse en este sueño falso que es la única verdad permitida y que puede ser visto como la continuación y la sustitución de las «Bellas Palabras» de la cultura guaraní, como la “palabra real” o un conjunto de «Nuevas Bellas Palabras». Estas, al volver a las fuentes de la cultura y de la historia de la colectividad y al elaborar simultáneamente una dimensión imaginaria, abren nuevas posibilidades en el futuro a nivel del conocimiento específico que proporcionan por ser síntesis renovadora surgida de la yuxtaposición y de la superposición de la tradición (mestiza) y de la innovación.

La escritura de ficción de Augusto Roa Bastos demuestra la exploración que hace el autor para encontrar la palabra (el tipo de escritura) que pueda sintetizar las diferentes oposiciones antes mencionadas, apuntando hacia el conocimiento de una realidad “irreal” y contribuyendo a la elaboración de una realidad que está por hacerse. Por ello, el escritor aparece, en última instancia, como perseguidor de la “palabra real”.

Me propongo terminar esta conclusión por la transcripción de un poema de nuestro autor en el que se trasluce la significación de esta “palabra real” y el programa artístico por ella definida. Este poema se relaciona con otro, escrito por Rafael Barrett -citado en la introducción-, y establece una continuidad entre los dos ya que ambos buscan la manera de insertarse en su sociedad por medio de la actividad artística. Este poema, al recoger la herencia de la “pluma” de Barrett, puede ser visto, además,

como una reelaboración sintética de las ideas expresadas a nivel teórico (ensayos del autor, reflexión de sus personajes de ficción) y puestas en práctica por los diferentes personajes-narradores y los narradores de sus relatos. Testimonia una vez más la coherencia y el rigor de construcción de la escritura del autor en la que cada obra independiente constituye una etapa / una capa en constante interrelación con las otras en la incesante búsqueda de una verdad inalcanzable y una realidad que no se puede nombrar, es decir, como constitutiva de un proceso de “despellejar” que, en última instancia, hace surgir una “nada todo” con efecto transformador en la multiplicidad de los hipotéticos lectores de su obra.

Margen

en el borde interior de la página
en el blanco arenal que bordea
la selva de lo escrito
alguien espera en cuclillas con mirada de sordo
con ansiedad de miope
a que la palabra diga algo
en futuro arcaico en sonido
en voz propia
como el canto natural de los pájaros
o al menos como el ruido de un alfiler
cayendo de punta sobre la cresta
del mundo.

(en «Silenciarío»¹⁴)

14. en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 399, septiembre 1983.

BIBLIOGRAFÍA

I. OBRA DE AUGUSTO ROA BASTOS

1. CUENTOS

El trueno entre las hojas, Buenos Aires, Losada, 1953.

El baldío, Buenos Aires, Losada, 1966.

Los pies sobre el agua, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967.

Madera quemada, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1967.

Moriencia, Caracas, Monte Avila, 1969.

“Cuando un pájaro entierra sus plumas”, en *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien (Caravelle)*, Toulouse, 14, 1970, pp. 147-152.

Cuerpo presente y otros cuentos, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1974.

El pollito de fuego (cuento infantil), Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1974.

Lucha hasta el alba, Asunción, Editorial Arte Nuevo, 1979.

Antología personal, México, Nueva Imagen, 1981.

Contar un cuento y otros relatos, Buenos Aires, Kapelusz, 1984.

Récits de la nuit et de l'aube, Le Calligraphe, 1984.

“El país donde los niños no querían nacer”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 432, junio 1986, pp. 84-90.

2. NOVELAS

Hijo de hombre, Buenos Aires, Losada, 1960.

Fils d'homme, Paris, Belfond, 1982.

Hijo de hombre, edición revisada y aumentada, Madrid, Alfaguara, 1985.

Yo el Supremo, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974.

El fiscal, dos capítulos de la novela inédita publicados en *Crisis*, Buenos Aires, 65, octubre 1988, pp. 35-44.

Vigilia del Almirante, Madrid, Alfaguara, 1992.

3. POESÍA

El ruiseñor de la aurora y otros poemas, Asunción, Imprenta Nacional, 1942.

El naranjal ardiente (Nocturno paraguayo), Asunción, Ediciones Diálogo, 1960.

El naranjal ardiente (Nocturno paraguayo), Asunción, Alcándara, 1983.

“Silenciario”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 399, septiembre 1983, pp. 5-19.

4. ARTÍCULOS, ENSAYOS Y PRÓLOGOS

“Imagen y perspectivas de la narrativa hispanoamericana actual”, en Juan Loveluck (editor), *Novelistas hispanoamericanos de hoy*, Madrid, Taurus, 1976, pp. 47-63.

“El antecedente de *Yo el Supremo*”, en *Papel Literario de El Nacional*, Caracas, 21 de mayo 1978, p. 1.

“Los exilios del escritor en el Paraguay”, en *Nueva Sociedad*, San José de Costa Rica, 35, marzo-abril 1978.

Las culturas condenadas, Compilación e introducción por Augusto Roa Bastos, México, Siglo XXI, 1978.

“Rafael Barrett, descubridor de la realidad social del Paraguay”, Prólogo a *El dolor paraguayo* de Rafael Barrett, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978, pp. IX-XXXII.

“Reflexión autocrítica a propósito de *Yo el Supremo*, desde el ángulo socio-lingüístico e ideológico. Condición del narrador”, en *L'idéologique dans le texte*, Actes du II^e Colloque du Séminaire d'Etudes Littéraires de l'Université de Toulouse-le-Mirail, Service des publications, 1978. También en *Littérature latino-américaine d'aujourd'hui*, Colloque de Cerisy, Paris, Union Générale des Editions, 1980, pp. 136-150 (en francés).

“Escritura y liberación (La narrativa paraguaya en el contexto de la narrativa hispanoamericana actual)”, en José Manuel López de Abiada y Julio Peñate Rivero (editores), *Perspectivas de comprensión y de explicación de la narrativa latinoamericana*, Grandes Seminarios de Travers, Bellinzona, Suiza, Edizioni Casagrande, 1982, pp. 133-135. También en *Quimera*, Madrid, 28, febrero 1983, pp. 54-63, titulado “Una literatura sin pasado”. También en *Ibérica. Les cahiers*, 1. Paris, 1983, pp. 129-135, titulado “‘Una literatura sin pasado’, La narrativa paraguaya en el contexto de la narrativa hispanoamericana actual”. También en Saúl Sosnowski (compilador), *Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1986, pp. 117-138.

“El texto cautivo”, *Quimera*, Madrid, 17 y 18, 1982, pp. 134-136. También en *Hispanamérica*, Maryland, Año X, 30, 1981, pp. 3-28.

“Hacia el pluralismo democrático en el Paraguay”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 408, junio 1984, pp. 5-17. También en *Cuadernos Americanos*, México, CCLXI, julio-agosto 1985.

“Cultura y represión”, en Thomas Bremer y Alejandro Losada (editores), *Hacia una historia social de la literatura latinoamericana*, Actas del 1^{er} Congreso Anual Giessen (mayo 1983), 2^o Congreso Anual Neuchâtel (junio 1984), Giessen, 1985, pp. 51-55.

“Hacia la reconciliación nacional”, Carta abierta al pueblo paraguayo, en *ABC*, Madrid, 16 de febrero 1986, pp. 61-66.

“Una cultura oral”, en *Hispamérica*, Maryland, 46-47, abril-agosto 1987, pp. 85-112.

“Una utopía concreta”, en *El País*, Madrid, 29 de noviembre 1988, p. 8.

5. ENTREVISTAS

ANDREU, Jean, “Entretien avec Augusto Roa Bastos”, en *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien (Caravelle)*, Toulouse, 14, 1970, pp. 217-218.

CAMPANELLA, Hortensia, “Augusto Roa Bastos, ‘Lo importante es el libro que escriben los pueblos’”, en *El Socialista*, 156, 3-9 de junio 1980, pp. 36-37.

CARDOSO, Heber, “Augusto Roa Bastos”, en *Hispamérica*, Maryland, V, 4, 11-12 de diciembre 1975, pp. 45-49.

GILIO, María Esther, “Augusto Roa Bastos: ‘La literatura es una actividad anormal, casi patológica’”, en *El Periodista*, Buenos Aires, 5, 13-19 de octubre 1984, pp. 34-36.

GONZALES, Javier M., “Entrevista con Augusto Roa Bastos”, en *Leviatán*, Revista de hechos e ideas, Fundación Pablo Iglesias, 20, verano 1985, pp. 115-119.

MARTINEZ, Tomas Eloy, “Todo Roa Bastos”, en *Papel literario de El Nacional*, Caracas, 21 de mayo 1978.

OSORIO, Manuel, “Augusto Roa Bastos ou l’Amérique latine en quête d’un langage spécifique”, en *La Quinzaine*, 267, 16-30 de noviembre 1977, pp. 9-10.

PACHECO, Carlos, “El escritor es un productor de mentiras: Diálogo con Augusto Roa Bastos”, en *Actualidades*, Centro de Estudios Latinoamericanos “Rómulo Gallegos”, Caracas, 6, 1982, pp. 35-45.

“Entretien avec Augusto Roa Bastos”, en *Les Langues Modernes*, Paris, vol. 71, 1977, pp. 57-62.

“El lector es quien crea el libro”, en *Papel Literario de El Nacional*, Caracas, 21 de octubre 1981.

“La cultura como rebelión”, Entrevista con Augusto Roa Bastos, en *Quimera*, Madrid, 23, septiembre 1982, pp. 23-29.

II. SOBRE AUGUSTO ROA BASTOS

1. VOLÚMENES COLECTIVOS Y NÚMEROS MONOGRÁFICOS DE REVISTA

Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana, Saúl Sosnowski (compilador), Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1986, 262 pp.

Augusto Roa Bastos: una escritura, un pueblo, en Rubén Bareiro-Saguier (coordinador), *Insula*, Madrid, 521 (número monográfico), mayo 1990, pp. 21-33.

Augusto Roa Bastos. La escritura, la memoria del agua, la voz y la sangre. Una poética de las variaciones, en Francisco Tovar (coordinador), *Anthropos*, Barcelona, 115, 1990.

Augusto Roa Bastos. Premio «Miguel de Cervantes» 1989, Anthropos, Editorial del hombre, Colección Ámbitos Literarios, Premio Cervantes, Barcelona, 15, 1990.

Augusto Roa Bastos. Actas del Coloquio Franco-Alemán, Ludwig Schrader (editor) (Düsseldorf, 1-3 de junio 1982), Tübingen, Max Niemeyer, 1984.

Escritura, Número monográfico dedicado a la obra de Augusto Roa Bastos, Carlos Pacheco (coordinador), Caracas, Año X, 30, julio-diciembre 1990.

Homenaje a Augusto Roa Bastos. Variaciones interpretativas en torno a su obra, Helmy F. Giacomani (editor), New York, Anaya-Las Américas, 1973, 294 pp.

Las voces del karaí: Estudios sobre Augusto Roa Bastos, Fernando Burgos (editor), Madrid, Edelsa, 1988, 231 pp.

Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, Fernando Moreno Turner (director), Lima, Año X, 19, 1984.

Semana de autor, Augusto Roa Bastos, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1986, 112 pp.

2. SOBRE LA OBRA EN GENERAL

ANDREU, Jean, "El hombre y el agua en la obra de Augusto Roa Bastos", en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, 110-111, enero-junio 1980, pp. 97-123.

BAREIRO-SAGUIER, Rubén, "El tema del exilio en la narrativa paraguaya contemporánea", en *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien (Caravelle)*, Toulouse, 14, 1970, pp. 79-96.

"Trayectoria narrativa de Augusto Roa Bastos", en *Texto Crítico*, Xalapa, Veracruz, México, 4, 1976, pp. 36-46.

"Niveaux sémantiques de la notion de personnage dans les romans de Augusto Roa Bastos", en *Littérature latino-américaine d'aujourd'hui*. Colloque de Cerisy, Paris, Union Générale des Editions, 1980, pp. 165-180.

"Prólogo" a *Antología personal* de Augusto Roa Bastos, México, Nueva Imagen, 1980, pp. 9-24.

"Estratos de la lengua guaraní en la escritura de Augusto Roa Bastos", en José Manuel López de Abiada y Julio Peñate Rivero (editores), *Perspectivas de comprensión y de explicación de la narrativa latinoamericana*. Grandes Seminarios de Travers, Bellinzona, Suiza, Edizioni Casagrande, 1982, pp. 181-197. También en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, Año X, 19, 1984, pp. 35-45.

BECCIU, Ana, "Estudio Preliminar" en Augusto Roa Bastos, *Contar un cuento y otros relatos*, Buenos Aires, Kapelusz, 1984, pp. 11-25.

BENEDETTI, Mario, "Roa Bastos entre el realismo y la alucinación", en *Letras del continente mestizo*, Montevideo, Arca, 1970, pp. 115-119. También en Helmy F. Giacomani (editor), *Homenaje a Augusto Roa Bastos*, New York, Anaya-Las Américas, 1973, pp. 19-24.

FOSTER, David William, *The Myth of Paraguay in the Fiction of Augusto Roa Bastos*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1969, 88 pp.

Augusto Roa Bastos, Boston, Twayne, 1978.

GARCIA MENDEZ, Javier, "Por una escucha bajtiniana de la novela latinoamericana", en *Casa de las Américas*, La Habana, 160, enero-febrero 1987, pp. 10-30.

GOLOBOFF, Gerardo Mario, "La obra de Augusto Roa Bastos: nuevos caminos para la narrativa hispanoamericana", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, Año X, 19, 1984, pp. 23-33.

LEENHARDT, Jacques, "Essai et récit: à propos de l'oeuvre de Augusto Roa Bastos", en José Manuel López de Abiada y Julio Peñate Rivero (editores), *Perspectivas de comprensión y de explicación de la narrativa latinoamericana*, Grandes Seminarios de Travers, Bellinzona, Suiza, Edizioni Casagrande, 1982, pp. 67-77.

LIENHARD, Martin, *La voz y su huella*, Lima, Horizonte, 1992.

PLA, Josefina, "La narrativa en el Paraguay de 1900 a la fecha", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 198, junio 1966, pp. 577-598.

"La literatura paraguaya en el siglo XX", en *Cuadernos Americanos*, México, XXI, 120, enero-febrero 1962, pp. 68-90.

PUEBLA Manuel de la, "El estilo en la narrativa de Augusto Roa Bastos", en Helmy F. Giacomani (editor), *Homenaje a Augusto Roa Bastos*, New York, Anaya-Las Américas, 1973, pp. 47-62.

RODRIGUEZ ALCALA, Hugo, *Narrativa hispanoamericana. Güiraldes, Carpentier, Roa Bastos, Rulfo: estudios sobre la invención y el sentido*, Madrid, Gredos, 1973.

"Augusto Roa Bastos y el bilingüismo paraguayo", en *Cuadernos Americanos*, 204, México, enero-febrero 1976, pp. 199-208.

UGALDE, Sharon Keefe, "La reestructuración de la dicotomía latinoamericana civilización-barbarie en las obras de Augusto Roa Bastos", en Fernando Burgos (editor), *Las voces del karái: Estudios sobre Augusto Roa Bastos*, Madrid, Edelsa, 1988, pp. 205-215.

VILA BARNES, Gladys, *Significado y coherencia del universo narrativo de Augusto Roa Bastos*, Madrid, Orígenes, 1984, 147 pp.

3. SOBRE LOS CUENTOS

(Se mencionan sólo los estudios críticos relativos a los cuentos que constituyen el objeto de análisis del presente trabajo)

ALSINA, Jean; DEBAX, Michelle; EZQUERRO, Milagros; RAMOND, Michèle, "Presentación del film: "La partie d'écriture: «Lucha hasta el alba» de Augusto Roa Bastos", en Ludwig Schrader (editor), *Actas del Coloquio Franco-Alemán* (Düsseldorf, 1-3 de junio 1982), Tübingen, Niemeyer, 1984, pp. 41-57.

EZQUERRO, Milagros, "El cuento último-primero de Augusto Roa Bastos", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, Año X, 19, 1984, pp. 117-124. Sobre «Lucha hasta el alba».

GRACIA CALVO, Mercedes, "El punto de vista y la perspectiva en los cuentos de Augusto Roa Bastos", en Fernando Burgos (editor), *Las voces del karái: Estudios sobre Augusto Roa Bastos*, Madrid, Edelsa, 1988, pp. 163-172.

HERSZENHORN, Jaime, "Reflexiones sobre la temática de los cuentos de Augusto Roa Bastos", en Helmy F. Giacomani (editor), *Homenaje a Augusto Roa Bastos*, New York, Anaya-Las Américas, 1973, pp. 251-266.

HORL, Sabine, "La forma como portador de significado. Acerca de «Contar un cuento» de Augusto Roa Bastos", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, 19, 1984,

pp. 109-115. También en Ludwig Schrader (editor), *Actas del Coloquio Franco-Alemán*, (Düsseldorf, 1-3 de junio 1982), Tübingen, Niemeyer, 1984, pp. 69-76.

LASTRA, Pedro, "Prólogo" en *Madera quemada*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1967.

LIENHARD, Martin, "Moriencia, una intertextualidad indoamericana", en *Texto Crítico*, Xalapa, Veracruz, México, VIII, 24-25, enero-diciembre 1982, pp. 142-160.

PACHECO, Carlos, "La binariedad como modelo de concepción estética en la cuentística de Augusto Roa Bastos", en Fernando Burgos (editor), *Las voces del karaí: Estudios sobre Augusto Roa Bastos*, Madrid, Edelsa, 1988, pp. 155-162.

RUFFINELLI, Jorge, "Roa Bastos: el origen de una gran novela", en Saúl Sosnowski (compilador), *Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1986, pp. 141-149. Sobre «Lucha hasta el alba».

RUIZ, Mario E., "La introspección autocrítica en «Contar un cuento»", en Helmy F. Giacomán (editor), *Homenaje a Augusto Roa Bastos*, New York, Anaya-Las Américas, 1973, pp. 269-276.

SAAD, Gabriel, "Vacío semántico, relato, mutilación. Del cuento como encuentro con un traidor", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, Año X, 19, 1984, pp. 101-108. Sobre «Encuentro con el traidor» y «Contar un cuento».

SICARD, Alain, "Traición, expiación y escritura en dos textos de Augusto Roa Bastos (*Hijo de hombre* y «La Rebelión»)", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, Año X, 19, 1984, pp. 81-90.

4. SOBRE HIJO DE HOMBRE

ANDREU, Jean, "*Hijo de hombre* de Augusto Roa Bastos: Fragmentación y Unidad", en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, 96-97, 1976, pp. 473-483.

ANTUÑEZ DE DENDIA, Rosalba, *Augusto Roa Bastos, una interpretación de su primera etapa narrativa*, Bonn, 1983.

FOSTER, David William, "Una nota sobre el punto de vista narrativo en *Hijo de hombre* de Augusto Roa Bastos", en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, 36, 1970, pp. 643-650. También en Helmy F. Giacomán (editor), *Homenaje a Augusto Roa Bastos*, New York, Anaya-Las Américas, 1973, pp. 155-167.

"The Figure of Christ Crucified as a Narrative Symbol in Roa Bastos' *Hijo de hombre*", en *Books Abroad*, Norman, Okla., 1963, vol. 37, 1, pp. 16-20.

HEINHOLD, Brigitte, "La novela del exilio *Hijo de hombre* de Augusto Roa Bastos. Un análisis en relación con el proceso histórico y socio-cultural en el Paraguay", en José Morales Saravia (editor), *Homenaje a Alejandro Losada*, Lima, Latinoamericana Editores, 1986, pp. 163-183.

KLEINBERGS, Andris, "Estudio estructural de *Hijo de hombre*", en Helmy F. Giacomán, (editor), *Homenaje a Augusto Roa Bastos*, New York, Anaya-Las Américas, 1973, pp. 187-201.

LECHNER, Jan, "Apuntes para el estudio de la prosa de Roa Bastos", en *Norte*, Amsterdam, Año XII, 2, marzo-abril 1971, pp. 28-34.

LEHNERDT, Urte, "Ensayo de interpretación de *Hijo de hombre* a través de su simbolismo cristiano y social", en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, XXXIV, 65, enero-abril 1968, pp. 67-82. También en Helmy F. Giacomán (editor), *Homenaje a Augusto Roa Bastos*, New York, Anaya-Las Américas, 1973, pp. 169-185.

LIENHARD Martin, "Del Padre Montoya a Augusto Roa Bastos: La pulsión histórica del Paraguay", en *Ibero-Amerikanisches Archiv*, Neue Folge, Colloquium Verlag, Berlin, 1987, pp. 61-75.

MALDAVSKI, David, "Un enfoque semiótico de la narrativa de Roa Bastos: *Hijo de hombre*", en Helmy F. Giacomán (editor), *Homenaje a Augusto Roa Bastos*, New York, Anaya-Las Américas, 1973, pp. 75-95.

MENTON, Seymour, "Realismo mágico y realidad en *Hijo de hombre*", en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, 33, 1967, pp. 55-70. También en Helmy F. Giacomán (editor), *Homenaje a Augusto Roa Bastos*, New York, Anaya-Las Américas, 1973, pp. 203-220.

MONTERO, Janina, "Realidad y ficción en *Hijo de hombre*", en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, XLII, 95, abril-junio 1976, pp. 267-274.

NAJT, Myriam; REYZABAL, María Victoria, "El significado de la vida en *Hijo de hombre* de Augusto Roa Bastos", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, CXVII, 350, 1979, pp. 265-280.

PERERA SAN MARTIN, Nicasio, "*Hijo de hombre*: novela e intrahistoria", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, Año X, 19, 1984, pp. 91-100.

RODRIGUEZ ALCALA, Hugo, "*Hijo de hombre* de Roa Bastos y la intrahistoria del Paraguay", en *Cuadernos Americanos*, México, 121, marzo-abril 1963, pp. 221-234. También en Helmy F. Giacomán (editor), *Homenaje a Augusto Roa Bastos*, New York, Anaya-Las Américas, 1973, pp. 63-78.

SICARD, Alain, "Traición, expiación y escritura en dos textos de Augusto Roa Bastos", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, Año X, 19, 1984, pp. 81-90. Sobre *Hijo de hombre* y el cuento «La Rebelión».

TOSCANO LIRIA, Nicolás, "La estética de la deshumanización en *Hijo de hombre*", en Fernando Burgos (editor), *Las voces del karaí: Estudios sobre Augusto Roa Bastos*, Madrid, Edelsa, 1988, pp. 217-225.

VALDEZ, Adriana; RODRIGUEZ, Ignacio, "*Hijo de hombre*: el mito como fuerza social", en Helmy F. Giacomani (editor), *Homenaje a Augusto Roa Bastos*, New York, Anaya-Las Américas, 1973, pp. 97-154.

5. SOBRE LOS ENSAYOS

FOSTER, David William, "El escritor y su pueblo: hacia una caracterización de los ensayos de Augusto Roa Bastos", en Fernando Burgos (editor), *Las voces del karaí: Estudios sobre Augusto Roa Bastos*, Madrid, Edelsa, 1986, pp. 23-37.

III. CRÍTICA, TEORÍA, HISTORIA LITERARIA

ADOUM, Jorge Enrique, "Le réalisme de l'autre réalité", en *L'Amérique Latine dans sa littérature*, Paris, Unesco, 1979, pp. 89-95.

AINSA, F., "Estructura abierta del cuento", en *Techniques narratives et représentations du monde dans le conte latino-américain*, América, Cahiers du CRICCAL, Paris, Sorbonne Nouvelle, 2, 1986.

BAREIRO-SAGUIER, Rubén, "Estructura autoritaria y producción literaria en Paraguay", en *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien (Caravelle)*, Toulouse, 42, 1984, pp. 93-106.

"Fragments du discours absent", en *Le Monde Diplomatique*, noviembre 1985, p. 18.

BARNET, Miguel, "La novela testimonio. Socio-literatura", en René Jara y Hernán Vidal (editores), *Testimonio y literatura*, Institute for the Study of Ideologies and Literature, Minneapolis, Minnesota, 3, 1986, pp. 280-302.

BEVERLEY, John, "Anatomía del testimonio", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, Año XIII, 25, 1987, pp. 7-16.

BUENO CHAVEZ, Raúl, "Sobre la enunciación narrativa: de la teoría y viceversa", en *Hispanamérica*, Maryland, 32, agosto 1982, pp. 35-47.

BOOTH, Wayne C., "Distance et point de vue", en *Poétique du récit*, Paris, Seuil, Collection Points, 1977, pp. 85-113.

CORTAZAR, Julio, "Algunos aspectos del cuento", en *Literatura y arte nuevo en Cuba*, Barcelona, Laia, 1977, pp. 261-276.

CAVALLARI, Héctor Mario, "Ficción, testimonio, representación", en René Jara y Hernán Vidal (editores), *Testimonio y literatura*, Institute for the Study of Ideologies and Literature, Minneapolis, Minnesota, 3, 1986, pp. 73-84.

CHEVRIER, Jacques, *L'arbre à palabres*, Essai sur les contes et récits traditionnels d'Afrique noire, Paris, Hatier, 1986, 336 pp.

EZQUERRO, Milagros, "Le roman en première personne: Pedro Páramo", en *L'autobiographie dans le monde hispanique*, Actes du Colloque International de la Baume-les-Aix (11-12-13 mayo 1979), Publication Universitaire de Provence, 1980, pp. 63-76.

DEN HENVEL, Pierre van, *Parole, mot, silence*, Paris, J. Corti, 1985.

Europe, Numéro consacré à la littérature du Paraguay, junio 1970.

GARCIA BAZAN, Francisco, "Lenguaje, hermenéutica y tradición", en *Literatura y hermenéutica*, Buenos Aires, García Cambeiro, 1986, pp. 109-129.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

GIL, Nilda Noémi, "La literatura como metáfora de la historia", en *Literatura y hermenéutica*, Buenos Aires, García Cambeiro, 1986, pp. 153-188.

GOLOBOFF, Geraldo Mario, "Hispanoamérica en su literatura: fenómenos de dependencia, resistencia y autonomía", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, noviembre 1978, pp. 371-382.

HAENENS, Albert d', *Oralité, histoire et mémoire collective*. De la relation occidentale à la tradition et à l'histoire orales, Centre interuniversitaire d'Histoire de l'Écriture, Louvain, 9, 1983.

JITRIK, Noé, "Destrucción y forma en las narraciones", en *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI, 1972, pp. 224-242.

KAYSER, Wolfgang, "Qui raconte le roman?", en *Poétique du récit*, Paris, Seuil, Collection Points, 1977, pp. 59-84.

LEJEUNE, Philippe, *Je est un autre: l'autobiographie de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, 1980.

LEWIS, Thomas E., "Hacia una teoría del referente literario", en *Texto crítico*, México, Año IX, 26-27, enero-diciembre 1983, pp. 3-31.

MACHEREY, Pierre, *Para una teoría de la producción literaria*, Caracas, Ediciones de la Biblioteca, Universidad Central de Venezuela, 1974, 303 pp.

MIGNOLO, Walter D., "Ficcionalización del discurso historio-gráfico", en Saúl Sosnowski (compilador), *Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1986, pp. 199-209.

MORA VALCARCEL, Carmen de, *Teoría y práctica del cuento en los relatos de Cortázar*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1982.

PLA, Josefina, "La narrativa en el Paraguay de 1900 a la fecha", en *Cuadernos Hispano-americanos*, Madrid, 231, marzo 1969, pp. 641-654.

REIS, Carlos, *Fundamentos y técnicas del análisis literario*, Madrid, Gredos, 1981.

RIVALORA-MATTO, Juan Bautista, "Algunas ideas acerca de la literatura paraguaya", en *Cuadernos Americanos*, México, 180, 1972, pp. 225-235.

RIVERO, Eliana, "Acerca del género 'Testimonio'; Textos, narradores y 'artefactos'", en *Hispanamérica*, Maryland, 46-47, abril-agosto 1987, pp. 41-56.

RODRIGUEZ ALCALA, Hugo, "La narrativa paraguaya desde comienzos del siglo XX", en *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien (Caravelle)*, Toulouse, 14, 1970, pp. 51-78. También en *Narrativa hispanoamericana*, Madrid, Gredos, 1973, pp. 173-211.

"El vanguardismo en el Paraguay", en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, 118-119, enero-junio 1982, pp. 241-255.

TODOROV, Tzvetan, *Poétique*, Paris, Seuil, Collection Points, 1968.

Les genres du discours, Paris, Seuil, 1978.

Mikhaïl Bakhtin, le principe dialogique, Paris, Seuil, 1981.

TSOUNGUI, Françoise, *Clés pour le conte africain et créole*, Paris, Edicef, 1986. 190 pp.

IV. CULTURA GUARANÍ

ROA BASTOS, Augusto (compilador), *Las culturas condenadas*, México, Siglo XXI, 1978.

BAREIRO-SAGUEIR, Rubén, *Literatura guaraní del Paraguay*, Caracas, Ayacucho, 1980.

"Reinterpretación de los mitos fundacionales guaraníes", en Manuel Gutiérrez Estévez (compilador), *Mito y ritual en América*, Madrid, Alhambra, 1988, pp. 324-336.

BAUDOT, Georges, *Las letras precolombinas*, México, Siglo XXI, 1979.

CADOGAN, León; LOPEZ AUSTIN, A., *La literatura de los guaraníes*, México, Joaquín Mortiz, 1970.

CLASTRES, Hélène, *La terre sans mal*, Paris, Seuil, 1975.

CLASTRES Pierre, *Le grand parler*, Paris, Seuil, 1974.

“De l’Un sans le Multiple”, en *La société contre l’Etat*, Paris, Minuit, 1974, pp. 146-151.

“Profetas en la jungla”, en Rubén Bareiro-Saguier, *Literatura guaraní del Paraguay*, Caracas, Ayacucho, 1980, pp. 5-10.

“L’arc et le panier”, en *La société contre l’Etat*, Paris, Minuit, 1974, pp. 88-111.

DOMINGUEZ, Ramiro, “Creencias populares en el contexto de la religiosidad paraguaya”, en *La religiosidad popular paraguaya*, Asunción, Ediciones Loyola, 1981, pp. 9-18.

GAUTO, Miguel, “Algunas consideraciones acerca de los Tupi-Guaraní precolombinos”, en *Khipu*, Revista bilingüe de cultura sobre América Latina, 10, diciembre 1982, pp. 54-56.

GOMEZ PERASSO, José A., “Entes míticos y Shamanismo Chiripá-Guaraní: caracteres generales”, en *La religiosidad popular paraguaya*, Asunción, Ediciones Loyola, 1981, pp. 151-155.

LANTERNARI, Vittorio, *Les mouvements religieux de liberté et de salut des peuples opprimés*, Paris, Maspéro, 1962.

METRAUX, Alfred, *Religions et magies indiennes d’Amérique du Sud*, Paris, Gallimard, 1967.

NECKER, Louis, *Indiens guaraní et chamanes franciscains, Les premières réductions du Paraguay (1580-1800)*, Paris, Anthropos, 1979.

PEREIRA DE QUEIROZ, María Isaura, “Mouvements messianiques dans quelques tribus sud-américaines”, en *L’Homme et la société*, 8, abril-mayo-junio 1968, pp. 229-237.

SUSNIK, Branka, “Religión y religiosidad en los antiguos pueblos guaraníes”, en *La religiosidad popular paraguaya*, Asunción, Ediciones Loyola, 1981, pp. 143-150.

A naptestü pa’i, Guaraní mítoszok és mesék, Válogatta és utószót írta Salvador Bueno, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1979 (en húngaro).

V. OTROS TEXTOS (HISTORIA, SOCIOLOGÍA, ETC.)

BAREIRO-SAGUIER, Rubén, *Le Paraguay*, Paris, Bordas, 1972.

BARTHELEMY, Françoise, “Sur les ruines d’un pays emmuré”, en *Le Monde Diplomatique*, noviembre 1985, pp. 16-17.

BARRETT, Rafael, *El dolor paraguayo*, Caracas, Ayacucho, 1978.

CHARTRAIN, François, “Causes de la guerre du Chaco, Eléments de jugement”, en *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien (Caravelle)*, Toulouse, 14, 1970, pp. 97-123.

CHAVES, Julio César, *El Supremo Dictador*, Biografía de José Gaspar de Francia, Madrid, Atlas, 1964.

CORVALAN, Graziella, "Enseignement en langue maternelle et résultats scolaires au Paraguay", en *Perspectives*, Revue trimestrielle de l'éducation UNESCO, XIV, 1, 1984, pp. 97-109.

DESROCHES, Henri, *Dieux d'hommes, Dictionnaire des Messianismes et Millénarismes de l'Ere Chrétienne*, Paris, Mouton, 1969.

GALEANO, Eduardo, *Las venas abiertas de América Latina*, México, Siglo XXI, 1976.

GRANDA, Germán de, "Materiales para el estudio sociohistórico de la problemática lingüística del Paraguay", en *Thesaurus*, Boletín del Instituto Caro y Cuervo, XXXIII, 2, mayo-agosto 1978, pp. 254-279.

GUERRA VILABOY, Sergio, "El Paraguay del Doctor Francia", en Julio Labastide Martín del Campo (editor), *Dictaduras y dictadores*, México, Siglo XXI, 1986, pp. 91-123.

LEWIS JONES, David, *Paraguay, a Bibliography*, Garland Publishing, Inc, New York & London, 1979.

MALMBERG, Bertil, "El Paraguay de indios y mestizos", en *La América hispanohablante*, Madrid, Istmo, 1974, pp. 253-285.

PLA, Josefina, "Español y Guaraní en la intimidad de la cultura paraguaya", en *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien (Caravelle)*, Toulouse, 14, 1970, pp. 7-21.

MARINI PALMIERI, Enrique, "Paraguay", en Paul Verdevoye (compilador), *Identidad y literatura en los países hispanoamericanos*, Buenos Aires, Edición Solar, 1984, pp. 199-234.

TODOROV, Tzvetan, *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, Paris, Seuil, 1982.

Publié par Edit Publishing S.A.
P.O. Box 39 - 1000 Lausanne 22
Mise en page SenA Design, Servion
Imprimerie Chabloz SA - 1131 Tolochenaz
1993

