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

Kapitel: Ficción de la palabra oral : personajes-narradores

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: 22.08.2025

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

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 identificado[2] 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, perfectiva, 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 *«inentendibles 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 exelencia, 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 alguien[9]) 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 contó[10] 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 *Hispamérica*, 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 presonaje-narrador, el Gordo, a su público:

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

La presencia del demostrativo anafórico[12] "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 oral[14] 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:

PASADO		PRESENTE
r2	r3 ——— r1	rememorarlos → cuento

Orden cronológico del surgimiento de las historias en el recuerdo:

PASADO	PRESENTE
R1 → R2 ——————→	R3

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 punguista) 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 punguista (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 aniñadas *«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 protagonisatas, la desaparición (destrucción) de A por la multitud y la sustitución de A por B en tanto que punguista (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⇄B	A⇄B	A=B	←A B→	A←B
contraposición complementariedad	encuentro superposición	fusión	contraposión moral	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 punguista (venganza, destrucción) también puede pasarle a B, punguista-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 aisla 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 hundiendo 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.

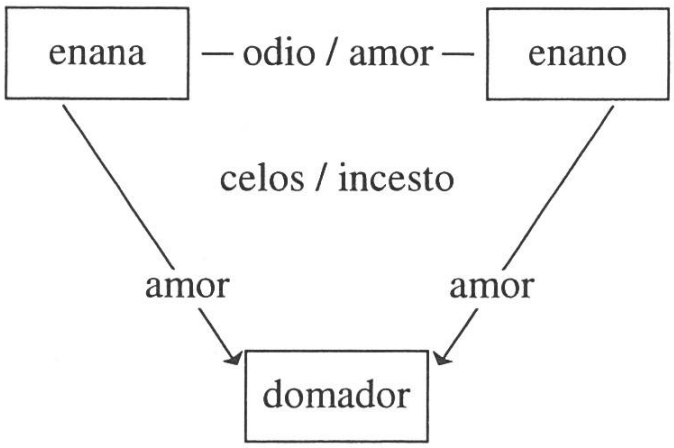
17. El uno: varón y feo, la otra: mujer y linda.

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

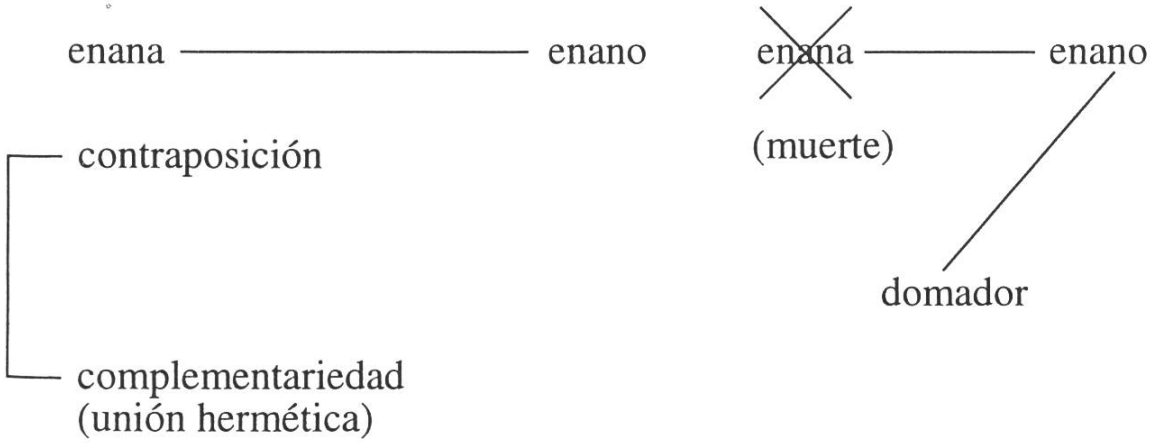
> «[...] no acabó ahí todo ese asunto y procuraba recordar el fin pero [...].» (p. 80)

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:



relaciones poco definidas ambigüedad



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 une 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 muchachones 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 [...] él[19] 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)

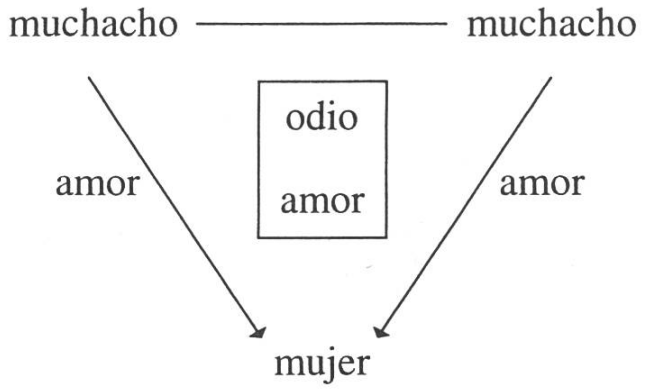
19. Subrayado mío.

El siguiente es el esquema relacional del relato:

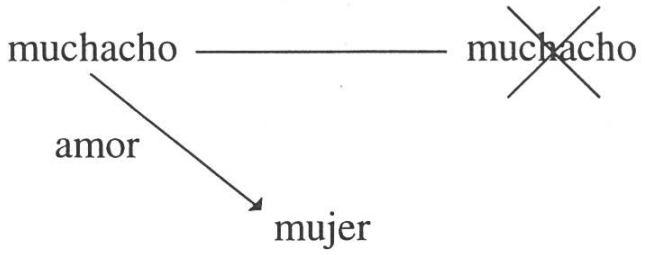
situación inicial:

contraposición

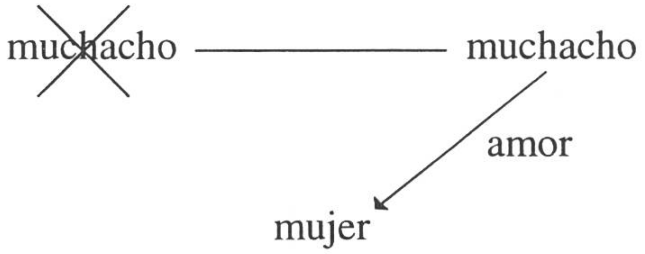
unión



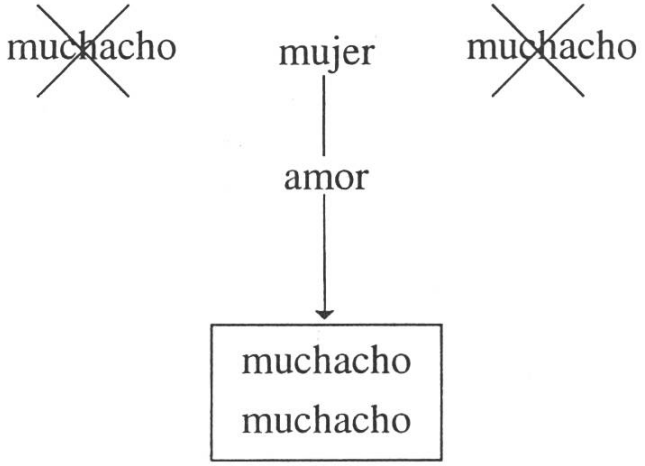
situación intermedia:



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 occurría 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 semajanza 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 nexo 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 nexo 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 nexo *«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 sustitución[20] 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 esctructura 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)

---

mascarilla 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 rolido 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 despiporre 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 anunciado 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 observada[27] 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 fundamentalemente 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 poro 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 deserción 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 (desdoblamiento 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	II
«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)	«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)
«No está muerto todavía, me oí murmurar»	«[...] 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 costras 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 irrealidad 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 desarollo 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 enre 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 un aambigüedad 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: 1ER 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, enconces, 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 amplifia 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 Vera[42] 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 3ª 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 rememorar 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 Villarrica, 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 despegaba de nuevo. Echaba a andar tantaleando el camino [...]» (p. 9)

> «Tembleque y terroso se perdía entre los reverberos, a la sombra de los paraísos y las ovenias que bordeaban la acera.» (p. 10)

Se relaciona con elementos de la naturaleza dando muestras de una gran fagilidad:

> «[...] puñados de tierra que apagaban un instante la diminuta figura.» (p. 10)

A estas descripciones se añade la confesión abierta del narrrador 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 valores[45] 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 Cadogán, *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 harapiento 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 rememorar, 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 nombre[54] 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 Bolivar, 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 Bolivar, 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 Bolivar 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 Bolivar, 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 Bolivar tiene aspectos relacionados con la tradición cristiana.

Hemos dicho que el maestro se asocia, de cierta manera, con la vida y Chepé Bolivar, 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 [...] desgalichado, 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 Cadogán, "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 Bolivar, 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 Cadogán, 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 Bolivar 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 Bolivar 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 Pierrre Clastres el pa'i más que un chamán es un profeta para los guaraníes tribales. *«[...] éstos son los verdaderos sabios que, como los Karaí 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 procupan 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 espera[59] 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 quellos 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 restituera leur gloire première et confondra 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 tema[63] 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 mediatizada 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 impliqué 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 fenómento 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 Bolivar 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 Bolivar). 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 incomprensión; 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:

el Gordo	Macario	el maestro Cristaldo
contador moderno	contador tradicional	maestro/profeta
narración:	narración:	narración:
realidad/ARTE	realidad/HISTORIA	realidad/RELIGIÓN
	(memoria colectiva)	MITO
individuo	colectividad	individuo/colectividad

contador
CONTAR

el Gordo	Macario	el maestro Cristaldo
individuo moderno	personaje colectivo tradicional	
arte	historia/memoria colectiva	
cultura cosmopolita	cultura paraguaya	
ESCEPTICISMO	FE	
INDIVIDUO	COLECTIVIDAD	

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.