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: Teoría : reflexiones sobre la realidad y la ficción
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

TEORÍA

(Reflexiones sobre la realidad y la ficción)

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

1. GENERALIDADES

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

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

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

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

---

1. Sobre las fechas de publicación de los diferentes cuentos en los diversos libros de cuentos se puede consultar Gladys Vila Barnes, *Significado y coherencia del universo narrativo de Augusto Roa Bastos*, Madrid, Orígenes, 1984, pp. 51-54. Y también Rubén Bareiro-Saguier, "El tema del exilio en la narrativa paraguaya contemporánea", *op.cit.*

2. Este cuento fechado en 1955 se publica en 1966 en el libro de cuentos *El baldío* y después en 1969 en *Moriencia*.

3. *«"Lucha hasta el alba", el primer cuento escrito por Augusto Roa Bastos cuando tenía unos trece años, quedó perdido y olvidado durante casi cuarenta años. En 1968, cuando empezaba a "compilar" Yo el Supremo, encontró el cuento [...]. En 1978, retomó el texto primitivo mutilado, lo restauró y dio a la imprenta la versión única y definitiva. Este cuento es pues el primero y el último texto*

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. EL QUE ESCRIBE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

13. *Ibid.*, p. 94.

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

18. *Ibid.*, p. 52.

19. *Ibid.*, p. 49.

20. *Ibid.*, p. 51.

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

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

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

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

---

21. *Ibid.*, p. 52.

22. *Ibid.*, p. 50.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

27. *Ibid.*, p. 38.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

28. *Ibid.*, p. 37.

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

3.2. MIGUEL («LA REBELIÓN»)

El tema central de este relato[30] es el enfrentamiento entre civiles y militares. Esta confrontación se estructura en tres tiempos: en el primero se enfrentan dos campos militares (relato de una sublevación militar); en el segundo lo hacen civiles y militares (manifestación de mujeres, deserción de los militares) y en un hipotético tercer tiempo los detentadores del poder y los manifestantes (detención masiva y tortura).

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

En estas tres fases de confrontación el narrador del relato, siendo al mismo tiempo uno de los protagonistas, va involucrándose en los acontecimientos. Efectivamente, la práctica narrativa del narrador-protagonista se valoriza en tanto que inserta en la narración reflexiones y explicaciones sobre la necesidad y el sentido de dejar testimonio escrito de los acontecimentos vividos (el cuento es la ficción de unos apuntes tomados primero en la Telefónica y después en la cárcel[31]).

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

---

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

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

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

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

ten hacer consideraciones sobre la relación entre la escritura y la realidad. En efecto, como veremos, la transcripción de los hechos directamente observados y presenciados (el testimonio) omite la fase final de la evolución de los acontecimientos[32] sustituyéndola por la visión del triunfo de los civiles por parte de Muleque agonizante. La sustitución de la derrota final por la descripción de un triunfo imaginario, la declaración de la razón de ser de los apuntes[33] y la referencia a la imposibilidad de nombrar lo acontecido ("lo indecible", "eso") señalan que la noción de testimonio y de verdad son nociones altamente problematizadas.

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.2.1. Relación escritura-acción

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

«Yo vi que [...].»
«[...] yo miraba [...].»
«vi lo indecible [...].» (p. 168)

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

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

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

3.2.2. Relación escritura-realidad

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

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

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

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

Esta posición extrema se modifica a partir de la adhesión de Miguel al movimiento clandestino[40] gracias a su amistad y a su trabajo en común con el revolucionario Muleque. La sublevación y manifestación de la mujeres, la deserción de los militares y la muerte de Muleque provocan transformaciones fundamentales en Miguel, las cuales repercuten en su concepción de la escritura y se dejan ver en sus reflexiones sobre el acto de escribir.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

    «-Seguro habrán traído comida a los soldados-» (p. 163)
    «-Se habrán juntado para algún funeral.» (p. 163)
    «¿Por dónde habrán podido llegar?» (p. 164)

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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