



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTANCIAS NARRATIVAS EN HIJO DE HOMBRE
DE AUGUSTO ROA BASTOS

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LINGÜÍSTICAS

HISPÁNICAS

P R E S E N T A :

HÉCTOR AXEL DELGADO PIÑA

ASESORA: MARÍA STOOPEN GALÁN



MÉXICO

2004





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso


DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA**

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: HECTOR AXEL
DELGADO PIÑA
FECHA: 26-OCT.-2004
FIRMA: 

A MIS PADRES

A DÉBORAH, A RAFAEL Y A RYSZARD,
por su apoyo, paciencia y comprensión

A SILVIA GÜNTHER

Agradezco a la Dra. María Stoopan Galán y a Ryszard Jankiewicz su valiosa ayuda,
- así como a todos aquellos que contribuyeron a la elaboración de esta tesis
con su disposición y conocimientos.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

- Fundamentación 5
- Conceptos principales 8
- Presentación de cada capítulo 13

Capítulo 1. ESTRUCTURA NARRATIVA DE *HIJO DE HOMBRE*

- Introducción 16
- La estructura 17
- Los modos de narrar 24
- Los narradores 27

Capítulo 2. ESTRUCTURA APELATIVA DEL TEXTO

- A propósito del autor ficticio y el significado social de la escritura en *Hijo de hombre* 32
- “Hijo de hombre”: oralidad y escritura 39
- La “Nota del autor” en la segunda versión de *Hijo de hombre* 43
- Dos instancias mediadoras: el editor y el comentador del texto 46
- ¿Qué capítulos contiene el manuscrito de Miguel Vera? 49

Capítulo 3. FUNCIÓN DEL NARRADOR EN LA PRIMERA SECUENCIA

- Introducción 55
- Dos aspectos distintos del narrador personaje: yo-narrador y yo-narrado 57
- La primera secuencia: autobiografía, testimonio y reconstrucción de la historia 61
- Niveles narrativos en “Hijo de hombre” 66
- “Estaciones” 71
- “Hogar” 73
- Trayectoria vital de Miguel Vera 77

Capítulo 4. UN ACERCAMIENTO AL NARRADOR DE LA SEGUNDA SECUENCIA

- La delación de Atanasio Galván: las múltiples versiones de un mismo hecho 81
- Funciones extra-narrativas del discurso 83
- Orientación ideológica del relato 92

CONCLUSIONES 97

BIBLIOGRAFÍA 101

INTRODUCCIÓN

Fundamentación

Al presentar este trabajo, apenas creo necesario recordar el lugar de un autor como Augusto Roa Bastos y su obra dentro del panorama de la literatura latinoamericana del siglo XX; este lugar se hace evidente al constatar el número de lecturas críticas que su obra ha merecido. Así pues, me limitaré a repetir que Roa Bastos pertenece a esa generación de escritores latinoamericanos en cuyo trabajo se conjugan un renovado interés por la realidad y los temas de esta parte del continente, así como una visión madura de los mismos, y un profundo conocimiento de las técnicas narrativas desarrolladas en la literatura moderna. Ambos elementos se hallan presentes en la primera de las obras que conforman el *corpus* novelístico del escritor paraguayo, en la cual se reúnen, en efecto, un elaborado tejido narrativo y una aguda conciencia de la compleja realidad de una de las naciones latinoamericanas en las que el conflicto entre dos culturas —dos lenguas, dos maneras de concebir al hombre y al mundo— ha sido vivido en dimensiones dramáticas a lo largo de la historia.

Esta investigación tiene como propósito contribuir al estudio de dos aspectos particularmente importantes en la obra señalada; por un lado, su compleja estructura narrativa, concebida como dos series de capítulos (pares e impares) intercalados y a cada uno de los cuales corresponden modos de narrar distintos; por otro, la no menos compleja estructura apelativa del texto, que comprende un autor-narrador ficticio, además de algunos otros narradores, un manuscrito “hallado” (pues esto pretende ser en *Hijo de hombre* el relato que leemos), y un comentador y un editor ficticios. Sobra decir que todas estas instancias y aspectos merecen ser claramente distinguidos a fin de determinar la aportación de cada uno de

ellos a la vasta intención comunicativa que representa *Hijo de hombre*. Por lo demás, creo que ambas estructuras, narrativa y apelativa, por su grado de complejidad y la manera en que contribuyen a crear una obra literaria de una innegable calidad, justifican por sí mismos una investigación como la presente. Ahora bien, como podrá observarse, la manera en que una novela se halla organizada es quizá ya una estrategia comunicativa y, por lo tanto, forma parte de la estructura apelativa. Sin embargo, si hago aquí una separación de ambas estructuras, es porque la primera, en el caso de *Hijo de hombre*, es tan elaborada que por sí misma que bastaría para proporcionar el material de un estudio mucho más amplio que el que me propongo.

Dos corrientes actuales de la ciencia literaria proporcionaron el sustento teórico de esta investigación: por una parte, la narratología (aquí me limitaré a referirme a los célebres trabajos de Gérard Genette, "Discours du récit" (1972) y *Nouveau discours du récit* (1983), y a *El relato en perspectiva* (1998), de Luz Aurora Pimentel); por otra, la teoría de la recepción, desarrollada por teóricos alemanes a fines de la década de los sesenta y para la cual el lector en español puede encontrar una introducción en la compilación realizada por Dietrich Rall, *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria* (1987). Generalizando, la primera de estas corrientes tiene como principal interés el análisis del discurso narrativo y los métodos mediante los cuales dicho discurso consigue crear un determinado efecto en el lector; la segunda explora la compleja estructura comunicativa que supone toda obra literaria y cuyos principales protagonistas son el autor, el texto y los lectores.

Otras obras que me resultaron de gran utilidad son *Acción, relato, discurso. Estructura de la ficción narrativa* (1998), de José Ángel García Landa, y los respectivos trabajos de María Stoopan, *Los autores, el texto, los lectores en el Quijote de 1605* (2002), y Alberto Vital, *El arriero en el Danubio. Recepción de Rulfo en el ámbito de la lengua alemana* (1994). En

particular, estos dos últimos significaron para mí un primer acercamiento a la teoría de la recepción, a sus alcances y posibilidades, así como al enorme interés y la necesidad de un análisis de la obra literaria realizado desde esta perspectiva.

Una vez expuestos los objetivos de esta investigación, considero asimismo importante hacer algunas observaciones en cuanto a sus límites. Uno de los rasgos más innovadores de la teoría de la recepción es su valoración del lector y el acto de la lectura como partes fundamentales del proceso comunicativo que pretende ser toda obra literaria. Desde esta perspectiva, la lectura aparece como una tarea de desciframiento y apropiación, cuyo resultado es una concretización del sentido latente en la obra. En cuanto a la noción general de lector, bajo ella podemos distinguir por lo menos tres realidades distintas: el lector implícito, que todo texto construye en función del conjunto de sus estrategias comunicativas; el lector ficticio, que no es sino una más de dichas estrategias comunicativas propuestas por el autor, y, finalmente, el lector real o empírico, el cual se halla inmerso en un determinado contexto histórico-socio-cultural desde el cual realiza una particular concretización del texto. Un tipo especial de lector real es el lector privilegiado, el cual, representado en general por críticos, académicos o escritores, se halla en una situación de ventaja respecto al resto de los lectores por el hecho de contar con herramientas y conocimientos suficientes para tener acceso al potencial de sentido de una obra literaria. En mi investigación no me ocuparé de revisar las múltiples concretizaciones de *Hijo de hombre* realizadas por lectores privilegiados; ello implicaría mucho más tiempo del que me es dado. En lo que respecta al lector implícito, aunque el énfasis no se halla puesto en él, es evidente que un análisis como el que hago de algunos elementos pertenecientes a la estructura apelativa de la novela puede contribuir de manera indirecta a esclarecer esta instancia. Finalmente, dos lectores ficticios son tomados en

cuenta en este trabajo: el autor-narrador del manuscrito y la doctora Rosa Monzón, personaje ficticio que lee y comenta dicho texto¹.

Otra de las limitaciones que me interesa señalar es la siguiente. *Hijo de hombre* ha sido dada a conocer por su autor en dos versiones distintas. La primera data de 1960; la segunda, de 1985. El cambio más notorio entre una y otra es la incorporación de un nuevo capítulo (“Madera quemada”) a la nueva versión; menos notorios son los cambios en el estilo, que sólo un minucioso estudio podría dar a conocer. Mi interés no ha sido comparar ambas versiones; para un análisis de esta cuestión remito al lector al artículo de Fernando Moreno, “Para una nueva lectura de *Hijo de hombre*”, en el cual encontrará numerosos ejemplos de estos cambios. Por lo demás, la versión que utilizo en este trabajo es la de 1985.

Finalmente, dados los objetivos y las características de esta investigación, no me propongo hacer aquí un análisis exhaustivo de la novela entera. Por el contrario, luego de presentar, en el primer capítulo, la estructura narrativa general de *Hijo de hombre*, restringiré mi estudio a los capítulos intitulados “Hijo de hombre” (I), “Madera y carne” (II), “Estaciones” (III), “Hogar” (V) y “Fiesta” (VI), en los cuales son especialmente observables los rasgos textuales y narrativos que me interesa analizar.

Conceptos principales

Los conceptos de autor y lector implícitos aluden a instancias virtuales de la comunicación literaria y tienen su fundamento en el hecho de que cualquier acto de comunicación presupone un enunciador y un receptor. Así, en una obra literaria, el autor se halla por fuerza implícito como sujeto de la enunciación del texto, independientemente de que, como puede ocurrir en el relato de ficción, existan autores y/o narradores ficticios, los

¹ Augusto Roa Bastos, *Hijo de hombre*, Alfaguara, Madrid, 1997. En adelante, todas las citas de la novela se referirán, pues, a esta edición.

cuales, en efecto, no deben desviarnos del hecho evidente de que, en última instancia, el verdadero sujeto de la enunciación es el autor implícito, precisamente aquel que pone en práctica diversos recursos textuales con el fin de lograr una intención de sentido. El autor implícito es, pues, un elemento constitutivo del texto literario; puede elegir manifestarse lo menos posible, prestar su voz a otros sujetos de la enunciación, pero en ningún caso desaparecer.

En cuanto al autor real, por razones intrínsecas a la naturaleza de la palabra escrita, es conocido el hecho de que no puede hallarse como tal dentro del texto; de él sólo se conservan los elementos propiamente textuales: por ejemplo, su adhesión a las convenciones de algún género, sus iniciativas particulares, etcétera. Espacios que convencionalmente se reservan al autor implícito son los prólogos, títulos, subtítulos y epígrafes, lugares privilegiados en los cuales el autor manifiesta de manera directa una intención comunicativa que puede completar, modificar o incluso determinar el contenido del texto. A propósito del autor real, Alberto Vital advierte que "sus opiniones [...] —o bien su presencia en la vida cultural o política de su país o del mundo— no pueden atribuirse sin más al autor implícito, que es quien soporta la responsabilidad de sentido de cada texto"². Siguiendo a Vital, esto equivale a ubicar en dos planos netamente diferenciados al autor real y al autor implícito: el primero forma parte del contexto de la obra, mientras que el segundo sólo se halla dentro del texto.

Ahora bien, al tratarse de una instancia virtual en el texto, el autor implícito no puede ser sino el producto del acto interpretativo del lector, cuya lectura consiste precisamente en hacer conjeturas acerca de la intención de sentido contenida en la obra. De lo que se trata, pues, es de "reconstruir" la figura del autor implícito a través de sus indicios en el texto. De esta situación se desprenden dos consecuencias importantes. En

² Alberto Vital, *El arriero en el Danubio. Recepción de Rulfo en el ámbito de la lengua alemana*. México, UNAM, 1994 (Letras del siglo XX), p. 22

primer lugar, que ninguna lectura tiene la posibilidad de llegar a constituir una imagen única y exhaustiva del autor implícito; varios intérpretes, en efecto, proponen diversas reconstrucciones, las cuales pueden, a su vez, complementarse unas a otras. Esto ocurre no sólo entre lectores contemporáneos, sino también en el eje diacrónico, pues la imagen del autor implícito suele variar con el paso del tiempo. Es por esto por lo que, en realidad, ni siquiera la acumulación de diversas lecturas históricas podría representar una reconstrucción total del autor implícito. En segundo lugar, existe también la posibilidad de que un mismo lector construya, a lo largo de distintas lecturas, varias imágenes de un mismo autor implícito.

Autor y lector implícitos son figuras que suelen ir ligadas en función de su pertenencia al texto. Si el primero corresponde al enunciador previsto en todo acto comunicativo, el segundo equivale al receptor y, por lo tanto, es también una instancia virtual. De igual modo, si en el proceso de lectura el lector recrea una imagen del autor implícito, puede decirse que, de manera inversa, el lector implícito es una construcción del autor en el momento de la escritura, una instancia en función de la cual se formula el mensaje. Según el planteamiento de Wolfgang Iser, "si partimos de que los textos logran su realidad justamente en el acto de ser leídos, esto significa que las condiciones de actualización deben ser bosquejadas en el acto de redacción de los textos; condiciones que permitan reconstruir el sentido del texto en la conciencia de recepción del lector"³. En cuanto a la tendencia a agrupar, por un lado, a autor y lector reales, y, por otro, a autor y lector implícitos, José Ángel García Landa⁴ llama la atención sobre el hecho de que, en la práctica, el autor real se halla más cerca del lector implícito (momento de la escritura); mientras que con quien establece un contacto el lector real es con el autor implícito (momento de la lectura).

³ Wolfgang Iser, "El acto de la lectura", *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, p. 139

⁴ José Ángel García Landa, *Acción, relato, discurso*, p. 391-392

Para los fines de este trabajo, conviene también insistir en la diferencia conceptual entre autor implícito y autor ficticio. Si el primero resulta un elemento constitutivo en todo texto literario, el segundo, en cambio, es un recurso textual que el autor implícito puede elegir poner en práctica o no. Esto significa que el relato puede ser presentado sin recurrir a un acto ficticio de escritura, como en el caso del monólogo interior o en un relato ficticiamente oral. La diferencia fundamental es, entonces, que en el primer caso el lector, según las condiciones de interpretación fijadas por el autor implícito, debe aceptar que se halla frente a un texto que funciona como tal dentro de la ficción, mientras que en los otros dos casos lo que se acepta es la convención de que el autor implícito posea de manera legítima la información que proporciona. Cuando se trata de un documento ficticiamente escrito —diarios, cartas, memorias, crónicas, etc.—, el lector no debe olvidar la carga de significación que la escritura, vista como una actividad con múltiples connotaciones sociales y culturales, añade a la totalidad de la ficción.

Por otra parte, el autor ficticio no debe confundirse —o por lo menos no necesariamente— con el narrador o los narradores que aparecen en un relato. Autor implícito, autor ficticio y narrador son elementos textuales que cumplen cada uno funciones distintas, aunque no siempre fáciles de distinguir. En este trabajo dichas distinciones se irán haciendo a medida que el análisis lo requiera.

Un concepto estrechamente ligado al de lector implícito es el de estructura apelativa, propuesto por Wolfgang Iser y que se refiere a aquellas estrategias textuales mediante las cuales el lector está llamado a participar en la construcción de sentido del texto. Iser fundamenta su propuesta en el hecho de que, a diferencia de los textos científicos, todo texto literario posee por definición un grado de indeterminación o de no correspondencia con la realidad. Es decir, que un texto literario no es susceptible de ser comprobado, pues, entre otras razones, las experiencias

que propone y las del lector no serán nunca idénticas. En la lectura, el lector busca “normalizar” la indeterminación aproximando su experiencia a la experiencia del texto⁵.

Un ejemplo de indeterminación son los vacíos de información que se hallan presentes en todo texto literario y que sugieren el principio de que, en la comunicación de esta naturaleza, lo no dicho importa tanto como lo dicho. El lector puede no ser consciente de la necesidad de llenar estos blancos, pero ello no quita que de cualquier forma lo realice al tratar de comprender la obra. Para Iser, estas “relaciones no formuladas” entre las “perspectivas” del texto constituyen un ofrecimiento de participación para el lector en la construcción de sentido de la obra. Así, por ejemplo, en un relato pueden introducirse nuevos personajes o líneas de acción sin que sean explícitas sus relaciones con el resto de la información que ya posee el lector. Es entonces cuando estamos llamados a rellenar esas “conexiones no formuladas”. Otra manera de guiar las reacciones del lector son los comentarios que el autor o el narrador hacen a propósito de la información que proporcionan. Estos comentarios pueden despertar diversas respuestas, y su intención puede ser, por ejemplo, la de crear en el lector simpatía o rechazo con respecto a acciones o personajes. Sin embargo, aunque es cierto que los comentarios pueden verse como un recurso del narrador para llenar él mismo vacíos de información, esto no significa forzosamente que la participación del lector se vea disminuida, pero sí guiada. Iser afirma que, en realidad, los comentarios suelen abrir nuevos vacíos cuando el lector debe evaluar su significado real en relación con la historia. “Lo dicho en el texto no debe entenderse tal como está expresado; lo expresado no debe agotar la intención de sentido.”⁶ En otros términos, puede ocurrir un distanciamiento particular entre la voz que conduce y al mismo tiempo comenta el relato y el autor implícito. Es entonces cuando los comentarios deben interpretarse teniendo en cuenta el contexto general del mundo ficticio creado por el autor implícito.

⁵ Cf. W. Iser., *op cit.*, p. 114

⁶ *Ibid.*, p. 111

Finalmente, quisiera resaltar dos tareas básicas propuestas por Iser con el objeto de esclarecer de la mejor manera la estructura de un texto narrativo: “primero se trataría de hacer visible el repertorio de estructuras por medio del cual surge la indeterminación en el texto; además, se deberían describir actividades elementales que el lector no percibe conscientemente en la lectura, pero que de todas maneras lleva a cabo”.⁷ Estas dos operaciones resultan particularmente importantes en el caso de una novela como *Hijo de hombre*, cuya estructura, en la que los vacíos de información juegan un papel fundamental, concede al lector un amplio margen de participación. En efecto, es sobre todo gracias a las relaciones no explícitas entre los capítulos de la novela como se produce el efecto de que cada uno pueda ser considerado independiente del resto. El proceso descrito por Iser es aquí fundamental para la comprensión de un texto narrativo, aun si el lector no es consciente de él. En *Hijo de hombre* corresponde al lector crear todo tipo de relaciones entre los distintos relatos que componen la novela. Asimismo, las diferencias entre los narradores de las dos series de capítulos —que analizaremos a partir de la categoría genettaiana de *voz*— pueden verse como parte de la estructura apelativa de la novela: cómo se percibe el contraste entre los dos tipos de narrador es precisamente uno de los aspectos que me propongo analizar en este trabajo.

Organización de los capítulos

El primer capítulo de este trabajo tiene como objetivo presentar al lector una visión general de la compleja estructura narrativa de *Hijo de hombre*. Se encuentra dividido en tres partes: en la primera expongo la manera en que la totalidad de la novela se halla organizada, ocupándome en especial de las relaciones que, en lo referente al plano de la historia narrada, se establecen entre los capítulos, relaciones en virtud de las cuales se construye un todo narrativo coherente. Enseguida señalo las diferencias

⁷ *Ibid.*, p. 109

entre los modos de narrar puestos en práctica en cada una de las dos secuencias que componen la novela. Y, finalmente, me refiero a la existencia de dos tipos distintos de narrador en cada una de dichas secuencias y trato de plantear el problema de la identidad del segundo. Tal análisis me permitirá en adelante referirme únicamente a distintos capítulos por separado. Ahora bien, dado que una descripción de este tipo sólo es posible desde la base de un buen número de conceptos narratológicos, éstos son expuestos a medida que va siendo necesario.

El capítulo 2 examina diversos aspectos textuales que tienen que ver directamente con la estructura apelativa de la novela. Los apartados 1 y 2 se concentran en el particular significado y la trascendencia que adquiere en ella la oposición entre escritura y oralidad. A continuación propongo una lectura de la nota de Roa Bastos a la segunda versión de *Hijo de hombre* (1985) con el fin de determinar hasta qué punto un comentario del autor puede orientar la lectura de un texto literario y/o coincidir con la intención del sentido que se desprende del mismo. En el apartado 3 me ocupo de dos instancias ficticias —el editor y el comentarador— que, junto con el autor del manuscrito, tienen un lugar importante en el plano de la comunicación autor-texto-lector. Finalmente, en el apartado 5 abordo por primera vez uno de los principales vacíos de información que presenta la novela, a saber, la cuestión de si es posible identificar en uno solo a los dos narradores principales que alternativamente aparecen en ella. Sin embargo, es necesario advertir que el mismo problema se volverá a discutir en el capítulo 4 desde una perspectiva distinta y sobre la base de los resultados obtenidos a lo largo de los demás capítulos. Sirvan las distintas perspectivas señaladas como justificación a esta manera de proceder.

El capítulo 3 constituye un análisis del narrador de la primera secuencia de capítulos desde algunos de los distintos puntos de vista propuestos por la narratología. En el apartado 1 hago una distinción conceptual entre las funciones de narrador y de personaje, la cual resulta

fundamental al tratarse de dos aspectos reunidos en una sola instancia. En el apartado 2 trato de sopesar, limitándome a tres de los capítulos por él narrados (I, III y V), la importancia y el significado de cada una de estas funciones. El apartado 3 contempla la evolución moral del narrador-personaje a partir de la observación de las relaciones entre el yo-narrado y el yo-narrador. Por último, en el apartado 4 me ocupo nuevamente del capítulo 1 de la novela con el objeto de estudiar su complejo tejido narrativo, en el cual participan por lo menos dos voces claramente distintas.

En el último capítulo, mi propuesta consiste en un análisis basado en los criterios de selección y organización del material narrativo, así como el de la orientación ideológica que de ellas se desprende. Tomo aquí como referencia un fragmento del capítulo II y el capítulo V de la novela para estudiar el discurso del narrador anónimo en sus múltiples aspectos, tanto en el propiamente narrativo como en aquellos que escapan a esta función y expresan alguna relación, de orden afectivo, cognoscitivo, intelectual, etc., entre el sujeto ficticio de la enunciación y la historia narrada. En el tercer apartado, trato de determinar en qué medida la selección y organización de la información narrativa, que en su conjunto constituyen una *trama*, pueden arrojar alguna luz sobre la orientación ideológica del relato. El objeto de ambas aproximaciones es el de crear una base para mostrar hasta qué punto las intenciones de uno y otro narrador se hallan emparentadas a pesar de concretarse en dos modos distintos de narrar.

Capítulo 1

LA ESTRUCTURA NARRATIVA DE *Hijo de hombre*

Introducción

Uno de los aspectos que se revelan más particulares en *Hijo de hombre* es su estructura, la cual puede ser descrita como un elaborado edificio narrativo constituido por una pluralidad de historias que, si bien tienen en común varios elementos, e incluso se hallan dispuestas en un orden más o menos cronológico, pueden verse también como unidades narrativas independientes. Es decir, que a pesar de sus múltiples correspondencias en cuanto a historias, personajes y narradores, para mencionar sólo algunas, cada uno de los diez capítulos que componen *Hijo de hombre* contiene un universo narrativo autosuficiente con respecto a los otros. En conjunto, forman un amplio cuadro de la vida social e histórica del Paraguay; considerados aisladamente, recogen episodios significativos de la vida de dos comunidades rurales de esta nación. Así, a medida que se avanza en la lectura de la obra, la impresión que se tiene, por lo menos en los primeros capítulos, es la de estar más frente a un conjunto de relatos aislados que frente a una novela.

La explicación a la compleja estructura de *Hijo de hombre* debe buscarse no tanto en el contenido sino sobre todo en las técnicas empleadas en cada capítulo y en aquella otra técnica narrativa mediante la cual éstos se complementan para construir un todo significativo. En efecto, son estas técnicas —las cuales consisten en una serie de elecciones narrativas que, a su vez, conforman un sistema— las que dan como resultado la estructura de la novela, cuya descripción general haré en este capítulo, poniendo especial atención en las relaciones y los modos de articulación que se establecen entre los relatos que la componen y que, de manera general, podemos resumir en dos tipos: relaciones de orden

temporal (categorías de orden y frecuencia) y de contenido narrativo: lugares, personajes, acontecimientos, etc. Una vez hecho este acercamiento, plantearé algunos problemas referentes a los modos de narrar, sirviéndome de las distinciones fundamentales entre historia, relato y narración propuestas por Gérard Genette. Finalmente, haré un primer acercamiento a los dos tipos de narradores que aparecen en la novela, el cual servirá de base al análisis más detallado de tales instancias en los capítulos 3 y 4.

La estructura

Hijo de hombre se encuentra organizado en diez capítulos, cada uno de los cuales, como se ha dicho, no depende del resto para su plena inteligibilidad. Esto equivale a decir que, aunque compartan algunos personajes, lugares y tiempos, e incluso sus historias sean complementarias o simplemente se intersecten, las estrategias discursivas y narrativas evitan cualquier lazo de continuidad explícita entre capítulos, haciendo de ellos estructuras con cierta autonomía.

Dentro del contexto ficticio de *Hijo de hombre*, la redacción y narración de los capítulos 1, 3, 5, 7, 9 y 10 puede atribuirse con toda certeza a uno de los personajes que aparecen en ellos, Miguel Vera; en los cuatro restantes se trata de un narrador cuya identidad permanece en el misterio a lo largo de toda la novela. En los capítulos escritos por él mismo, Miguel Vera relata etapas sucesivas de su vida a partir de sus recuerdos de hombre maduro. Así, este narrador-personaje aparece como niño que, en el pueblo de Itapé, escucha con fe los relatos del viejo Macario Francia, como adolescente que parte a Asunción para completar sus estudios e ingresar a la milicia, como teniente que participa clandestinamente en los preparativos de una insurrección popular en el pueblo de Sapukai; como preso en el destino militar de Peña Hermosa y, posteriormente, como jefe de un destacamento en la guerra del Chaco;

finalmente, como alcalde de su natal Itapé. La mayoría de estos relatos, sin embargo, tienen un carácter testimonial más que autobiográfico, pues en ellos el narrador da importancia sobre todo a otros personajes. Casos extremos de esto son sin duda los capítulos I y IX. En el primero, Miguel Vera aparece como uno de los niños que escuchan fascinados los relatos de un viejo del pueblo, Macario Francia. Muy pronto se revela que el interés del narrador —es decir, el mismo Miguel Vera— no es tanto el tema de su niñez como el rescate de los relatos del viejo, y, de manera especial, la historia de Gaspar Mora, músico y carpintero itapeño cuya vida —y muerte— había adquirido el carácter de leyenda entre los habitantes del pueblo. El segundo de los capítulos citados es el intitulado "Madera quemada", el cual, como reza el subtítulo, se pretende una transcripción fiel de la "declaración de la celadora de la Orden Terciaria" hecha al alcalde de Itapé a propósito de la historia de Melitón Isasi, alcalde del mismo pueblo durante la guerra del Chaco y, por lo tanto, antecesor inmediato de Miguel Vera en dicho cargo. Así pues, en el relato de la historia de Gaspar Mora, Miguel Vera llega por momentos a desaparecer como personaje y subsiste únicamente como narrador, mientras que, en la transcripción de la declaración, se da el interesante caso de un Miguel Vera que no cumple ya la función de narrador sino únicamente las de narratario y una especie de amanuense.

En los capítulos de cuya narración se encarga un narrador anónimo, se relatan, respectivamente, la historia de un misterioso médico ruso a su paso por el pueblo de Sapukai, la penosa aventura de Casiano y Natividad Jara en los yerbales de la *Industrial Paraguaya*, la huida de Cristóbal Jara, hijo de aquéllos, después de aplastada la rebelión (y de la cual también formaba parte el teniente Miguel Vera), y, finalmente, la participación del mismo personaje en la guerra del Chaco (en este capítulo Cristóbal Jara y Miguel Vera vuelven a convivir o, mejor dicho, a enfrentarse fugazmente).

En dichos capítulos, el narrador está ausente de los hechos narrados y en ningún momento hace alusión a su "yo".

La disposición de los diez capítulos es sin duda uno de los elementos principales en la conformación de la particular estructura de la novela. Los seis escritos por Vera llevan los números I, III, V, VII, IX y X; los cuatro restantes, los números II, IV, VI y VIII. La disposición es, pues, alternante. En atención a su contenido narrativo, los capítulos con numeración impar tienen, como se ha visto, una continuidad temática y cronológica dada por la vida de su narrador-personaje. Esta continuidad temática y cronológica se ve interrumpida por la inserción de los capítulos con numeración par, los cuales, sin embargo, retoman, por lo menos de manera tangencial, parte de la información narrativa de la otra serie. En la secuencia de capítulos con numeración par también existe, excepción hecha del capítulo II, una continuidad cronológica y temática que comienza con la historia de Casiano y Natividad Jara (cap. IV) y termina con la muerte del hijo de éstos en la guerra del Chaco (cap. VIII). Sin embargo, permítaseme insistir en el hecho de que esta continuidad temática y cronológica que se establece, por un lado, entre los capítulos narrados por Miguel Vera, y, por otro, entre los capítulos narrados por un narrador anónimo, no supone en ningún caso su interdependencia. Así, por ejemplo, en cuanto al aspecto temporal, ambas series forman progresiones lineales, es decir, establecen un orden cronológico, pero esto no impide que cada una de las partes tenga sus propias estructuras temporales y, lo más importante, que estas figuras den a cada relato un carácter cerrado. Otro tanto puede decirse de la continuidad temática de ambas series: los modos de organizar la información narrativa de cada uno de los narradores hacen de cada capítulo una unidad acabada.

Una vez establecida la existencia de dos secuencias, quedan por examinar las relaciones entre una y otra. Estas relaciones pueden ser vistas como puntos de articulación por medio de los cuales es posible

concebir la unidad narrativa de la novela. Por comodidad en la exposición, abordaré estas relaciones considerando los capítulos por pares, aunque sin dejar de señalar los puntos en común entre unos y otros.

Capítulos I y II. Estos capítulos, primeros cada uno de sus respectivas secuencias, no comparten entre sí ningún personaje. No obstante, algunas similitudes pueden establecerse entre ellos a nivel temático. En el primero, tiene un lugar relevante la historia de Gaspar Mora; en el segundo ocurre lo propio con la historia del médico de origen eslavo que llega a Sapukai. Gaspar Mora, músico y carpintero, se caracteriza por su ayuda desinteresada a los más desfavorecidos del pueblo y por el respeto que sus obras despiertan en la comunidad; lo mismo sucede con el extranjero una vez que a éste se le presenta la ocasión de mostrar su conocimiento de la medicina y la comunidad vence su desconfianza. Ambos, también, aunque por razones distintas, desaparecen en medio del misterio y el asombro del pueblo.

La historia de Gaspar Mora tiene como referente cronológico el paso del cometa Halley, es decir, el año de 1911. La edad de Miguel Vera es entonces cinco años. Macario Francia refería su historia algunos años después. La llegada del médico ruso a Sapukai ocurre más de un lustro después de la explosión que mató alrededor de dos mil personas en el pueblo. Esta explosión tuvo lugar, según precisa el narrador, la noche del primero de mayo de 1912. Con estos datos, es posible concluir que la historia de Alexis Dubrovsky —nombre que atribuye uno de los personajes al médico— es posterior en unos cinco años a la de Gaspar Mora.

Otros temas narrativos del capítulo II son la ya mencionada explosión de un convoy rebelde que se dirigía a la capital y fue delatado por el telegrafista del pueblo, y el caso de "un lunático enfermo de terciana, que habitaba uno de los vagones destrozados por la explosión, en compañía de su mujer y su hijo de corta edad" (81). El propio narrador revela casi inmediatamente que estos personajes no son otros sino Casiano y

Natividad Jara, y el recién nacido, Cristóbal Jara. La pareja volverá a aparecer en los capítulos IV y V, mientras que el hijo tendrá un papel central en los capítulos V, VI y VIII.

Capítulos III y IV. El capítulo III y el anterior comparten un personaje (el médico ruso) y el tema de la explosión y los años de desolación que siguen a ésta en el pueblo de Sapukai. El tren en el que viaja Miguel Vera camino a Asunción se detiene una noche en Sapukai. El personaje es entonces testigo de la ruina del pueblo. Por otra parte, en el vagón en el que viaja Miguel Vera va también un extranjero desconocido: el médico ruso, quien debido a un incidente es detenido por las autoridades. Así, tanto el tema de la explosión como el de la llegada del médico al pueblo son narrados en cada una de las secuencias.

En el capítulo IV se narra la aventura de Casiano Jara y su mujer Natividad en los yerbales de la *Industrial Paraguaya*. Estos sucesos tienen lugar inmediatamente después de la explosión del convoy en Sapukai, pues comienzan con la huida obligada de Casiano, cabecilla en la rebelión sofocada. Así pues, el capítulo IV es anterior cronológicamente a los capítulos II y III, pues la historia de Casiano y su mujer ocurre antes que el viaje de Miguel Vera a Asunción y, en consecuencia, antes que la llegada del médico a Sapukai. En cambio, en los capítulos II y III se verifica un orden lineal (llegada y estancia del médico). Otra observación importante es que el tema de la explosión del convoy rebelde, narrado dos veces por el narrador anónimo y una vez por Miguel Vera, constituye uno de los lazos más fuertes entre los capítulos II, III y IV.

Capítulos V y VI. En el capítulo V ocurre el primer encuentro entre Miguel Vera y Cristóbal Jara. Entre estos capítulos —V y VI— y los anteriores hay pues una elipsis de por lo menos veinte años, que es la edad de Cristóbal en este primer encuentro con Vera. En el capítulo V se retoma asimismo el tema de los últimos años de Casiano Jara, cuando se entregó a la extraña tarea de empujar a través del campo el vagón en el

que vivía con su familia. Este tema ya había sido esbozado por el otro narrador en el capítulo II. Desde el punto de vista del orden de los hechos presentados, el capítulo VI es inmediatamente posterior al capítulo V; en él la rebelión en cuyos preparativos participaban Miguel Vera y Cristóbal Jara es descubierta y éste se convierte en un fugitivo.

Capítulos VII y VIII. El capítulo VII consiste en el diario que escribe Miguel Vera durante su estancia como preso en el destino militar de Peña Hermosa y, una vez liberado, durante la guerra del Chaco. Las fechas de principio y fin de este diario son, respectivamente, el primero de enero de 1932 y el 29 de septiembre del mismo año. Al final de este capítulo ocurre un último encuentro, fugaz, entre Miguel Vera y Cristóbal Jara durante aquella guerra, en la que ambos participan. En el capítulo VIII se narran las peripecias de un convoy que trata de abastecer de agua a los combatientes de la guerra del Chaco. Uno de los camiones —el único en llegar a su destino— es conducido por Cristóbal Jara. Los capítulos VII y VIII, ocurren más o menos al mismo tiempo y llegan al mismo desenlace, es decir, al encuentro final de Miguel Vera y Cristóbal Jara, narrado en ambas secuencia. Estos capítulos son por lo tanto, además de simultáneos, convergentes.

Capítulos IX y X. El capítulo IX es un claro ejemplo de narración testimonial. Las circunstancias y el contenido de esta narración ya han sido referidas. La declaración de la celadora ocurre tiempo después de acabada la guerra del Chaco, cuando ya Miguel Vera se halla de vuelta en Itapé. El capítulo X, narrado por Vera, tiene como personaje central a Crisanto Villalba, uno de los últimos ex combatientes en regresar al pueblo. El regreso de Crisanto es posterior a la declaración de la celadora.

Recapitulando, el hecho más antiguo mencionado en la novela es la fundación de Itapé durante el periodo colonial: "El virrey achacoso se habría limitado a pasar la uña sobre la inmensidad desconocida y vacía, despreocupado de las penurias y del sudor que empujaba a nacer..." (22).

Enseguida vienen los años de la dictadura Perpetua (1816-1840) y la guerra contra la Triple Alianza (1865-1870), que son referidos con motivo de la vida de Macario Francia. Si tomamos en cuenta estos últimos hechos como parte de la historia, la novela abarca un periodo de casi un siglo, que comienza con la infancia de Macario, en medio de la dictadura (1816-1840), y termina algún tiempo después de concluida la guerra del Chaco (1932-1935). Sin embargo, la mayoría de la información narrativa se halla concentrada en torno a dos hechos: la explosión del convoy rebelde en Sapukai en 1912 (caps. II, III y IV) y la guerra del Chaco (capítulos VIII, IX y X), entre los cuales hay una elipsis de unos veinte años, que corresponden a la infancia y adolescencia de Cristóbal Jara. Ahora bien, es de señalar la notoria desproporción en la extensión cronológica de cada capítulo, pues, por ejemplo, si la vida de Macario cabe entera en el capítulo I, en el III, en cambio, se narra apenas un día y parte del siguiente (viaje de Miguel Vera a Asunción). Por otra parte, la sucesión alternante de las dos secuencias no se da en un orden estrictamente cronológico, sobre todo, como se ha visto, en los primeros cuatro capítulos.

En cuanto a su contenido, son varios los temas narrados no sólo en ambas secuencias sino también en distintos capítulos de una misma secuencia (catástrofe de Sapukai, llegada del médico extranjero a este pueblo, últimos años de Casiano y Natividad Jara, etc.). Así, retomando la idea de que cada uno de los diez capítulos es narrado de manera que constituye un universo narrativo autosuficiente, y teniendo en cuenta que éstos forman dos series o secuencias con una continuidad cronológica y temática cada una, creo que es posible comparar la estructura de la novela a dos líneas que se entrelazan sin tocarse nunca de verdad. Cada una de estas líneas estaría formada por los capítulos autónomos, su entrelazarse sería la progresión de la historia a merced de las múltiples correspondencias y/o coincidencias entre unos y otros, y la imposibilidad de que se toquen representaría la ausencia sistemática de nexos discursivos entre las secuencias o, dicho de otra manera, el rechazo de

ambos narradores a referirse explícita o implícitamente a la secuencia narrativa del otro.

Los modos de narrar

Como todo relato literario, *Hijo de hombre* puede ser analizado desde la triple perspectiva de su historia o contenido narrativo, de su discurso o texto narrativo, y del acto, o los actos, de narración que supone¹. En realidad, cualquier aproximación a alguno de estos aspectos del relato difícilmente puede hacerse prescindiendo de los otros dos. Y es que éstos se suponen unos a otros: para que haya discurso narrativo, necesariamente debe haber una historia, de lo contrario el discurso no sería narrativo. Asimismo, para ser un discurso, debe haber alguien que lo enuncie, pues de lo contrario no sería discurso. Finalmente, el acto de la narración es condición indispensable para que exista el discurso narrativo y, en el caso del relato de ficción, para que exista la historia.² Por otra parte, siguiendo a Gérard Genette, también en el relato de ficción el acceso a la historia y a la narración sólo puede darse por la mediación del discurso, pues ni historia ni narración, debido a su carácter ficticio, existen fuera de este discurso. Así, en la descripción de la estructura de *Hijo de hombre*, he debido recurrir a cuestiones de orden temporal ("esto pasó antes que aquello", "estos dos hechos ocurrieron al mismo tiempo", etc.), y a cuestiones que tienen que ver con los narradores y la narración (narradores que participan o no en la historia, por ejemplo). En suma, lo que se pone en relación son, por una parte, historia y discurso, y, por otra parte, narración y discurso.

Genette considera dos tipos de relaciones entre historia y discurso. La primera de tales relaciones se refiere a la dimensión temporal, y comprende las categorías de *orden*, *duración* y *frecuencia*. En este capítulo

¹ Cf. Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, pp. 11-12.

² Cf. Gérard Genette, « Discours du récit », en *Figures III*, pp. 72-74.

he puesto en relación los hechos según ocurren en la historia y según aparecen en el relato, es decir, me he ocupado de problemas de orden. También, al señalar que algunos de estos hechos son narrados más de una vez, he abordado, por lo menos en uno de los aspectos de esta categoría, problemas de frecuencia. El otro tipo de relaciones entre historia y discurso es el que se refiere a "las modalidades (formas y grados) de la 'representación' narrativa", contenidos en la categoría de *modo*. En relación con esta categoría, si líneas arriba he podido hacer un repaso general del contenido narrativo de la novela, esto ha sido al precio de omitir, a propósito de la manera en que cada secuencia es narrada, toda una serie de precisiones que se refieren, entre otras cosas, al punto de vista que adopta el narrador, a la mayor o menor cantidad de detalles proporcionados, a la manera en que se refiere el discurso de los personajes, etc. Estos aspectos del relato ponen de manifiesto el hecho de que existe una *distancia* entre la historia y su relato, distancia que no se refiere al tiempo o al espacio sino al grado de precisión y/o fidelidad que el narrador elige para narrar los hechos, que pueden incluir o no un hacer discursivo de los personajes. También en el análisis de estos aspectos se vuelve evidente que el narrador elige un punto de vista, o *perspectiva*, para hacer su relato; es decir, elige narrar desde el interior de uno o varios personajes o bien desde su propia perspectiva. Tales aspectos se refieren pues a las categorías de *distancia* y *perspectiva*, las cuales, de acuerdo con Genette, constituyen "las dos modalidades esenciales de esa regulación de la información narrativa que es el modo".³ Existe, según creo, un doble interés en analizar los fenómenos de distancia y perspectiva en *Hijo de hombre*. Se trata, en primer lugar, de un interés comparativo, pues, como se ha dicho, más allá de su contenido, cada una de las secuencias, y, lo que es más interesante, cada uno de los capítulos de las cuales éstas se componen, constituyen un sistema narrativo con características propias.

³ G. Genette, *op. cit.* p. 49

Estas características propias no son sino diferencias en las relaciones que en cada capítulo se establecen entre la historia y el discurso narrativo, relaciones que se refieren a la dimensión temporal pero también, y de manera no menos importante, al modo. Si, en efecto, cada secuencia representa modos de narrar distintos, las diferencias entre ellas tienen su fundamento en el tipo de narrador de cada una —homodiegético y heterodiegético— pero sin duda van más allá, y deben buscarse en el relato mismo.

De manera general, un relato en el que la distancia modal entre historia y relato es menor se percibe como más "vivo", más "real", y en él la instancia narrativa hace sentir poco su presencia. Inversamente, en un relato "distanciado" de la historia la idea de mediación es inevitable y, por lo tanto, la presencia de la instancia narrativa es más fuerte. Apenas es necesario recordar que, generalmente, la instancia narrativa que se borra en beneficio de la historia es aquella que protagoniza un narrador heterodiegético, pues éste se halla fuera de ella y su relato produce una impresión de objetividad. Por el contrario, un narrador homodiegético asume un mayor grado de presencia en el relato, sobre todo a través de tipos de discurso distintos del narrativo. Así pues, un fenómeno de voz (¿quién narra?) influye sobre la categoría de modo.

En *Hijo de hombre* ambos tipos de narrador están presentes; resta analizar en qué medida cada uno de ellos se ajusta a estos supuestos teóricos y qué conclusiones es posible sacar acerca de la significación de sus respectivos relatos. En la medida en que se aclaren tales diferencias se aclarará también el sentido de cada una de las secuencias, consideradas así como formas de significación distintas que contribuyen o, mejor dicho, que se conjugan para dar un sentido más amplio a toda la novela. La pregunta que guiará este análisis será por lo tanto la de si existen diferencias lo suficientemente profundas entre una y otra secuencia como

para atribuirles formas de significación distintas y, eventualmente, opuestas.

Los narradores

Según habrá podido observarse, uno de los elementos fundamentales en la construcción de la novela, y del cual he partido en mi descripción de la misma, es la presencia de dos narradores distintos. Las múltiples diferencias entre éstos no son sino consecuencias de una serie de elecciones en cuanto a la forma de narrar, las cuales que conforman un sistema narrativo que caracteriza a cada una de las secuencias y, por lo tanto, a cada narrador. Al analizar las secuencias a partir de las categorías narratológicas mencionadas, se analizan las técnicas narrativas puestas en práctica por cada uno de los narradores y, así, se observa la distancia —o la proximidad— que hay entre uno y otro. Este problema —el de las diferencias y/o similitudes entre las dos secuencias— se relaciona estrechamente, además, con el aspecto de la narración, que es sin duda uno de los más interesantes en la novela, y el cual abordaré, siguiendo a Genette, desde la doble perspectiva de sus relaciones con la historia y con el discurso narrativo.

En realidad, es principalmente gracias a las diferencias en cuanto al modo de narrar en cada secuencia como podemos distinguir una de la otra; en otros términos, son la base de todo el edificio de la novela. La diferencia fundamental que nos ha permitido identificarlos es la relación de participación o de no participación del narrador en la historia (relato homodiegético y heterodiegético). Desde el punto de vista de las relaciones entre narración y discurso, esta distinción es esencial en el análisis de las secuencias, en parte por los contrastes que existen tradicionalmente entre narración homodiegética y narración heterodiegética, y en parte por los modos de significación que cada uno de estos tipos representa en la

novela. En efecto, si, como precisa Genette⁴, debe evitarse confundir el fenómeno de voz (¿quién narra?) con el punto de vista (¿desde qué perspectiva se narra?), también es cierto que el tipo de narrador influye de manera decisiva en el carácter y la significación del relato. Así pues, este fenómeno de voz se relaciona, por un lado, con el relato, pues en cierta medida determina su focalización, los grados de objetividad y/o subjetividad, etc., y, por otro lado, con la historia, pues la categoría a la cual pertenece cada narrador se define por su ausencia o presencia en ésta.

Una vez establecidas estas relaciones, me propongo analizar en qué medida el relato se halla influido por la *persona* (¿quién narra?), y, viceversa, en qué medida el relato en *Hijo de hombre* escapa a las determinaciones tradicionales de esta categoría. En cuanto a los lazos entre narración e historia, hay un problema hasta ahora no planteado referente a la identidad de los narradores. O mejor dicho, referente a la identidad del segundo narrador, al cual le corresponde la categoría de narrador heterodiegético. Pero antes de abordar la cuestión, creo necesario justificarla, y es que, por lo general, la pregunta por la identidad de un narrador de este tipo apenas parece pertinente. A un narrador heterodiegético se le asocia tradicionalmente un carácter omnisciente y una especie de anonimato. Se trata de ese narrador cuya presencia se nota poco y que se halla como oculto detrás de la historia que cuenta. El caso del segundo narrador en *Hijo de hombre* es pues ese caso en el que el énfasis se halla puesto en la historia y no en la instancia narrativa. Sin embargo, el interés por este problema nace del hecho de que, como se ha visto, los relatos de este narrador conviven de una manera activa, por así decirlo, con los del otro narrador (homodiegético). Esta convivencia consiste en la relación de alternancia de las dos secuencias y en las múltiples correspondencias que se dan entre éstas a nivel de la historia,

⁴ G. Genette, *op. cit.* pp. 225-227.

para no hablar de las similitudes a nivel del discurso narrativo, que requieren un análisis más profundo. Ya he señalado que Miguel Vera puede ser considerado en su doble faceta de narrador-personaje. Pero Miguel Vera es también un autor, en el sentido de que su narración, como se verá más adelante, es asumida como un acto de escritura dirigido a un público. Ahora bien, la narración de la segunda secuencia, aunque no sea asumida de manera explícita, no es menos un acto de escritura, que, por lo demás, guarda relaciones estrechas, aunque tampoco explícitas, con la otra secuencia. Las consideraciones anteriores, según creo, conducen inevitablemente a preguntarnos si no se trata en realidad de un solo narrador con dos facetas distintas y, en consecuencia, de un solo autor. El fragmento de la carta de la doctora Rosa Monzón que figura al final de la novela, en el capítulo décimo, parece resolver esta incógnita⁵. Sin embargo, la ambigüedad subsiste, pues en dicha carta no se precisa si el "manuscrito" de Miguel Vera es o no sólo los capítulos con numeración impar, es decir, los narrados por este personaje.

Evidentemente, cualquier respuesta a esta interrogante sólo puede basarse en la información que proporciona el propio texto de la novela. Por un lado, según lo he expuesto más arriba, el análisis de las secuencias a partir de las categorías de voz arrojará luz sobre las semejanzas y las diferencias que existen entre éstas en tanto producto de dos actos narrativos en principio distintos. Por otro lado, el análisis de las instancias narrativas (categoría de voz) en sus relaciones con el texto y con la historia permitirá, en la medida de lo posible, aclarar la situación de enunciación de la cual es resultado el relato.

De manera general, la situación narrativa comprende, tres aspectos: el tiempo de la narración (¿a qué distancia temporal de la historia ocurre la narración?), los niveles narrativos (nuevas situaciones narrativas dentro

⁵ "Así concluye el manuscrito de Miguel Vera, un montón de hojas arrugadas y desiguales con el membrete de la alcaldía, escritas al reverso y hacinadas en una bolsa de cuero. Las había escrito hasta un poco antes de recibir el balazo que se le incrustó en la espina dorsal." p. 411.

de la historia) y la persona (relación de ausencia o presencia del narrador en la historia). Por las múltiples trazas que hay de la narración en el discurso de los capítulos impares, es posible situar el momento de la narración con respecto al tiempo de la historia, por ejemplo, en los capítulos VII y IX (diario de Miguel Vera en el destino militar y durante la guerra del Chaco y declaración de la celadora de la Orden Terciaria, respectivamente). En cambio, los capítulos pares presentan una mayor dificultad para situar el momento de la narración, pues a menudo se usa en ellos el tiempo presente, lo que crea una fuerte impresión de que historia y narración ocurren simultáneamente. En cuanto a los niveles narrativos en *Hijo de hombre*, se da el caso de que en algunos capítulos aparecen narradores y nuevas instancias narrativas dentro del relato. Estos narradores contribuyen, aunque de manera indirecta, a formar el texto narrativo en tanto fuentes de información. Ahora bien, si estas fuentes son explícitas en los capítulos impares (narrador homodiegético), en cambio en los capítulos pares (narrador heterodiegético) no hay traza de ellas. Finalmente, dentro de la categoría de voz, otro aspecto útil en este análisis lo constituyen las funciones del narrador propuestas por Genette. A través de estas funciones, en efecto, es posible observar tipos de discurso distintos del discurso narrativo cuya comparación es inevitable en un intento de caracterización de uno y otro narrador.

El interés de estudiar las instancias narrativas de *Hijo de hombre*, repito, aun si, como en el caso de la segunda secuencia, el énfasis no se halla puesto en la narración, reside en el hecho de que algunas diferencias fundamentales entre las dos secuencias provienen directamente de este aspecto. En otras palabras, no cabe duda de que la elección de dos narradores y, en consecuencia, dos tipos de narración, es un hecho significativo, y, por lo tanto, es importante estudiar los modos de significación y la función que cada uno tiene en la novela. Ahora bien, antes de emprender dicho análisis, considero pertinente abordar una serie

de cuestiones relativas a la estructura apelativa de la novela, y es que, si en ésta se hallan de manera latente las preguntas que todo texto despierta en el lector, su estudio puede por lo tanto arrojar alguna luz sobre problemas de tipo narrativo como los señalados.

Capítulo 2

ESTRUCTURA APELATIVA DE LA NOVELA

A propósito del autor ficticio y el significado social de la escritura en *Hijo de hombre*

En *Hijo de hombre* el relato se nos presenta de manera ficticia como un relato escrito: se trata de un conjunto de textos en los que el autor (ficticio) rememora momentos significativos de su vida y al mismo tiempo proporciona un vivo testimonio de episodios que conforman una especie de historia no oficial del pueblo paraguayo. Estos relatos se desarrollan pues desde la doble perspectiva del ser íntimo del autor y del retrato que hace de la sociedad; oscilan entre la autobiografía y el testimonio. Ahora bien, lo que interesa subrayar aquí es la significación particular que debemos dar al acto de la escritura dentro de la novela, pues dicha actividad constituye uno de los rasgos que definen más profundamente al personaje de Miguel Vera, quien, además de ocupar un rol personaje, cumple también la función de mediador entre historia y lector. El objeto de este análisis será pues reflexionar sobre las características y las condiciones de esta mediación, las cuales son indudablemente el resultado de una serie de elecciones que el autor textual ha considerado adecuadas para lograr su intención de sentido. En otras palabras, no es indiferente, desde el punto de vista del significado global de la novela, que el autor textual haya elegido la ficción de la escritura como característica fundamental del acto de comunicación en el caso particular de *Hijo de hombre*.

Varios de los cuentos de Augusto Roa Bastos publicados anteriormente a *Hijo de hombre* comparten la característica de que en ellos la voz narrativa corresponde a la de personajes del medio rural, en su mayoría no letrados. Situados en el plano oral del lenguaje, y debido a las características mencionadas de los narradores, en estos relatos las referencias intertextuales son escasas o nulas y, más aún, también lo son

las referencias al propio acto de comunicación que cada uno de ellos supone. En los relatos que conforman *Hijo de hombre*, la voz del autor ficticio es la de un intelectual culto en cuyo discurso abundan las alusiones, explícitas o implícitas, a diversas fuentes de información escrita, a obras literarias, etc. En consecuencia, este autor ficticio postula un tipo de lector igualmente informado, en especial sobre las distintas etapas de la historia paraguaya, y es que ésta, en efecto, no sólo forma parte del trasfondo narrativo de la novela, sino que llega a convertirse en motivo de reflexión, de comentarios o incluso discusiones tanto del autor ficticio como del resto de los personajes.

Uno de los temas que se desprenden de esta situación es el antagonismo implícito entre el autor ficticio y las figuras que protagonizan las historias de la novela. Éstas ocurren en los pueblos de Itapé y Sapukai. El hecho de que ambas poblaciones tengan un referente en la realidad extratextual facilita una representación adecuada de las condiciones de vida de sus habitantes: se trata de comunidades rurales alejadas de la capital y, por lo tanto, ajenas al influjo modernizador que emana de los grandes centros urbanos. Dos características son particularmente notorias; por un lado, la ausencia de instituciones educativas tiene como consecuencia la baja escolaridad de la población, cuando no su total analfabetismo; por otro, la fuerte presencia del guaraní como lengua de uso cotidiano, así como de otros múltiples elementos propios de esta cultura, pone de manifiesto la presencia de una tradición cultural distinta a la hispano-cristiana en ésta y otras comunidades apartadas. En Itapé, recuerda Miguel Vera, "sólo teníamos hasta el tercero de la primaria, desde los tiempos en que Gaspar Mora había levantado la escuelita rural de dos aguas y horcones labrados" (p. 92). En Sapukai, las secuelas de la brutal represión del levantamiento agrario, es decir, la muerte y la destrucción, temas que forman parte del contenido narrativo de los capítulos II, III y IV, hacen difícil pensar en la prosperidad de las instituciones educativas. Por

otra parte, el guaraní y las formas de pensamiento y la tradición cultural que esta lengua representa tienen una vitalidad que encarna en figuras como Macario Francia, narrador oral, o la chipera María Rosa.

Generalizando, si la lengua oficial de la mayoría de las instituciones culturales en Latinoamérica es el español, al estar éstas ausentes en las poblaciones rurales apartadas, el vehículo de comunicación principal es con frecuencia una lengua indígena, que representa una cultura, tradiciones, modos de expresión y de pensamiento distintos. Ahora bien, de manera muy general, el acceso a la educación puede traducirse como el acceso a la lectura y a la escritura, prácticas fundamentales en las sociedades letradas, pues la noción misma de "estudio" es impensable sin recurrir a la escritura.¹ Es por esto por lo que, en una comunidad rural en la que las posibilidades de educación son tan escasas, la palabra hablada constituye el principal medio de conservación de la cultura. No obstante, ésta se ve obligada a subsistir en la marginalidad frente al empuje de la cultura dominante.

En *Hijo de hombre* se reúnen por lo tanto, aunque no necesariamente en armonía, dos universos culturales tan disímiles como lo son el hispano-cristiano y el guaraní. El primero, como es sabido, cuenta con una sólida tradición literaria; el segundo, en cambio, al no poseer un asiento escrito, sobrevive únicamente por medio de la oralidad. Ahora bien, aunque los personajes de *Hijo de hombre* pertenecen a esta sociedad bilingüe, no cabe duda de que la lengua que mejor se adecua a la expresión de su pensamiento y de su mundo afectivo es el guaraní.²

Sin ser necesariamente enunciadas en el texto literario, las ideas del autor acerca de los problemas fundamentales de la historia y la sociedad

¹ Cf. Walter Ong, *op. cit.*, p. 18.

² A este respecto, es significativo el hecho de Vera no deje de señalar, en el capítulo 1, el uso del guaraní en el discurso que el padre Fidel Maíz pronunció con motivo de la primera celebración del Viernes Santo en el cerrito de Itapé: "El orador sagrado conmovió a la muchedumbre y la ganó para sí. La voz de Paí Maíz era famosa por su calidez y potencia y dominaba con una tersura incomparable el guaraní, como en los tiempos de Montoya" (p. 55).

paraguayas, expuestas en varios ensayos³, se encuentran en la base argumental de la novela: el bilingüismo, la diglosia y su corolario, la oposición cultura oral/cultura escrita⁴, la extrema polarización de la sociedad paraguaya en un sector dominante, de origen criollo o mestizo, y otro dominado, de origen indígena; la incomunicación entre estos dos sectores sociales, la marginación, la explotación y el etnocidio de la comunidad guaraní y la lucha de ésta por la subsistencia, problemas heredados en su mayoría por los siglos de colonización y perpetuados en la etapa moderna.

Uno de los principales fenómenos socio-culturales del Paraguay es el del bilingüismo y, de manera más específica, la diglosia. En la relación de predominio que caracteriza a este fenómeno lingüístico, el guaraní, que sabemos no cuenta con un sistema de escritura propio, tiene un uso predominantemente oral, mientras que, por razones históricas y sin duda en virtud de su sólida tradición literaria, el español es la lengua de la vida oficial del país. Desde este punto de vista, la diglosia de esta nación sudamericana no es sino el reflejo de la profunda división de su sociedad en una clase dominante y otra dominada.

Para un lector informado acerca de la peculiar situación lingüística y su relación con el cuadro socio-cultural del país, el acto de escritura del que es —ficticiamente— resultado el texto de *Hijo de hombre* lleva en sí

³ Cf. en especial A. Roa Bastos, "Una cultura oral", en *Augusto Roa Bastos. Premio Miguel de Cervantes*, pp. 70-91.

⁴ A este respecto, puede también verse la declaración del autor en la nota preliminar a la segunda versión de *Hijo de hombre*: "En la literatura de este país, las particularidades de su cultura bilingüe, única en su especie de América Latina, constriñe a los escritores paraguayos, en el momento de escribir en castellano, a oír los sonidos de un discurso oral informalizado aún, pero presente ya en la vertiente emocional y mítica del guaraní. Este discurso, este texto no escrito, subyace en el universo lingüístico bivalente hispano-guaraní, escindido entre la escritura y la oralidad. Es un texto en que el escritor no piensa, pero que lo piensa a él. Así, esta presencia lingüística del guaraní se impone desde la interioridad misma del mundo afectivo de los paraguayos. Plasma su expresión coloquial cotidiana, así como la expresión simbólica de su noción del mundo, de sus mitos sociales, de sus experiencias de vida individuales y colectivas.

"En su conjunto, mis obras de ficción están compuestas en la matriz de este texto primero, de este texto oral guaraní, que los signos de la escritura en castellano tienen tanta dificultad en captar y expresar, que las formas y las influencias culturales y literarias venidas de afuera no han conseguido borrar." (A. Roa Bastos, *Hijo de hombre*, pp. 15-16.)

mismo una significación que se refiere precisamente al lugar reservado a la escritura en una sociedad dividida entre dos lenguas y, en consecuencia, entre las prácticas y convenciones que cada una de éstas representa. En efecto, desde la perspectiva de la estructura social paraguaya, la escritura constituye una tecnología casi exclusiva del español y, en todo caso, una forma de expresión profundamente asimilada durante siglos de producción literaria. El patrimonio del guaraní, que a la llegada de los colonizadores se hallaba lejos de comenzar a desarrollar una escritura, consiste en su tradición oral y, si excluimos la producción de los jesuitas en torno a la lengua indígena, su cultivo literario es muy reciente. El significado de la escritura se halla así determinado por las relaciones que guarda ésta con la oralidad considerada como la forma de expresión más auténtica de la lengua y la cultura guaraníes.

Un elemento clave en la conformación del sentido de la obra es el autor ficticio. Por medio de la escritura, éste funciona como un verdadero mediador entre los dos componentes mencionados de la cultura paraguaya. Por un lado, son numerosas las marcas en el texto que nos permiten concluir que Miguel Vera posee un amplio conocimiento no sólo de la historia y la sociedad paraguayas, sino también de la literatura y en especial de las técnicas narrativas. Es decir, la estructura apelativa del texto nos permite reconocer en el autor ficticio a un intelectual de amplia cultura. Por otra parte, Miguel Vera es originario de Itapé; su infancia y parte de su adolescencia transcurren en un medio rural no letrado, en el que predomina el guaraní como lengua de uso cotidiano. Durante estos años los relatos del viejo Macario Francia lo impresionan hondamente y dejan en él una huella duradera. Más tarde aquel personaje se ve obligado a abandonar el pueblo para continuar sus estudios en la capital e ingresar a la Escuela Militar. Estos dos elementos —la infancia en el medio rural y el contacto con el guaraní y la tradición oral, por una parte; la experiencia de la ciudad y la formación intelectual, por otra— definen a Miguel Vera

como un personaje, a la vez autor-narrador, en quien encarna de manera particular el antagonismo cultural hispano-guaraní y la doble experiencia de la oralidad y la escritura.

A causa de su condición de intelectual, Vera se encuentra al margen de la sociedad cuyos relatos muestran. La escritura y la lectura, que requieren tiempo y soledad para la reflexión, son impensables en aquellas figuras que protagonizan las historias y cuyas vidas transcurren nada menos que en luchar por conservar la vida o liberarse de la opresión. Sin duda el carácter del personaje, taciturno y reflexivo, contribuye a su aislamiento, pero es innegable que su estatus social (teniente del ejército) es por sí mismo causa de un distanciamiento que puede leerse en algunos comentarios y actitudes tanto del resto de los personajes como del propio autor-narrador. Estas actitudes pueden resumirse en respeto o recelo por parte de los primeros, y en una mezcla de extrañeza y un constante afán por comprender por parte del segundo. Así, en el capítulo V, "Hogar", encontramos la siguiente reflexión a propósito de un grupo de campesinos que organizan una revuelta en Sapukai y para ello solicitan en secreto instrucción militar al teniente Vera:

Miré las caras, una tras otra, compactas y huesudas caras de hombres de pueblo, de hombres de trabajo, los más tal vez analfabetos, pero seguros de lo que querían, iluminados por una especie de recia luz interior (189).

En este párrafo son reveladores de la distancia social que separa al autor-narrador de los personajes los semas *hombres de pueblo*, *hombres de trabajo* y, sobre todo, *analfabetos*. Otra referencia a esta oposición cultura/analfabetismo se encuentra en el capítulo X, "Madera quemada". Aquí, la celadora de la Orden Terciaria se dirige con respeto a Miguel Vera, quien, significativamente, ocupa el cargo de alcalde de Itapé:

Cuanto más cuando usted que es letrado escribe despacito lo que yo le cuento con mucho apuro todo lo que sé que es como no saber nada de nada y yo no sé leer ni escribir. Ni siquiera firmar, si no es con una cruz o la mancha de mi dedo mayor (365).

Finalmente, este amplio comentario que prolonga un momento de introspección de Vera mientras él y otros compueblanos escuchan en el boliche el relato de Crisanto Villalba constituye una formulación explícita, y sin duda la más elocuente en la novela, del antagonismo que el propio autor establece entre sí y el resto de los personajes:

En ese silencio volví a sentirme solo de repente. Más solo que otras veces. Yo estaba en mi pueblo natal como un intruso. Me hallaba sentado a la mesa de un boliche, junto a otros despojos humanos de la guerra, sin ser su semejante. (...) Yo sigo, pues, viviendo a mi modo, más interesado en lo que he visto que en lo que aún me queda por ver. Un tiempo el sufrimiento me hizo solitario y orgulloso. Después la desesperación se volvió tranquila y humilde y me hizo contemplativo. Pertenezco a una clase de gente para la cual no cuenta el futuro y cuya soledad no es más que su incapacidad de amar y de comprender, con la cara vuelta al pasado, a sus imágenes hechizadas de nostalgia. (...) Pero para estos hombres sólo cuenta el futuro, que debe tener una antigüedad tan fascinadora como el pasado. No piensan en la muerte. Se sienten vivir en los hechos. Se sienten unidos en la pasión del instante que los proyecta fuera de sí mismos, ligándolos a una causa verdadera o engañosa, pero a algo... No hay otra vida para ellos. No existe la muerte. Pensar en ella es lo que corroe y mata. Ellos viven, simplemente. (...) La fuerza de su indestructible fraternidad es su Dios. La aplastan, la rompen, la desmenuzan, pero vuelve a recomponerse de los fragmentos, cada vez más viva y pujante. Y sus ciclos se expanden en espiral. (402-403)

Los personajes que pueblan *Hijo de hombre* son en su mayoría campesinos, peones, mensúes, gente rural que, por determinaciones histórico-sociales, son ajenos a las prácticas de las sociedades letradas y, por el contrario, participan de una cultura y una lengua propias. Otra cosa tienen en común estos personajes: todos ellos protagonizan historias de supervivencia. Es por esto que resulta significativo el hecho de que el autor

textual haya recurrido a la ficción de la escritura para dar cuenta de dicho universo.

“Hijo de hombre”: oralidad y escritura

En una comunidad en la que la palabra hablada predomina sobre la escrita, las personas mayores, por contar con un cúmulo de vivencias que los más jóvenes no tienen, son especialmente respetados y cumplen por lo general con una función pedagógica en la sociedad: son ellos los depositarios de la memoria colectiva y, por lo tanto, los responsables de conservar para las nuevas generaciones aquellas experiencias que moldean la identidad de la comunidad. Por el contrario, afirma Ong, “al almacenar el saber fuera de la mente, la escritura y aún más la impresión degradan las figuras de sabiduría de los ancianos, repetidores del pasado, en provecho de los descubridores más jóvenes de algo nuevo”⁵. En el capítulo “Hijo de hombre”, Macario representa esa figura que, en ausencia de una memoria escrita, acumula un saber que trasciende el plano de lo individual y resume toda una experiencia colectiva; funciona como un mediador entre el presente que corresponde a la infancia de Miguel Vera y un pasado mítico-épico tanto del país —Dictadura Perpetua, gobierno de Francisco Solano López, Guerra Grande— como del pueblo —historia de Gaspar Mora y el cristo de Itapé—.

Ahora bien, la oralidad conserva los hechos del pasado pero tiende a ubicarlos en un tiempo, cuando no mítico, por lo menos vagamente situable. En el capítulo “Hijo de hombre”, y en general en toda la novela, abundan los datos referenciales —lugares, fechas, acontecimientos o periodos históricos— que forman parte de la estructura apelativa del texto, pero estos datos son en su mayoría proporcionados por el autor ficticio y pueden verse como marcas de escritura, como connotadores de cultura

⁵W. Ong, *Ibid*, p. 47

literaria.⁶ Ciertamente, Macario incorpora también numerosas referencias históricas en sus relatos, pero éstas provienen directamente de la experiencia personal del anciano y no de información escrita, como es el caso de Vera. Además, a pesar de que los relatos de Macario se refieren a personajes o hechos de índole histórico-nacional, éstos, y en especial la figura del dictador, adquieren en la memoria del anciano y en su auditorio una dimensión que sobrepasa lo histórico y se inserta en el plano de lo mítico o lo heroico:⁷

El aire de aquella época nos sapecaba la cara a través de la boca del anciano. Siempre hablaba en guaraní. El dejo suave de la lengua india tornaba apacible el horror, lo metía en la sangre. Ecos de otros ecos. Sombras de sombras. Reflejos de reflejos. No la verdad tal vez de los hechos, pero sí su encantamiento (26).

Por lo demás, es el autor ficticio quien se encarga de situar —y comentar— con precisión histórica los relatos y la vida de Macario:

⁶ Vital analiza los datos referenciales —fechas y nombres históricos— como elementos que ayudan al lector a situarse con respecto del tiempo y el lugar en que ocurre la acción del relato. Cuando provienen directamente del autor implícito, los datos referenciales pueden interpretarse como un intento de cooperación de éste en la comunicación con el lector. Sin embargo, la ausencia o presencia de ellos en el discurso de los personajes suele ser un indicador de la relación que éstos establecen con su entorno geográfico y social y con su pasado histórico. Así, por ejemplo, la ausencia de este tipo de datos en los personajes rulfianos constituye un rasgo típico de la manera de situarse en el tiempo de los habitantes de las zonas rurales de México: "En el México de las primeras décadas del siglo, mayoritariamente rural, la gente estaba lejos de los acontecimientos internacionales y de la necesidad de situarse en un tiempo histórico, y por eso la percepción de los años solía ser indecisa y confiarse a una memoria intensa en muchos detalles pero vaga en cuanto a las cifras." (Vital, *op. cit.* p. 58.) La reflexión de Vital resulta particularmente útil cuando se compara a los personajes rulfianos con los de *Hijo de hombre*: si en aquéllos el tiempo histórico, la patria y sus próceres resultan nociones demasiado vagas, en éstos en cambio, incluso tratándose de personajes rurales, la relativa abundancia de datos referenciales traduciría una aguda conciencia de la vida nacional y en especial de sus problemas sociales.

⁷ Al respecto, Milagros Ezquerro escribe lo siguiente: "Los fundamentos de la figura del Dictador Supremo están aquí claramente señalados: no se trata tan sólo de un personaje histórico eminente, sino que este personaje, por su modo de ser, por su peculiar actuación política, se convirtió, aún en vida, en una auténtica figura mítica. Las resonancias de lo que pudo significar en la mente de la colectividad paraguaya esta compleja figura las recogió Augusto Roa Bastos de niño, durante los años que pasó en el pueblo de Iturbe. Los ancianos del pueblo evocaban para los niños la figura del Padre Fundador (...)." (M. Ezquerro, Introducción a *Yo el supremo*, pp.17-18.) Por su parte, Ong explica esta mitificación de las figuras históricas como una característica típica de la oralidad: "La memoria oral funciona eficazmente con los grandes personajes cuyas proezas sean gloriosas, memorables y, por lo común, públicas. Así, la estructura intelectual de su naturaleza engendra figuras de dimensiones extraordinarias, es decir, figuras heroicas, y no por razones románticas o reflexivamente didácticas, sino por motivos mucho más elementales: para organizar la experiencia en una especie de forma memorable permanentemente. Las personalidades incoloras no pueden sobrevivir a la mnemotécnica oral. (W. Ong, *op. cit.*, pp. 73-74.)

Macario habría nacido algunos años antes de haberse establecido la Dictadura Perpetua. Su padre, el liberto Pilar, era ayuda de cámara del Supremo. Llevaba su apellido. Muchos de los esclavos que él manumitió —mientras esclavizaba en las cárceles a los patricios— habían tomado ese nombre, que más se parecía al color sombrío de una época. Estaban teñidos de su signo indeleble como por la pigmentación de la motosa piel (26).

Y más adelante:

Macario atravesó de punta a punta el horror de la hecatombe que duró cinco años, hasta la derrota de la última espectral guerrilla de López en Cerro Korá. Él mismo era un Lázaro resucitado del gran exterminio (31).

Contrasta con esta presencia de datos referenciales —que traducen una aguda conciencia histórica— la manera en que Macario sitúa en el tiempo el comienzo de la historia de Gaspar Mora. El anciano no utiliza en ésta una fecha o un dato de interés nacional sino un acontecimiento —el paso del cometa Halley— cuya naturaleza rebasa los límites de la historia paraguaya y confiere al relato un carácter mítico. El propio Vera comenta la dimensión simbólica que representa esta particular manera de ubicar la historia:

De allí solía arrancar. Él decía *yvaga-ratá*, con lo que la intraducible expresión *fuego-del-cielo* designaba al cometa y aludía a las fuerzas cosmogónicas que lo habían desencadenado, a la idea de la destrucción del mundo, según el Génesis de los guaraníes (32).

Después, focalizando el relato en él mismo, el autor-narrador se refiere a esa vaguedad temporal con que percibía el relato:

Me acuerdo del monstruoso Halley, del espanto de mis cinco años, conmovidos de raíz por la amenazadora presencia de esa víbora-perro que se iba a tragar al mundo. Me acuerdo de eso, pero el relato de Macario me lo hacía remontar a un remoto pasado (32).

La escritura de Miguel Vera, descriptiva y analítica, sitúa hechos y personajes en un tiempo histórico. Incluso los cambios en la imagen del pueblo a lo largo de su existencia son consignados puntualmente en la descripción contrastante —de tipo antes/ahora— que hace el autor luego de evocar inicialmente la imagen de Macario Francia. Esta descripción del entorno puede verse como un intento de cooperación del autor ficticio con el lector; mediante ella, aquél elimina una parte importante de la indeterminación que corresponde al entorno en el cual se desarrolla la historia. Los relatos de Macario, en cambio, son rescatados y fijados por la escritura en un intento por restituir aquellas características que rebasan las posibilidades de la palabra escrita (silencios, entonación, ritmo, gestualidad, etc.). Sin embargo, la precisión histórica cede aquí al carácter mítico.

Un análisis de las respectivas situaciones narrativas de Miguel Vera y Macario Francia resulta revelador de los actos de comunicación que cada una de estas instancias representa. Tales actos de comunicación se sitúan en planos distintos del texto: los relatos de Macario Francia ocurren en un plano interno; se trata, en la terminología propuesta por Genette⁸, de relatos metadieéticos. Como consecuencia, la voz de este personaje no se dirige directamente al lector, sino a un grupo de oyentes del mismo universo narrado y entre los cuales se halla, varios años antes de escribir su propio relato, Miguel Vera. El acto comunicativo de este último, acto de escritura, se sitúa asimismo en un plano interno pero distinto del texto. Ahora bien, lo que interesa señalar aquí son precisamente las diferencias que cada uno de estos actos de comunicación guardan entre sí.

La ficción del manuscrito representa por sí misma un código literario, en virtud del cual, podemos suponer, tanto el autor (ficticio) como el lector virtual, el primero al escribir los relatos y el segundo al leerlos, son

⁸ Cf. G. Genette, *op. cit.*, pp. 243-251.

concientes de que se trata de literatura, y no, por ejemplo, de un documento privado, como es el caso de los epistolarios o los diarios. Muy distinta es la situación narrativa de Macario Francia. Narrador oral, su actividad se sitúa en el seno de una comunidad y, más específicamente, frente a un auditorio. Tal como se hallan en el texto, sus relatos han pasado por un doble filtro; en primer lugar, el de la memoria del autor-narrador; en segundo lugar, por la escritura, que desvirtúa inevitablemente las características de la palabra oral y le da una forma definitiva, la del texto, que contrasta con el carácter fluctuante de las narraciones orales.

La "Nota del autor" en la segunda versión de *Hijo de hombre*

Dado que en la obra literaria propiamente dicha la voz narrativa y autoral pertenece a una instancia ficticia, el texto de la nota preliminar a la versión que utilizo es uno de los pocos lugares en los que el lector tiene acceso a la voz del autor textual, y en los que ésta se distingue claramente de la del autor ficticio.⁹ En efecto, en la primera versión de *Hijo de hombre* no aparece ninguna nota o prólogo y, de hecho, es difícil encontrar en ella un plano textual en el que la voz del autor implícito no se confunda con la del autor ficticio. Con excepción del fragmento de la carta de la doctora Rosa Monzón, que concluye la novela, el resto de los elementos textuales —capítulos, títulos, epígrafes— son en rigor atribuibles a este último. La nota de la segunda versión constituye por lo tanto una apertura del autor textual, un intento de comunicación, al margen del texto literario, con el

⁹ "Philippe Hamon analiza la relación entre texto literario y metalenguaje y hace alusión a ciertos 'lugares privilegiados', constituidos 'par le cadre du texte, ou par ce que l'on pourrait appeler: l'appareil démarcatif de l'énoncé littéraire. Il s'agit d'un ensemble de lieux stratégiques qui constituent les frontières externes (debut-fin) et internes (frontières entre focalisations diferentes, entre narration et description, entre style direct et style indirect, entre récit enchâssant et récit enchâssé, entre chapitres, strophes, vers, etc.) du texte, lieux ou tend à se développer et à se localiser un discours métalinguistique, implicite ou explicite, du texte sur lui-même et/ou sur les codes en general. Ceci est particulièrement net au début du texte (incipit): titres, envois, préfaces, frontispices et vignettes alégoriques des encyclopédies du XVIIIe siècle, avis au lecteur, préambules, sous-titres ou titres indicateurs de genre (...), exergues (...)" (266). (A. Vital, *op. cit.* p. 39.)

lector textual. Ahora bien, una consecuencia del hecho de que el comentario del autor involucre tanto la primera como la segunda versión es que el lector postulado debe conocer ambas.

De acuerdo con Vital¹⁰, ningún autor está en principio obligado a incorporar un prólogo al texto literario; sin embargo, en los múltiples casos de nuevas versiones o de segundas partes a lo largo de la historia literaria, éstas suelen ir acompañadas de una nota cuya función comunicativa básica consiste en justificar, o por lo menos explicar, la decisión del autor de retomar una obra ya conocida, o bien para continuarla, o bien para operar en ella una serie de modificaciones que dan como resultado una obra nueva e independiente de la anterior. Ahora bien, sin dejar de ser totalmente esto, la nota que precede a la segunda versión de *Hijo de hombre* tiene además el valor especial de ser una formulación de la particular concepción del autor sobre la comunicación literaria, sobre el acto de escribir y de leer.

En el comentario del autor, en efecto, se formula explícitamente la relación oralidad/escritura implícita en la novela y que encarna particularmente en las figuras emblemáticas de Miguel Vera, por un lado, y Macario Francia y María Rosa, por otro. Pero el autor textual se refiere no sólo a este plano interno del texto sino a su propia actividad como escritor. Se establece así una especie de paralelismo entre el plano interno del texto —en el que se verifica la relación autor ficticio-manuscrito— y el plano externo de la relación autor textual-texto literario. Ambos autores, implícito y ficticio, se encuentran en una posición en la que, por medio de la escritura, dialogan con la oralidad. Y de hecho, la decisión de modificar el texto de *Hijo de hombre* obedece a una particular concepción de la

¹⁰ Cf. *Ibid.*, p. 40.

escritura, según la cual ésta se encuentra subordinada al discurso oral y, por lo tanto, también el texto literario admite variaciones.¹¹

Alberto Vital propone dos alternativas en cuanto a la posición de un prólogo con respecto al texto literario que antecede: o bien se encuentra más cerca de él, pues comparte o anticipa elementos de su estructura apelativa, o bien está más cerca del lector, cuando, por ejemplo, el autor se coloca en la posición del lector y expone una realización particular del potencial de sentido de la obra.¹² A pesar de que la nota no es un intento de fijar el sentido de la novela, el autor se coloca aquí en la posición del lector en virtud de su concepción de la escritura y la literatura, según la cual el texto literario adquiere vida en el contacto con el lector y, por lo tanto, éste participa activamente en su conformación. La nueva versión no es pues sino el producto de una nueva lectura —una recreación— del propio autor, quien da cuenta del fenómeno.

Un texto, si es vivo, vive y se modifica. Lo varía y reinventa el lector en cada lectura. Si hay creación, ésta es su ética. También el autor —como lector— puede variar el texto indefinidamente sin hacerle perder su naturaleza originaria sino, por el contrario, enriqueciéndola con sutiles modificaciones. Si hay una imaginación verdaderamente libre y creativa, ésta es la poética de las variaciones.¹³

¹¹ Al respecto, Roa Bastos ha expuesto claramente su particular concepción de la literatura y, más específicamente, de su trabajo como escritor. "Como escritor de ficciones que no puede trabajar la materia de lo imaginario sino a partir de la realidad (de todas las formas posibles de la realidad, incluso de la que todavía no lo es o la que ha dejado de serlo), siempre pensé que para escribir relatos en el Paraguay es necesario leer antes, mejor sería decir *oír* un texto no escrito; escuchar y oír antes de escribir los sonidos del discurso oral, informulado pero presente siempre en los armónicos de la memoria. 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. (...) En la literatura de este país (narración y poesía), debido a la escisión entre escritura y oralidad este texto primero que se lee y que se oye a la vez subyace en el universo lingüístico bivalente castellano/guaraní, y emerge conflictivamente en la búsqueda de la expresión literaria. Son los sedimentos vivos de la lengua materna ancestral los que permiten una semantización nueva en su trasvasamiento a la escritura. Este es un texto en el que uno no piensa pero que lo "piensa" a uno, como sucede con la lengua misma o con la historia. (A. Roa Bastos, "Una cultura oral", p. 80.)

¹² Cf. Vital, *op. cit.* p. 42.

¹³ Roa Bastos, *Ibid.*, pp. 16-17.

Dos instancias mediadoras: el editor y el comentador del texto

García Landa analiza la narración ficticia como un procedimiento de motivación realista del texto literario. De acuerdo con esto, un relato hecho en voz de uno de los personajes de la acción suele percibirse como más auténtico, o menos artificioso, que uno hecho directamente en voz del autor implícito:

Hay con frecuencia estructuras de acceso a la ficción, por ejemplo mediante el anclaje realista de la misma. Gran parte de las narraciones ficticias se presentan como narraciones hechas por un personaje de la acción. El autor justifica así la existencia del *discurso*, naturalizándolo dentro del mundo ficticio, evitando que se ponga de manifiesto su carácter artificioso. (...) En términos de los formalistas rusos, el autor *motiva* el *discurso* de manera realista. (...) La motivación realista justifica las estructuras del *discurso* mediante las estructuras de la acción: así, un personaje de la acción puede escribir unas memorias que leeremos, quedando así "explicada" la existencia misma del *discurso* en términos de la acción.¹⁴

El mismo autor señala tres tipos de "patrones discursivos" en la motivación realista de la narración novelesca: orales (la narración ficticiamente oral, como en el caso de "Madera quemada" en *Hijo de hombre*; el diálogo y el monólogo), escritos (la autobiografía o memorias, el informe, el diario, la carta, la obra literaria), y aquellos patrones que no son estrictamente discursivos o verbales (el monólogo interior, el relato de pensamientos o percepciones). Este último patrón es recurrente en la obra cuentística de Augusto Roa Bastos, sin duda en razón de la intención del autor de acercarse lo más posible al universo íntimo de sus personajes y de reproducir las características de su discurso. En varios de los cuentos de *Moriencia*, por ejemplo, el patrón discursivo se sitúa en una zona ambigua entre el relato oral y el monólogo interior. Desde este punto de vista, el patrón discursivo en la primera novela de Roa Bastos es menos

¹⁴ José Ángel García Landa, *op. cit.*, p. 323.

experimental, al ceñirse a una conocida convención literaria, la de la novela-manuscrito hallado.

De acuerdo con esto, la narración en *Hijo de hombre* se encuentra justificada desde el interior del mundo ficticio de la novela y de hecho forma parte de la diégesis. En otros términos, el acto de escribir de Miguel Vera se sitúa en realidad en el mismo nivel que el de los actos de los demás personajes (nivel intradieгético). Esta situación se ve reafirmada por el hecho de que la acción no concluye al mismo tiempo que el manuscrito, sino que se prolonga a través del relato de Rosa Monzón, en el que se nos informa básicamente de dos cosas: cómo fue hallado el manuscrito y cómo murió Miguel Vera. El desenlace de la historia de este autor-narrador-personaje es referido por un narrador necesariamente distinto, quien al mismo tiempo se convierte en un comentarador del texto ("Las traje conmigo, segura de que en ellas [las hojas del manuscrito] se había refugiado la parte más viva de ese hombre ya inmóvil y agónico"). Sin embargo, una tercera instancia es necesaria para completar la justificación de la existencia del documento privado como literatura. En *Hijo de hombre*, en efecto, la figura del editor, sin tener presencia discursiva, se halla implícita como destinatario de la carta de Rosa Monzón y como responsable final de la publicación del texto. Qué tan codificado dentro de las convenciones literarias es el recurso al editor se pone de manifiesto en el siguiente comentario de García Landa:

En la tradición realista del siglo XVIII, el narrador puede escribir un diario, una carta o unas memorias. Así se hace necesaria la intervención de un nuevo personaje, implícito o explícito, perteneciente a la "esfera de acción" del narrador: el *editor*, el personaje ficticio que recoge ese documento privado para presentarlo después al lector. Su importancia puede variar, según sea un simple marco y un transmisor, o intervenga (como artificio de motivación) sobre la presentación del

texto. También los editores tienen cierta autoridad retórica, en especial a la hora de reducir, censurar y suprimir.¹⁵

Entre paréntesis, la "autoridad retórica" a la que se refiere García Landa corresponde en el caso de *Hijo de hombre* no al editor sino al "descubridor" y comentarista del texto, la doctora Rosa Monzón, quien se encarga de transcribir el manuscrito y de eliminar en él las partes que le conciernen personalmente. Así, tanto Rosa Monzón como el editor implícito funcionan como mediadores entre el plano interno del texto —el de la relación autor ficticio-manuscrito— y el plano externo —nivel extradiegético— en el que se sitúa el lector. Como consecuencia, el lector deberá tener en cuenta que el acto comunicativo que supone el manuscrito tiene un carácter privado e incluso cerrado sobre sí mismo. Y es que, a diferencia de la novela epistolar, en la que el texto tiene un destinatario definido dentro de la ficción, en los relatos de Miguel Vera no hay un narrador explícito.

Una última observación a propósito del lugar del fragmento "De una carta de Rosa Monzón". Por lo general, la nota o aviso del editor o los editores suele figurar al principio de la novela; el autor textual proporciona así una serie de datos útiles a propósito de las condiciones de producción y recepción del texto literario y sitúa el acto de comunicación dentro de un código que el lector comparte. Así, por ejemplo, en el aviso que precede a *La náusea*, de Jean-Paul Sartre, los editores dan al lector varias informaciones tanto sobre el texto (el diario de Antoine de Roquentin hallado entre sus papeles y publicado sin modificaciones) como sobre el autor (un historiador que, después de viajar por Europa Central, África del Norte y el Extremo Oriente, se instala en Bouville para llevar a cabo una

¹⁵ García Landa, *Ibid.* pp. 320-321. El mismo fenómeno referente a la presencia de un editor, con o sin voz en el texto, es analizado a fondo por María Stoopén (Cf. María Stoopén, *Los autores, el texto, los lectores en el Quijote de 1605*, en especial los capítulos 2, 4 y 5). Me interesa en especial hacer énfasis en la distinción, expuesta por la autora, entre voz y presencia, según la cual no todas las instancias que intervienen ficticiamente entre texto y lector tienen necesariamente un espacio discursivo dentro de la obra.

investigación sobre el marqués de Rollebon). Esta información forma ya parte de la estructura apelativa del texto en la medida en que obliga al lector a situarse con respecto de una convención literaria y a asimilar los datos referenciales proporcionados (viajes por Europa Central, etc., fecha del comienzo de la redacción del diario.) En *Hijo de hombre*, en cambio, las figuras del "descubridor" del manuscrito y su editor no aparecen sino al final. Mediante este artificio, la diferencia de los planos interno y externo del texto no se hace evidente sino al final de la lectura; sólo entonces el lector se ve confrontado a la convención literaria del manuscrito y debe darle su significación particular de acuerdo con el universo ficticio de la novela.

¿Qué capítulos contiene el manuscrito de Miguel Vera?

De acuerdo con García Landa, la estructura de *Hijo de hombre* podría ser definida —en función de los dos distintos tipos de narrador que aparecen en la novela, uno en los capítulos pares y otro en los capítulos impares— como una combinación de narraciones.¹⁶ En los apartados anteriores me he ocupado del primer narrador en términos del patrón discursivo que representa y del significado que tiene dentro del mundo ficticio en el cual se halla inmerso. En cuanto al segundo, hasta ahora he dejado de lado el problema referente a la posibilidad de identificarlo con el primero, es decir, con Miguel Vera. A continuación propongo tres razones principales que me parecen justificar esta discusión:

1. En primer lugar, la dificultad para definir el patrón discursivo de los capítulos pares. Y es que, en realidad, no hay en ellos marcas de escritura que permitan asimilarlos al patrón de los capítulos impares, es

¹⁶ García Landa define así esta situación: "Varias narraciones se pueden combinar en un todo mayor, que pasa a considerarse una gran narración con narradores múltiples (cf. Prince, *Narratology* 35 ss; Stanzel, *Theory* 71). Hay que distinguir en cada caso ante todo si se trata de una multiplicidad de narradores o de una multiplicidad más fundamental de acciones o mundos. Cualquier combinación de unidad o multiplicidad de narradores y de mundos es perfectamente posible (Ruthrof 112)" (J. A. García Landa, *op. cit.* p 329-330).

decir, el que corresponde a la ficción del manuscrito. En otros términos, si la referencia al propio discurso es un rasgo característico en Miguel Vera y, de manera general, en varios otros narradores en la obra de Roa Bastos, resulta significativa la ausencia sistemática de datos que puedan orientar al lector acerca del patrón discursivo de los relatos pares. La narración en éstos puede verse como un caso paradigmático de mimesis, en el sentido que le da Genette, y que se define, en términos generales, como un máximo de información y una presencia mínima del narrador (es decir, de cualquier elemento discursivo que aluda, directa o indirectamente, a él, a su acto de narrar o a su situación narrativa).¹⁷ No obstante, en contra de este criterio puede argumentarse el hecho de que no toda narración escrita está obligada a presentarse a sí misma como tal; varios elementos discursivos pueden funcionar como indicadores indirectos.

2. La segunda razón se refiere a los distintos tipos de narrador que aparecen en cada una de las secuencias, los cuales se definen, de acuerdo con Genette, como homodiegético (Miguel Vera) y heterodiegético, según su relación de participación, en tanto personajes, en el mundo narrado. En la narración homodiegética, el origen de la información narrativa está implícito: proviene de la propia experiencia del héroe. En cambio, en la narración heterodiegética de los capítulos pares, la fuente de información no es mencionada. ¿Se trata de un testigo de los hechos o bien de un narrador informado indirectamente?

3. La tercera razón se encuentra tal vez implícita en las anteriores pero vale la pena llamar la atención sobre ella: en los capítulos pares no hay una sola referencia al "yo" del narrador, lo cual vuelve más difícil su

¹⁷ Genette observa: «Les facteurs mimétiques proprement textuels se ramènent, me semble-t-il, à ces deux données déjà implicitement présentes dans les remarques de Platon: la quantité de l'information narrative (récit plus développé, ou plus détaillé) et l'absence (ou présence minimale) de l'informateur, c'est-à-dire du narrateur. «Montrer», ce ne peut être qu'une façon de raconter, et cette façon consiste à la fois à en dire le plus possible, et ce plus, à le dire le moins possible (...).» (G. Genette, *op. cit.* p. 187.)

identificación. El hecho de que se trate de un narrador heterodiegético no explica, ni mucho menos justifica, esta rigurosa narración "en tercera persona", pues, según ha observado Luz Aurora Pimentel¹⁸, existen numerosos ejemplos de narradores de este tipo que no dudan en pronunciarse abiertamente como sujetos de la enunciación. De tal modo que podemos considerar la ausencia sistemática de la primera persona del narrador en los capítulos pares como un rasgo que apunta, al igual que los dos anteriores, a disimular, en la medida de lo posible, la presencia del narrador y, por consiguiente, la impresión de mediación.

Estos tres elementos —ausencia de discurso metanarrativo, narración heterodiegética y ausencia de referencias al "yo" del narrador— contribuyen a crear un marcado efecto de contraste, perceptible incluso por un lector no cuidadoso, entre las dos secuencias: si la primera tiene un carácter íntimo, la segunda produce la impresión de objetividad que tradicionalmente se atribuye a la narración heterodiegética.

La pregunta por la autoría de la segunda secuencia se relaciona estrechamente con la "motivación realista" del discurso narrativo. Definida ésta como la "explicación" de "la existencia misma del discurso en términos de la acción" (para retomar los términos utilizados por García Landa¹⁹), habría que convenir en que el narrador homodiegético es el más apropiado para transmitir al lector la impresión de "motivación realista" del discurso, en cualquiera de los patrones mencionados. Sin entrar en

¹⁸Cf. Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 136. Pimentel cita concretamente el caso del capítulo noveno del *Quijote*, en el cual un narrador heterodiegético interrumpe el relato de las aventuras del caballero andante para introducir otro relato en el cual él mismo es el protagonista. Cf. "Es evidente que el criterio que decide la elección vocal no reside entonces en el uso de un pronombre u otro, sino en la relación que tiene el narrador con el mundo narrado. (...) Es esta relación de *participación diegética* lo que distingue las dos categorías básicas en el modelo de Genette: si el narrador está involucrado en el mundo narrado es un *narrador homodiegético* (o en primera persona); si no lo está es *heterodiegético* (o en tercera persona). Ahora bien, es necesario insistir en que el involucramiento de un narrador homodiegético en el mundo que narra no es en tanto que narrador sino en tanto que *personaje*; es decir, que un narrador en primera persona cumple con dos funciones distintas: una *vocal* —el acto mismo de la narración, que no necesariamente se da en el interior del mundo narrado— y otra *diegética* —su participación como actor en el mundo narrado. (L. A. Pimentel, *op. cit.* p. 136.) Para un análisis más detallado de esta cuestión en el *Quijote*, cf. M. Stoopen, *op. cit.*, cap. 5.

¹⁹Cf. *infra*, p. 40.

polémica con este criterio, me limitaré a señalar que la mayoría de los narradores en la obra de Roa Bastos comparten esta característica. Así, por ejemplo, la novela *El fiscal* reproduce, con algunas variantes, el modelo de *Hijo de hombre*: un texto que constituye el cuerpo principal del relato, escrito por uno de los personajes de la acción (autor ficticio), y una carta escrita por otro personaje (lector ficticio y, en el caso de *El fiscal*, narratario) y que, a modo de epílogo, relata el desenlace de la historia e informa sobre el destino final del manuscrito.

En la segunda secuencia de la novela no hay elementos que permitan explicar el discurso en términos de la acción —es decir, no hay una conexión visible entre historia y narración; no sabemos cuál es la relación entre el narrador y los hechos que refiere—, a menos, claro está, que en esta acción incluyamos la de los capítulos impares. De este modo, Miguel Vera sería también autor de los capítulos pares, lo cual es posible incluso si se considera que no pudo ser testigo de los hechos que se relatan en ellos.²⁰ Para justificar lo anterior bastaría con observar que Vera tampoco fue testigo directo de los hechos relacionados con Gaspar Mora —aislamiento y muerte en el monte, hallazgo del cristo, etc.—, como tampoco combatió junto a Macario en la Guerra Grande. Ambas cosas, sin embargo, las relata en el capítulo "Hijo de hombre". El capítulo IX, "Madera quemada", es también un buen ejemplo de la preocupación de Vera por reconstruir las historias de los habitantes de Itapé. En él, la celadora de la Orden Terciaria relata a Miguel Vera, mientras éste transcribe cuidadosamente su relato, la historia de Melitón Isasi y su trágica muerte a manos de los mellizos Goiburú. Es así como, mediante la informante-testigo, Vera puede a su vez escribir un relato en cuya acción no toma parte.

²⁰ Las razones de esto varían según el capítulo. Como ejemplo, el capítulo II, "Madera y carne", puede verse como un desarrollo de la historia del médico extranjero que viaja en el mismo vagón que Miguel Vera, comenzada a relatar en el capítulo anterior. Después de pasar una noche en Sapukai, éste continúa el viaje a Asunción, mientras que el médico es detenido por las autoridades. Es por lo tanto obvio que Vera, estando en la capital, no pudo ser testigo de la historia que protagonizó Alexis Duvrobsky en el pueblo.

Gérard Genette señala a propósito del narrador en *À la recherche du temps perdu* un movimiento similar entre narración homodiegética y narración heterodiegética, que a su vez implica cambios en la focalización. En efecto, Marcel narra numerosos hechos que no pudo presenciar y, al mismo tiempo, desaparece por completo como personaje. El ejemplo más evidente es sin duda *Un amor de Swann*, relato en el que Marcel se vuelve por completo un narrador heterodiegético. La fuente primaria del narrador en este caso, de acuerdo con Genette, no puede haber sido más que el mismo Swann, protagonista de la historia y amigo de Marcel. De la misma manera, en "Hijo de hombre" el relato focalizado por momentos en el propio Vera se desliza hacia un relato focalizado en Macario o incluso en otros personajes.

Todas estas consideraciones apuntan a lo siguiente: un mismo narrador puede desdoblarse en un narrador homodiegético y uno heterodiegético según sea él mismo el héroe del relato (o bien un testigo) o simplemente alguien informado indirectamente acerca de los hechos que lo conforman. Esta razón me parece suficiente para justificar los dos tipos de narración que corresponden a cada una de las dos secuencias, cuyo autor no sería otro que Miguel Vera.²¹

Finalmente, y a modo de conclusión parcial, conviene advertir sobre el hecho de que, por lo menos a primera vista, los elementos de la estructura apelativa estudiados en este capítulo conciernen a la primera secuencia. Sin embargo, según lo dicho en el último apartado, si consideramos los capítulos de la segunda secuencia como parte del manuscrito de Miguel

²¹ Ésta es también la posición de Milagros Ezquerro: "El fragmento 'De una carta de Roza Monzón' que clausura *Hijo de hombre*, indica que el conjunto de la narración que precede es atribuible a Miguel Vera que escribió todo eso durante los últimos meses de su vida, cuando era alcalde de Itapé. Las últimas líneas, a través de la alusión a 'estos momentos en que el país vuelve a estar al borde de la guerra civil entre opresores y oprimidos', da al conjunto de la narración un enfoque retrospectivo. Ésta resulta ser la reconstrucción de la historia de dos comunidades campesinas, la de Itapé y la de Sapukai, vista desde la perspectiva del nuevo conflicto político-social que, en 1947, volvía a abrir las heridas apenas cicatrizadas de los cruentos acontecimientos de 1912 y de la terrible Guerra del Chaco (1932-1953)." (Milagros Ezquerro, Introducción a *Yo el Supremo*, pp. 23-24.)

Vera, cuestiones como la dicotomía oralidad-escritura y la referente a las instancias que median entre el lector y el texto, incluirían dicha secuencia. Esto implicaría, por otra parte, asignar a esta última el mismo patrón discursivo —testimonio escrito— que a la primera y, por lo tanto, el mismo tipo de relaciones con el mundo narrado, en el cual predomina a oralidad. En cuanto a las instancia mediadoras y a la nota del autor, es significativo que en los correspondientes espacios discursivos se deje sin mencionar el problema de la autoría de los capítulos pares. De esta manera, tal punto de indeterminación queda abierto a las posibles respuestas del lector, las cuales, no obstante, deben hallarse sujetas a la coherencia interna del texto. Así pues, en los dos capítulos siguientes profundizaré en el estudio de distintos aspectos del comportamiento de ambos narradores con el propósito de fundamentar una respuesta propia a la cuestión señalada.

Capítulo 3

FUNCIÓN DEL NARRADOR EN LA PRIMERA SECUENCIA

Introducción

En el capítulo anterior me he referido ya a una diferencia fundamental entre el narrador de la primera secuencia y el de la segunda: la relación de participación *diegética* —según la expresión de Pimentel— que cada uno de ellos establece con la historia narrada. De acuerdo con este criterio, definí al de la primera secuencia como un narrador homodiegético, pues es al mismo tiempo uno de los personajes y, por lo tanto, participa en la *acción* del relato, mientras que el de la segunda se definió como un narrador heterodiegético, es decir, que se encuentra ausente de la historia en tanto personaje. Este criterio de participación del narrador en el mundo narrado, también se dijo, viene a sustituir el tradicional concepto de relato “en primera” y “en tercera persona”, nociones que en realidad no aluden sino a una consecuencia de un hecho más profundo, a saber, la decisión del autor implícito de hacer contar la historia a alguno de los personajes o, por el contrario, a un narrador ausente de ella. El inconveniente de la clasificación “en primera” y “en tercera persona” viene pues del hecho de que, en realidad, no existe ningún impedimento para que un narrador que no participa en la historia (narrador “en tercera persona”) enuncie en cualquier momento su propio “yo”.

Me he ocupado también, en el capítulo primero, de diversos aspectos referentes al papel y la función de Miguel Vera como supuesto autor del manuscrito que conforma *Hijo de hombre*. Entre otras cosas, he tratado de determinar en qué medida el recurso a una instancia autoral ficticia contribuye a la creación del sentido de la obra. Así, podemos hablar de un desdoblamiento de dicha instancia en autor y narrador, a cada uno de los cuales corresponden tareas distintas. El autor ficticio se halla

estrechamente relacionado con el patrón discursivo bajo el cual se nos presenta el relato; por definición, el autor ficticio sólo puede estar presente en el texto cuando se trata de un patrón discursivo escrito (las memorias o la autobiografía, el informe, etc.). A diferencia del narrador, el autor ficticio no es un elemento constitutivo de la narratividad; se trata más bien de un recurso textual que el autor implícito decide utilizar con una particular intención de sentido. Así, por ejemplo, los múltiples autores ficticios que intervienen, directa e indirectamente, en la composición del *Quijote*, pueden verse como una parodia de la tradición de los libros de caballerías. En cuanto al narrador, utilizaré en este trabajo la definición propuesta por Pimentel, según la cual esta instancia resulta constitutiva de la narrativa verbal.¹ El narrador cumple una función de mediación entre el mundo de acción proyectado por el relato y su(s) receptor(es). "En cualquier forma de relato verbal —cuento, novela, anécdota, etc.—hay siempre alguien que da cuenta de algo a alguien. La mediación aquí no es optativa sino constitutiva. La voz narrativa, siguiendo a Genette (1972, 255 ss), es un aspecto inextricable de la narrativa verbal (...)". Ahora bien, no siempre ocurre una identidad perfecta entre autor ficticio y narrador. Existen innumerables ejemplos en los que a un autor ficticio corresponden dos o más narradores. Esto también ocurre en *Hijo de hombre* cuando, en el capítulo IX, "Madera quemada", la narración es hecha totalmente en boca de la celadora de la Orden Terciaria: la función de Miguel Vera se limita aquí a transcribir el discurso oral de la narradora. Otro ejemplo de narrador distinto a Vera es, claro está, Macario, aun cuando su discurso, como se verá más adelante, se encuentre mezclado al del autor-narrador.

Otro punto importante es el que se refiere al medio con el que se cuenta para tener acceso al narrador y cimentar su análisis. Este medio, en un relato de ficción, no puede ser sino el discurso o texto narrativo mismo; sólo a través de él es posible la reconstrucción del narrador y del

¹ Cf. Pimentel, *op. cit.* p. 16.

conjunto de relaciones —con la historia, con el propio discurso, con otros narradores— que conforman su situación narrativa. En un sentido estricto, el discurso narrativo es el elemento más inmediato con el que se cuenta para el análisis del relato de ficción y de hecho constituye, según la definición de Genette², el verdadero objeto de estudio de la narratología. Esta definición puede servirnos para apreciar con mayor claridad la distancia conceptual que hay entre autor ficticio y narrador, y es que sólo este último entra en el campo de interés del análisis narratológico. Ahora bien, según Genette, la noción de narrador forma parte de un todo mucho más complejo, la situación narrativa, la cual se define como un tejido de relaciones que pueden analizarse bajo los conceptos de *persona*, *nivel narrativo* y *tiempo de la narración*³. En lo sucesivo, me serviré de tales distinciones conceptuales para cimentar mi análisis de la instancia narrativa en la primera secuencia de la novela.

Dos aspectos distintos del narrador-personaje: yo-narrador y yo-narrado

En la narración heterodiegética, la distancia entre el narrador y sus personajes es claramente perceptible: se trata de instancias separadas, de las cuales la primera pertenece al nivel del discurso y la segunda al nivel de la acción. En una narración homodiegética, en cambio, las funciones de héroe y narrador pueden no ser sino aspectos distintos de una misma identidad; esto es lo que ocurre cuando un narrador refiere su propia historia. La distancia señalada no deja entonces de existir, aunque sin duda suele ser menos notoria. Entre el narrador que refiere su propia historia y el "yo" que la protagoniza media por lo general un tiempo —con frecuencia varios años o incluso, como en la novela autobiográfica— algunas decenas de años— que confiere al primero una mayor experiencia

² Cf. G. Genette, "Discours...", pp. 71-76.

³ Cf. G. *Ibid.* 225-267; L. A. Pimentel, *op. cit.* caps. 5 y 6.

respecto a su "yo" pasado. La distancia temporal entre el yo-narrador y el yo-narrado suele traducirse a su vez en una actitud —nostálgica, condescendiente, irónica o de abierto rechazo— del primero con respecto de las acciones del segundo. Esta situación, sin embargo, puede prestarse a algunas variantes. Por ejemplo, no es quizá imposible encontrar casos en los que tanto el yo-narrador como el yo-narrado se encuentren en un estado psicológico idéntico, de tal modo que entre ellos no exista una distancia crítica. O bien, en un relato focalizado exclusivamente en el yo-narrado, el punto de vista del narrador resulta desconocido para el lector.⁴

En el estudio de la instancia narrativa en la primera secuencia distinguiré pues un yo-narrador y un yo-narrado separados, entre otras cosas, por una distancia temporal. El Miguel Vera narrador se ubica necesariamente en la madurez, probablemente en la última etapa de su vida (cap. X). En cambio, el Miguel Vera personaje aparece en cada uno de los capítulos de la primera secuencia en los momentos más significativos de su trayectoria vital, aquellos que "marcan" su destino. Ahora bien, desde el punto de vista de su *duración*, tres de los capítulos de la primera secuencia tiene un valor que podríamos llamar sinecdótico, en el sentido de que, a pesar del poco tiempo que transcurre en estos relatos, el narrador logra sugerir etapas enteras de su vida. Estos capítulos son "Estaciones", "Hogar" y "Ex combatientes". En "Estaciones" se narra el viaje en tren hacia la capital que Miguel Vera realiza con el propósito de continuar sus estudios e ingresar a la Escuela Militar. Todo el capítulo transcurre en apenas un día y parte del siguiente, desde que Vera aparece luchando por ponerse su primer par de zapatos, antes de ser acompañado por su familia a la estación, hasta el arribo a la capital. ¿Por qué el narrador elige precisamente este lapso como contenido narrativo del capítulo? Entre otras cosas, podemos suponer, porque la partida a la capital marca para el personaje el fin de la infancia, el comienzo de la

⁴ Cf. García Landa, *op. cit.*, p. 317; Genette, *op. cit.* pp. 259-261.

adolescencia y, sobre todo, un primer paso en el alejamiento de la comunidad de origen, del núcleo familiar y del medio rural.

En "Hogar", el tiempo de la historia equivale a un solo día: Vera vuelve a hallarse en Sapukai, esta vez confinado por su presunta participación en una conspiración en la Escuela Militar. Entre este día y la noche relatada en "Estaciones" han pasado veinte años. Un baqueano que resulta ser Cristóbal Jara —hijo de Casiano y Natividad, protagonistas de "Éxodo"— conduce a Vera desde el pueblo hasta el lugar donde se encuentra el vagón de tren que los Jara empujaron a través de la llanura luego de su regreso de los yerbales. Una vez llegados al vagón se revela el verdadero propósito de lo que Vera creía una simple excursión turística: propiciar un encuentro entre él y un grupo de trabajadores que desean unirse a una revolución inminente y para ello solicitan la ayuda del militar confinado. La aparente simpleza del argumento y la brevedad del tiempo en el que se desarrolla son enriquecidos por dos analepsis que retoman temas narrativos esbozados en capítulos anteriores. La primera de ellas comienza a insinuarse desde el fragmento 2; se trata de la historia del vagón que empujan Casiano y Natividad Jara, la cual es reconstruida por Vera mientras avanza por la misma llanura junto a Cristóbal. Esta analepsis se vuelve tema narrativo principal en el fragmento 3, si bien el relato tiene aquí el valor de una mera conjetura, de una reconstrucción subjetiva del Miguel Vera personaje. La otra analepsis corresponde al fragmento 5, en el que se narra por segunda vez la frustrada revolución de 1912 y la brutal explosión que en el mismo año llenó de muertos el pueblo. Nuevamente, la jornada elegida por el autor-narrador, quien en cambio deja pasar en forma de elipsis veinte años de su vida, tiene un valor narrativo estratégico: en ella Vera vuelve a encontrarse en el escenario de aquellas historias —la del levantamiento de 1912, la de los Jara— que lo involucran como testigo.

En "Ex combatientes" se repite este patrón temporal de no más de un día para el relato. Crisanto Villalba regresa a Itapé después de tres años de combate en la guerra del Chaco y un año más en Asunción en espera de la desmovilización de las tropas. A su llegada, un pequeño grupo de compueblanos, ex combatientes también, lo reconoce en la estación, lo rodea y luego lo lleva al boliche. Aquí se suscita una discusión acerca de la utilidad de la guerra, del olvido en el que se encuentran los ex combatientes, la mayoría de ellos lisiados, pero, sobre todo, Crisanto Villalba habla de su pasión por el combate y de su anhelo de volver al campo de batalla.

Genette observa un "efecto de convergencia final" entre historia y narración, esto es, que, a medida que avanza, el tiempo de la historia se acerca cada vez más al tiempo de la narración. El efecto de convergencia suele ser mayor en los relatos heterodiegéticos o "en tercera persona", pues revela una isotopía temporal inesperada: el narrador es contemporáneo de la historia narrada. Por el contrario, en el relato homodiegético la convergencia final entre narrador e historia es casi obligada; en él que la isotopía temporal es evidente desde el principio. Así, cada capítulo de la primera secuencia representa un paso más hacia el momento en que Vera escribe sus recuerdos. Según la carta de Rosa Monzón, Vera habría relatado estos recuerdos hacia el final de su vida, es decir, en la etapa que corresponde a su regreso a Itapé como alcalde. En el capítulo "Ex combatientes", en efecto, la narración se vuelve por momentos un relato *en presente*,⁵ lo cual acentúa esa coincidencia casi absoluta entre los hechos y el momento en que son referidos por Miguel Vera. Finalmente, la "convergencia" señalada por Genette tiene en *Hijo de hombre* un efecto dramático, pues, según se desprende del fragmento "de una carta de Rosa

⁵ Véase, por ejemplo, el fragmento 7: "En todo Itapé, como en muchos otros pueblos, fermenta nuevamente la revuelta, en una atmósfera de desasosiego, de malestares y resentimientos. A los ex combatientes se les niega el trabajo. Los lisiados desde luego no tienen como hacerlo. Por eso las muletas de Hilarión Benítez taquean a cada rato rencorosamente. Recomienza el éxodo de la gente hacia las fronteras en busca de trabajo, de respeto, de olvido (403).

Monzón”, Miguel Vera se encuentra redactando sus recuerdos poco antes de su muerte:

“... Así concluye el manuscrito de Miguel Vera, un montón de hojas arrugadas y desiguales con el membrete de la alcaldía, escritas al reverso y hacinadas en una bolsa de cuero. Las había escrito hasta un poco antes de recibir el balazo que se le incrustó en la espina dorsal.

“Cuando fuimos a Itapé con el juez Melgajero a recoger al herido, encontré la sobada bolsa de campaña. Pendía a la cabecera de su cama, con las hojas adentro. La tinta de las últimas estaba todavía adentro; el párrafo final, borroneado a mano” (411).

La primera secuencia: autobiografía, testimonio y reconstrucción de la historia

Si en la narración homodiegética el narrador participa en la acción del relato, esta participación puede tener distintos grados, según la importancia del lugar que el narrador ocupa, en tanto personaje, en la historia que cuenta. En función de este grado de participación, Genette distingue básicamente dos tipos de narrador homodiegético: el que es héroe de su propio relato (narrador autodiegético) y aquel cuyo rol se limita al de observador o testigo (narrador testimonial).⁶ Por su parte, Luz Aurora Pimentel realiza un breve recuento de situaciones narrativas algo más complejas, en las que, por ejemplo, un narrador en principio testimonial va desapareciendo como personaje y, en consecuencia, termina adquiriendo un rol de narrador heterodiegético. Puede ocurrir también, siguiendo a Pimentel, que un narrador oscile entre lo autodiegético y lo testimonial, sin que esta ambigüedad llegue necesariamente a resolverse. De acuerdo con

⁶ Para el autor de “Discours du récit”, el narrador homodiegético está obligado a elegir entre los dos roles extremos de héroe o testigo: “Tout se passe come si le narrateur ne pouvait être dans son récit un comparse ordinaire : il ne peut être que vedette, ou simple expectateur (G. Genette, *op. cit.* p. 253)”. Más tarde, en *Nouveau discours du récit*, Genette matiza esta posición aceptando que un narrador testimonial puede tener cierto peso en la historia. No obstante —considera— hay en este tipo de narrador una tendencia “irresistible” a borrarse en tanto personaje en provecho del héroe: “[...] tout se passe comme si le rôle de narrateur, et leur fonction, comme narrateurs, de mise en relief du héros, contribuait à effacer leur propre conduite, ou plus exactement à la rendre transparente, et avec elle leur personnage : si important que puisse être leur rôle à tel ou tel moment de l’histoire, leur fonction narrative oblitère leur fonction diégétique” (G. Genette, *Nouveau discours du récit*, p. 69)

esto, es necesario admitir la posibilidad de ciertos matices al momento de definir el grado de participación diegética de un narrador, ya que éste, como queda claro a partir de los ejemplos que proporciona Pimentel, llega a variar su comportamiento incluso dentro de un mismo relato.

A continuación me propongo profundizar en el análisis del rol de Miguel Vera desde el punto de vista de su doble función —la de narrador y la de personaje— en los capítulos que componen la primera secuencia de *Hijo de hombre*. En tal análisis partiré de la hipótesis de que el grado y las formas de participación diegética de un narrador implicado en la historia son también un elemento clave en la determinación del sentido de la obra.⁷ Asimismo, me basaré en la observación directa de las referencias al "yo" del narrador-personaje, las cuales, como en todo relato homodiegético, se dividen en dos: referencias al yo-narrado y referencias al yo-narrador. Es la frecuencia de las primeras la que define el grado de participación del narrador en tanto personaje y, por lo tanto, aquello que nos permite situar el relato en ese amplio espectro cuyos extremos serían lo autodiegético y lo testimonial. Por su parte, la frecuencia de las referencias al yo-narrado es un indicio de la importancia que en un relato se concede al aspecto de la narración: a mayor cantidad de éstas, la figura del narrador y su situación narrativa se hallarán más presentes en el texto. Piénsese, por ejemplo, en un relato como *La caída*, de Albert Camus, en el que la situación narrativa tiene por lo menos tanto peso como la "historia" propiamente dicha en la significación de la obra.

⁷ Así, por ejemplo, Luz Aurora Pimentel, al analizar la función de Marlow, narrador testimonial, en *Heart of Darkness*, concluye: "[...] casi podríamos decir que este relato de Conrad tiene una estructura elipsoide, ya que las dos formas de narración homodiegética, la autodiegética y la testimonial, coexisten sin que la oposición se resuelva, constituyéndose en los dos ejes focales que le dan su compleja significación: la búsqueda del Otro —Kurtz— se resuelve en la búsqueda del Yo-Marlow, el narrador". (L. A. Pimentel, *op. cit.*, pp. 138-139).

"Hijo de hombre"

Un dato revelador de su papel como personaje es que, de los 17 fragmentos que conforman este capítulo, sólo en los tres primeros Miguel Vera toma parte en la acción. Más aún, en dichos fragmentos él aparece apenas como uno de los varios niños que siguen a Macario para escuchar sus relatos; su rol como personaje es pues secundario o meramente testimonial: la parte "fuerte" de la acción corresponde, por un lado, a los recuerdos de Macario, en los que se resume la experiencia colectiva, y, por otro, a la historia de Gaspar Mora y el cristo de Itapé.⁸ Otro dato importante es el siguiente: al referirse a sí mismo como personaje, el narrador usa sobre todo la primera persona no del singular sino del plural, lo que sugiere que, tal como se recuerda a sí mismo, el Vera de entonces es parte de una colectividad, de un grupo unido en torno a la figura de Macario y fuertemente atraído por su poder evocador de un pasado mítico-heroico. Por el contrario, la mayoría de las veces en que el narrador se refiere a su propio "yo" de manera aislada, la atención del relato abandona el plano de la historia y se vuelca sobre algún aspecto de la narración; por ejemplo, sobre el estado moral del narrador al momento de escribir sus recuerdos. A continuación presento algunos ejemplos que me parecen ilustrar bien esta situación.

La primera mención del "yo" del narrador ocurre desde el primer párrafo del capítulo. Ahora bien, este párrafo inicial —así como los siguientes— es sobre todo una evocación de la figura de Macario, por lo que la irrupción momentánea del "yo" del narrador no deja de producir aquí un efecto de contraste. Puesta en medio del "retrato-recuerdo" de Macario con que se abre la novela, la frase que subrayo parece cumplir con dos funciones: por un lado, marca desde el comienzo del relato una distancia inicial de "muchos años" entre el tiempo de la historia y el

⁸ En realidad, esta historia es también en principio un recuerdo —un relato— de Macario, pero, como lo analizo más adelante, su estatuto narrativo es distinto.

momento de la narración; por otro lado, entera al lector de que la fuente principal de la información narrativa son los recuerdos del narrador. Más aún, la afirmación "*pero de eso me acuerdo*" sugiere que el relato puede estar sujeto a los olvidos del narrador, que la información narrativa no es del todo segura.

Hueso y piel, doblado hacia la tierra, solía vagar por el pueblo en el sopor de las siestas calcinadas por el viento norte. *Han pasado muchos años, pero de eso me acuerdo*. Brotaba en cualquier parte, de alguna esquina, de algún corredor en sombras. A veces se recostaba sobre un mojinete hasta no ser sino una mancha más sobre la agrietada pared de adobe. El candelazo de la resolana lo despertaba de nuevo. Echaba a andar tantaleando el camino con su bastón de tacuara, los ojos muertos, parchados por las telitas de las cataratas, los andrajos de aópoi sobre el ya visible esqueleto, no más alto que un chico (21).

La misma idea se formula explícitamente en el párrafo que concluye el fragmento 1:

Yo era muy chico entonces. 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 (25).

La información contenida en estas líneas puede resumirse en tres puntos: **1)** refuerza la idea de la distancia temporal como obstáculo para la fiabilidad absoluta del relato, como un factor de incertidumbre; **2)** se declara explícitamente el carácter testimonial del relato y, por lo tanto, se define al narrador como uno de los personajes; **3)** se alude explícitamente al patrón discursivo ("*mientras escribo* estos recuerdos") que define al relato como un texto ficticiamente escrito (autobiografía y testimonio); **4)** finalmente, un elemento capital en la construcción del sentido de la obra, ausente en la primera de las citas, es esa otra especie de distancia, no temporal sino moral, que existe entre narrador y personaje, diferenciados así uno del otro en la subjetividad del yo-narrador. No sólo los años

transcurridos distorsionan en la memoria del narrador los hechos del relato, sino que también el carácter de su experiencia posterior, de signo negativo ("mis traiciones y olvidos de hombre", "las repetidas muertes de mi vida"), viene como a vedar el acceso pleno al mundo de la infancia. Desde otra perspectiva, estas afirmaciones constituyen una especie de anticipación de la experiencia posterior del narrador, pues despiertan en el lector la expectativa de saber en qué consisten tales "traiciones y olvidos de hombre". De esta manera, un narrador en principio testimonial atrae por unos instantes la atención sobre sí mismo.

La tercera de las citas corresponde al único episodio relatado — parcialmente— en primera persona del singular en "Hijo de hombre". Ahora bien, no deja de ser significativo el hecho de que en este breve paréntesis autodiegético Vera se nos muestre precisamente —y a pesar de su corta edad— como un ardiente defensor de Gaspar Mora, como si su papel no adquiriera relevancia sino en relación con las figuras que protagonizan el capítulo.

Una tarde, en el río, Pedro escupió la palabrota "monflórito" contra la memoria de Gaspar. Fue como si nos sopapeara la cara. Nos abalanzamos sobre él, lo tumbamos y le atascamos de arena la boca, como para hacerle tragar de nuevo el insulto, para enterrar esa negación de hombría que acababa de proferir contra ese hombre que para nosotros era el más hombre de todos. Vicente trató inútilmente de defender a su hermano. Yo le puse un pie sobre la garganta, mientras los demás lo sujetaban.

[...]

Entonces lo largamos. Pero después entre los dos, una vez que me agarraron solo, casi me ahogaron en el remanso, porque yo no dudaba y porque quisieron desquitarse del trago que le hicimos comer a Pedro los defensores de Gaspar.

Me salvé porque sabía nadar y zambullir más que ellos. Pero sobre todo, porque creía firmemente en algo. Dentro del agua, pegado al limo, tenía bien abiertos los ojos, aguantando la respiración, mientras los mellizos me buscaban para ahogarme. Se fueron porque creyeron que ya me había ahogado. Por eso no vieron las burbujitas de sangre que empezaron a soltar mi nariz y mis oídos.

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 (36-37).

Niveles narrativos en "Hijo de hombre"

En resumen, las referencias al yo-narrado en el capítulo I ocurren en su mayoría en primera persona del plural, acentuando así la función testimonial del narrador y su pertenencia a un grupo fuertemente unido por la admiración a Gaspar Mora y el gusto por los relatos de Macario. En su aspecto de personaje, la participación de Vera en este capítulo es más bien escasa; se reduce a la de un narratorio ficticio de Macario y, en una ocasión, a la de defensor de la memoria de Gaspar Mora contra los mellizos Goiburú. Por el contrario, la mayoría de las veces en que el narrador enuncia su propio "yo", la atención del lector se vuelca sobre la narración misma. Esto ocurre a través de comentarios que configuran poco a poco a los ojos del lector la situación narrativa.

La participación diegética de Miguel Vera se reduce a los tres primeros fragmentos. A partir del cuarto, su presencia como personaje es apenas sugerida por las marcas con que se refiere el discurso directo de Macario ("contó que dijo después", "dijo Macario"), las cuales llevan implícito el hecho de que Vera "cita" de memoria las palabras del anciano y por lo tanto se encontraba presente en el momento de la narración. Fuera de esas marcas —fragmentos 4 al 9—, Vera desaparece por completo del plano de la acción, aunque, de modo inverso, su presencia como narrador se hace cada vez más fuerte incluso cuando el origen de la información narrativa es el propio Macario. Más aún, a medida que Vera va dejando de tomar parte en la acción, la focalización del relato cambia a personajes como el propio Macario; se produce así una interesante transición de una narración en principio homodiegética a una narración heterodiegética.⁹ Es

⁹ Pimentel señala en *Moby-Dick* un movimiento similar de un narrador en principio testimonial que va perdiendo poco a poco peso como personaje a la vez que gana una especie de "omnisciencia" como narrador:

obvio que la fuente principal de Vera en la historia de Gaspar Mora no puede ser sino Macario, como se hace explícito en los fragmentos 4 al 9, en los que se introduce, si bien con numerosas irrupciones del narrador principal, el discurso directo del anciano. No obstante, hay momentos en esta historia que ni Macario ni Vera pueden haber presenciado, como, por ejemplo, la conversación del cura y el campanero en la sacristía (51-52).

Se involucran aquí problemas referentes a aspectos distintos del discurso narrativo. Los de focalización tienen que ver con la categoría genettiana de *modo*; los relativos al grado de presencia o ausencia del narrador en la historia se ubican en la categoría de *voz*. Por cuestiones de verosimilitud, a un narrador de tipo homodiegético le está tradicionalmente vedado el acceso a la conciencia de los personajes, salvo, por supuesto, a la suya. En cuanto al discurso de otros personajes; el narrador homodiegético suele también indicar su fuente de información; ésta puede ser su propia experiencia (relato testimonial) o bien un narrador en segundo grado. Ahora bien, este segundo caso involucra un aspecto de la situación narrativa ya mencionado: el de la posibilidad de introducir nuevos narradores y, por lo tanto, nuevas situaciones narrativas en el interior de un relato.

Entre los múltiples relatos orales de Macario que recuerda Miguel Vera y el relato escrito de este último existe una distancia relativa no al tiempo o al espacio sino al nivel narrativo en que cada uno de ellos ocurre: los primeros se encuentran dentro del relato de Miguel Vera, mientras que el segundo constituye un primer nivel en el cual se origina la totalidad del

“En ciertas novelas, como *Moby-Dick* de Melville, el narrador, inicialmente testimonial —“Llámenme Israel”—, se va desdibujando hasta llegar a un grado de ausencia que sólo es posible en una narración en tercera persona. Más aún, conforme Ismael desaparece en la conciencia del lector, el relato se focaliza cada vez más en la conciencia del capitán Ahab. Ahora bien, este acceso a la conciencia de los personajes es privilegio de un narrador heterodiegético y no de uno homodiegético, pues [...] una elección vocal en primera persona conlleva una especie de prefocalización: quien narra en “yo” no puede acceder a otra conciencia que no sea la suya; podrá especular, tratar de adivinar, pero nunca narrar desde el interior de la mente del otro.” (L. A. Pimentel, *op. cit.*, p. 138.)

mundo narrado en *Hijo de hombre*¹⁰. Todo relato, de hecho, se constituye mediante por lo menos estos dos niveles: el del acto narrativo principal, protagonizado por uno o varios narradores y sus respectivos narratarios (nivel extradiegético), y el mundo de acción que éste proyecta, en el cual pueden presentarse nuevos actos narrativos (relatos en segundo grado), nuevos narradores y nuevos narratarios (nivel intradiegético), y así sucesivamente. Genette define esta situación de la siguiente manera: "tout événement raconté par un récit est à un niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l'acte narratif producteur de ce récit"¹¹.

De acuerdo con este esquema, el nivel extradiegético en "Hijo de hombre" corresponde al acto de escritura de Miguel Vera; en él se sitúan éste último en su faceta de autor-narrador y los posibles lectores del manuscrito. Por su parte, el nivel diegético está formado por el Itapé de la infancia de Vera y los personajes que en él habitan (Macario, María Rosa, los mellizos Goiburú). A su vez, Macario en tanto narrador — intradiegético— crea en este nivel un nuevo mundo de acción —relato en segundo grado— cuyo narratario no es el lector del manuscrito sino el auditorio del cual formaba parte Miguel Vera y otros muchachos, pero ninguna mujer. Este mundo recreado por los relatos de Macario es el del pasado mítico-heroico del país, el de la dictadura de Gaspar Rodríguez de Francia, el de la guerra de la Triple Alianza y, en especial, el de la historia de Gaspar Mora y el cristo de Itapé, que, a partir del fragmento 4, se convierte en el centro de interés narrativo del capítulo I.

Ahora bien, existe en principio una especie de barrera —por cierto no infranqueable— entre niveles narrativos distintos. Así, por ejemplo, un personaje que se encuentra en el nivel diegético no puede abandonarlo para modificar el curso de la narración (nivel extradiegético), de la misma manera que a un narrador extradiegético le es imposible intervenir como

¹⁰ Con excepción de la carta de Roza Monzón.

¹¹ G. Genette, "Discours...", p. 238.

tal en la acción del relato. Esto es cierto incluso en la narración homodiegética, en la cual narrador y personaje son en realidad, como dice García Landa, "dos fases de una misma identidad".¹² De acuerdo con esto, el Miguel Vera personaje del capítulo I se encuentra en el mismo nivel que, por ejemplo, Macario o María Rosa, y como tal no puede participar en la redacción de las memorias del Miguel Vera autor. De modo inverso, tampoco éste puede "entrar" en aquel mundo de su infancia ni cambiar lo que en él ocurre.¹³

Existen, por supuesto, numerosos ejemplos de violaciones a esta regla. Sin embargo, una posibilidad mucho menos perceptible de metalepsis, es decir, de un paso de un nivel narrativo a otro, es la siguiente: una narración en segundo grado puede ser asumida directamente por el narrador principal, o extradiegético, quien desplaza así al narrador intradiegético; el discurso de éste desaparece entonces y se convierte en el discurso de aquél. Por otra parte, el cambio de nivel implica un cambio completo de la situación narrativa: narrador y narratario dejan de ser los mismos. Un claro ejemplo de este fenómeno, señalado por Genette¹⁴, es *Un amor de Swann*, relato que forma parte del primer volumen de *En busca del tiempo perdido*, y en el que Marcel narra los amores de Charles Swann y Odette de Crécy. La fuente de este relato no pudo ser sino el propio Swann, quien, de esta manera, se deja adivinar como un narrador intradiegético, cuyo narratario habría sido Marcel. Ahora bien, tal como aparece en *En busca del tiempo perdido*, el narrador de "Un amor de Swann" no es este último sino Marcel, quien ha decidido narrar él mismo la historia y no referir directamente el discurso de Swann. De esta manera, una historia que ocurre incluso antes del nacimiento de

¹² Cf. García Landa, *op. cit.*, en especial en especial el inciso 3.2.1.8, "El narrador autodiégico", pp. 315-318.

¹³ No obstante, es evidente que la selección del material narrativo, tarea del narrador, es ya una forma de *control* que se ejerce sobre la historia.

¹⁴ Cf. G. Genette, "Discours...", el apartado intitulado "De Jean Santeuil à la *Recherche*, ou le triomphe du pseudo diégétique", pp. 246-251.

Marcel, al ser relatada por éste último, aparece en el mismo nivel que, por ejemplo, la infancia del narrador en Combray.

Lo que ocurre pues entre los primeros fragmentos y el resto del capítulo es el paso de un relato en principio metadieético a un nivel extradiegético (metalepsis); en otros términos, el narrador-personaje asume en su discurso el relato de uno de los personajes. Este cambio pone de manifiesto algunas diferencias entre las dos situaciones narrativas: Vera escribe sus recuerdos en la última etapa de su vida; Macario en cambio habla —siempre en guaraní— frente a un auditorio compuesto exclusivamente de varones. Entre el primero y el segundo acto narrativo median varios años y ocurren dos cambios especialmente significativos, analizados en el capítulo segundo de este trabajo: uno relativo al tipo de discurso (paso de la oralidad a la escritura) y otro relativo a la lengua misma (paso del guaraní al español). Otra distinción importante es la siguiente: si en el caso de Miguel Vera se trata de un solo acto narrativo, en el de Macario se trata de un número indefinido de relatos hechos a lo largo de varios años, que coinciden con la infancia de Vera. De esta manera, lo que Vera refiere no es un discurso sino fragmentos de varios de ellos, mezclados con sus propios recuerdos y, sobre todo, con las impresiones que las historias del viejo producían en él. Así, tales historias son en los fragmentos 2 y 3 un tema narrativo más que un relato en segundo grado.

De la misma manera que en los fragmentos analizados de "Hogar", entre la historia y la narración tal cual la leemos existe una instancia mediadora: en ambos casos la información proviene de trasmano. Este factor incide directamente en el grado de conocimiento del narrador sobre la historia, pues, a medida que se multiplican las instancias que median entre uno y otra, mayor será la incertidumbre del narrador. De esto modo, Vera no puede aspirar más que a un conocimiento *parcial* de los hechos,

en muchos casos incluso meramente hipotético, como se hace explícito en varios fragmentos de "Hogar" e "Hijo de hombre".

A la luz de estas consideraciones, sorprende el hecho de que, al eliminar las marcas de mediación de Macario en el relato metaléptico señalado en el capítulo I (fragmentos 4-17), se eliminan también aquellas que expresan la subjetividad de Vera. Con el paso de un nivel narrativo a otro, aparecen las características típicas de la narración "en tercera persona" y el relato adquiere así un tono "objetivo" muy cercano al de los capítulos pares. Comparando el grado de "ausencia" al que llega el narrador en estos fragmentos con la fuerte carga subjetiva resultado del carácter hipotético del relato en el capítulo V, es posible concluir que, si en ambos casos la información proviene de otros narradores, en el fragmento analizado de "Hogar" la multiplicidad de las versiones se resuelve en confusión e incertidumbre, mientras que en "Hijo de hombre" la mediación de Macario acaba convirtiéndose, en cierta medida, en una base más sólida para la construcción del relato. A esto podemos agregar que, a pesar de no haber sido testigo directo de todo cuanto se refiere a la historia de Gaspar Mora y el cristo, Vera se halla muy cerca de ella. No sólo aquellos sucesos le fueron referidos una y otra vez por Macario, sino que, a juzgar por la permanencia del rito del Viernes Santo, siguieron presentes en la memoria de los habitantes del pueblo años después de la muerte del anciano.

"Estaciones"

Un cambio notable en este capítulo es el que se refiere a la focalización del relato. ¿Qué ocurre con ésta entre los capítulos I y III? Los fragmentos 1-3 de "Hijo de hombre" constituyen un caso de relato homodiegético en el que conviven, sin mezclarse la perspectiva del yo-narrador y la del yo-narrado; el relato no se encuentra estrictamente focalizado en este último, sino que la voz del narrador se deja oír claramente. Así, por ejemplo, es evidente

que la descripción de Itapé en el fragmento 1 de “Hijo de hombre”, en la que se contrasta el *antes* y el *ahora* del pueblo, así como el intento por fijar el sentido del rito que sus habitantes llevan a cabo año con año, corren ambos por cuenta del narrador. Por el contrario, un párrafo como el siguiente es un claro ejemplo de focalización interna y, por lo tanto, tiene el especial interés de remitirnos directamente al *efecto* que las palabras de Macario producían tanto en la imaginación del Vera de entonces como en la de sus compañeros:

Lo veíamos (al dictador Francia) cabalgar en su paseo vespertino por las calles desiertas, entre dos piquetes armados de sables y carabinas. Montado en el cebruno sobre la silla de terciopelo carmesí con pistolerías y fustes de plata, alta la cabeza, los puños engarfiados sobre las riendas, pasaba al tranco venteando el silencio del crepúsculo bajo la sombra del enorme tricornio, todo él envuelto en la capa negra de forro colorado, de la que sólo emergían las medias blancas y los zapatos de charol con hebillas de oro, trabados en los estribos de plata. El filudo perfil de pájaro giraba de pronto hacia las puertas y ventanas atrancadas como tumbas, y entonces aun nosotros, después de un siglo, bajo las palabras del viejo, todavía nos echábamos hacia atrás para escapar de esos carbones encendidos que nos espiaban desde lo alto del caballo, entre el rumor de las armas y los herrajes (27).

Ahora bien, estos momentos de focalización interna en el yo-narrado cesan casi por completo a partir del fragmento 4. Una vez llegados a este punto, Vera comienza a desaparecer como personaje y, en consecuencia, como instancia focal, al mismo tiempo que se introduce el verdadero centro de interés narrativo del capítulo: la historia de Gaspar Mora y el cristo. En “Estaciones”, en cambio, esta situación se invierte: por un lado, el yo-narrado se convierte en la única instancia focal de los diez fragmentos que componen el capítulo; por otro lado, la función del narrador se limita precisamente a la narrativa, esto es, el yo-narrador se abstiene de intervenir para comentar la historia o proporcionar información que el personaje focalizado no posee. “En la *focalización interna* —escribe Luz Aurora Pimentel— el *foyer* del relato coincide con una mente figural; es

decir, el narrador restringe su libertad con objeto de seleccionar únicamente la información narrativa que dejan entrever las limitaciones cognoscitivas, perceptuales y espacio-temporales de esa mente figural". Así, en "Estaciones" los focos de atención narrativa que no son el propio Vera —y que podemos resumir en tres: el extranjero desconocido que viaja en el asiento de enfrente, la conversación de los tres hombres que vuelven del exilio con el estanciero de Kaacupé, y la Damiana Dávalos— se desprenden todos de la curiosidad de éste e incluso su alternancia depende del interés que presenten para él. Así, por ejemplo, si Vera se interesa por la conversación del estanciero con los otros tres, es porque el estanciero comienza a referirles, distorsionándola, la historia del cristo de Itapé, misma que despierta en el muchacho una pasión defensora de Gaspar Mora. De la misma manera, si la atención del relato se desplaza por momentos a la figura del gringo, es porque éste suscita una viva curiosidad en Vera.

"Hogar"

En repetidas ocasiones a lo largo de este trabajo he recurrido a la fórmula propuesta por Gérard Genette para definir el rol del narrador testimonial, según la cual dicho rol consiste en un mínimo de participación diegética y un máximo de participación en la narración. A partir de esta definición, he intentado mostrar cómo, en capítulos como "Hijo de hombre" y "Estaciones", el narrador-personaje, Miguel Vera, juega un papel que oscila entre lo autodiegético y lo meramente testimonial, con una clara predominancia de este último aspecto; esto es, los momentos en los que Vera protagoniza su propio relato son decididamente raros en comparación con aquellos en los que su rol se limita a referir hechos de los cuales fue sólo testigo. No obstante, para volver a la definición de Genette, es oportuno recordar ahora el hecho de que, por muy débil que sea, la participación de un narrador testimonial en la historia constituye la fuente

principal de información en el relato, es una condición *sine qua non* para la existencia de éste último. En otros términos, en la base de todo relato testimonial se halla implícita, aunque sea de manera meramente tangencial, la participación diegética del narrador, pues de otro modo, ¿cómo podría llamarse así un relato cuyo contenido no formara parte de la experiencia directa y de la visión del narrador? Y, sin embargo, una de las características más acusadas en el Vera narrador consiste en el hecho de que gran parte de su información rebasa los límites de su experiencia personal. Para sostener esta afirmación basta con recordar, en "Hijo de hombre", episodios como el hallazgo del cadáver de Gaspar Mora en el monte y, casi al mismo tiempo, del cristo abandonado en la cabaña del carpintero; o bien, el desenlace de la historia del médico de Sapukai y la fuga de los Jara en un vagón de tren empujado por ellos mismos a través de la llanura. Es claro que tales episodios escapan a las experiencias vividas por Vera y, no obstante, son referidos por él incluso con una precisión que por momentos hace pensar más bien en un narrador de tipo omnisciente. La fuente de información aquí, debemos suponer, es distinta; debemos observar, en suma, que el material narrativo de algunos capítulos comprende experiencias tanto propias como ajenas al narrador personaje.

Es así como, en "Hogar", el relato de la excursión al vagón, que sólo en el último fragmento se revela como un estratagema para conducir a Vera al encuentro de un grupo de rebeldes encabezado por Silvestre Aquino, sirve de marco a dos temas narrativos importantes: la crónica del fin del levantamiento de 1912 en Sapukai y la ya mencionada fuga de Casiano, Natividad y Cristóbal Jara (fragmentos 5 y 3, respectivamente). Se combinan aquí los dos tipos de relato antes señalados: aquel en el que Vera participa en la acción y aquel en el que se halla ausente. Desde el punto de vista temporal, a cada uno de ellos corresponde un plano temporal distinto: la excursión de Miguel Vera y Cristóbal Jara (fragmentos homodiegéticos) corresponde al relato temporalmente primero, mientras

que fragmentos como el 3 y el 5 constituyen secuencias analépticas con respecto de aquél. Por otra parte, es también importante observar que dichas secuencias analépticas tienen lugar sólo dentro del marco de la focalización interna en el Miguel Vera personaje, es decir, se trata de pensamientos y recuerdos del yo-narrado y, por lo tanto, no interfieren en la acción del relato temporalmente primero: guiado por el último miembro vivo de la familia Jara, y luego de algunos intentos frustrados por entablar con él una conversación que le proporcionara detalles sobre la historia del vagón empujado hasta la selva, Vera no tiene otro remedio que encerrarse también en sí mismo y tratar de imaginar aquellos hechos. Los fragmentos 3 y 5 son precisamente el relato del esfuerzo imaginativo de un Vera profundamente interesado en hechos a los cuales ya no tiene pleno acceso.

Con el fin de ilustrar las observaciones anteriores, citaré algunos párrafos del fragmento 3. En esta parte del relato, Miguel Vera y su guía han dejado atrás Sapukai y la colonia de leprosos fundada por el médico ruso; han dejado el camión de Cristóbal y continúan a pie a través de la misma árida planicie por la que, varios años antes, los Jara se dieron a la tarea de empujar un vagón de tren rescatado de la explosión de 1912.

Me costaba concebir el viaje del vagón por esa planicie seca y cuarteada, que las lluvias del invierno y el desborde del arroyo transformaban en pantano. Se me hacía cuesta arriba imaginarlo rodando sobre rudimentarios rieles de madera, arrastrado más que por una yunta de bueyes o dos y tres y aun cuatro yuntas en las lomadas, por la terca, por la endemoniada voluntad de un hombre que no cejó hasta meterlo, esconderlo, hasta incrustarlo literalmente en la selva.

Es decir, sí; ahora que marchaba detrás del guía impassible, sin otra cosa para contemplar más que las cicatrices de su espalda y las cicatrices del terreno, el cielo arriba turbio, una verdadera lámina de amianto, podía tal vez concebir el viaje alucinante del vagón sobre la llanura; un viaje sin rumbo y sin destino, al menos en apariencia razonables.

Podía ver al hombre eligiendo pacientemente el terreno, emplazando los durmientes y las pesadas secciones de quebracho, unciendo las yuntas de bueyes enlazadas al azar en el campo o en los potreros. [...]

Todo esto podía entender forzando un poco la imaginación.

Yo sabía la historia; bueno, la parte pelada y pobre que puede saberse de una historia que no se ha vivido (175-177).

Es evidente aquí cómo, al tratar de imaginar la huida de los Jara, el narrador-personaje introduce en el relato hechos que se hallan mucho más alejados de su propia experiencia que los de los capítulos 1 y 3. El origen de la información narrativa no son ya los recuerdos de Vera sino los testimonios de otros, versiones paralelas, sin duda orales, que circulan entre la gente del pueblo. Esta mención de las fuentes es de hecho un elemento que contribuye a relativizar la información narrativa; se produce aquí el fenómeno al que Luz Aurora Pimentel se refiere como *fragmentación vocal*¹⁵, y no porque se introduzcan de manera efectiva nuevas voces narrativas en el relato, sino porque de cualquier manera estas voces se hallan presentes en el discurso del narrador y, más aún, es en virtud de ellas como el relato es posible. La versión de Vera se halla en realidad compuesta no sólo de otras versiones sino del esfuerzo imaginativo del narrador, y es por esto por lo que la historia en cuestión resulta, paradójicamente, un misterio incluso para quien intenta narrarla.

Resumiendo, según el análisis de los tres primeros capítulos impares, Vera aparece como un narrador preocupado por proporcionar, a partir de su propia experiencia, un testimonio acerca de la historia de su comunidad. Sin embargo, existen múltiples ocasiones en que tal historia se halla más allá de sus vivencias; es entonces cuando aparece en el relato el principio de incertidumbre y Vera se ve obligado a recoger las versiones de otros y, más aún, a elaborar él mismo sus propias conjeturas. Su relato tiene, pues, un carácter que combina la autobiografía, el testimonio y las meras hipótesis sobre la manera en que los hechos ocurrieron.

¹⁵ Cf. "En narraciones testimoniales, el principio de incertidumbre domina, ya que un aspecto capital de este tipo de narración es precisamente el dar cuenta sobre las posibles formas de acceso a la vida de otro y sobre lo relativo e incierto del acto mismo de la narración. En narración testimonial se modifica constantemente la información proporcionada sobre el otro según van apareciendo nuevas fuentes de información". (Pimentel, *op. cit.*, p. 145.)

Trayectoria vital de Miguel Vera

De acuerdo con Genette, un elemento frecuente en la narración de tipo autodiegético es precisamente la distancia psicológica, moral, ideológica, intelectual, etc., que puede haber entre el yo-narrado y el yo-narrador, y que se traduce en una actitud del segundo con respecto del primero. Ahora bien, en la mayoría de los casos esta actitud es de franca superioridad, pues el paso del tiempo supone por lo general acumulación de experiencias y aprendizaje, así como la selección del material que se narra. Así, por ejemplo, señala Genette, el narrador en *En busca del tiempo perdido* se asemeja al de las *Confesiones* de San Agustín en el sentido de que ambos comparten el hecho de situarse en una perspectiva claramente superior, y es que, en cierto modo, ambos relatos pueden verse como el relato de una *revelación* que constituye el privilegio del yo-narrador frente al yo-narrado que avanza lentamente hacia esa experiencia fundamental de conocimiento. Es precisamente esta revelación final, fundamento y justificación de dichos relatos, lo que coloca al yo-narrador en una posición desde la cual puede permitirse tratar con condescendencia, con una postura crítica o incluso con ironía, al yo-narrado. En *Hijo de hombre*, por el contrario, una actitud opuesta caracteriza al narrador a este respecto. En cierto sentido, es el yo-narrado de la infancia quien se encuentra en una posición superior a la del yo-narrador, como parece insinuarlo el comentario a la anécdota de los mellizos Goiburú ("Me salvé [...] porque creía firmemente en algo"). Esto se refiere, por supuesto, no al aspecto intelectual, pues, como lo he expuesto en otro capítulo, la figura del Miguel Vera narrador corresponde a la de alguien culto, como queda implícito no sólo en sus múltiples alusiones y comentarios a la historia paraguaya, sino en especial en su manera, bastante lograda desde el punto de vista literario, de organizar el relato en cada capítulo. Se trata más bien de un plano moral y subjetivo, en el cual Vera percibe el mundo de la infancia (capítulo I) como un estadio privilegiado, determinado por la

pertenencia a su medio socio-cultural y sobre todo por la firme creencia en el paradigma que representa Gaspar Mora. Al contrario de los narradores-personaje que avanzan lentamente hacia un estado final de conocimiento que permite la reflexión sobre el propio pasado, la trayectoria de Miguel Vera consiste en un paulatino alejamiento de un estado inicial de fe e inocencia. Así, si en "Hijo de hombre" y aún en "Estaciones" Miguel Vera aparece como un ardiente defensor de la memoria de Gaspar Mora, a partir de este último capítulo comienza también a ser un "desertor", es decir, renuncia al mundo de valores que representan Macario y su sobrino para cumplir con una vocación facticia, nacida del deslumbramiento por los trajes de cadete. De aquí en adelante, el "nosotros" de la infancia se sustituye por el "yo" aislado de la madurez, incapaz de participar en la lucha de los otros y sumido en la contemplación de las imágenes del propio pasado. La primera "traición" se confirma con los acontecimientos posteriores que marcan el destino de Vera: la presunta delación, en una borrachera, de los obreros de Sapukai a quienes él mismo entrena; su más bien torpe participación como jefe de destacamento en la guerra del Chaco, que concluye con los disparos al camión aguatero de Cristóbal Jara, y, finalmente, el destino no compartido de los ex combatientes.

Entre las figuras que protagonizan las historias de *Hijo de hombre*, los "héroes" de estos relatos, y el narrador-personaje que se encarga de relatar sus destinos, existe una relación de antagonismo que ocupa un lugar central en la intención de sentido de la obra. Macario Francia, Gaspar Mora, Casiano y Cristóbal Jara tienen en común el hecho de que sus protagonistas viven entregados a una causa que trasciende los límites de lo individual y tiene un sentido colectivo. Sus destinos son cada uno una realización distinta de las palabras de Macario, varias veces citadas por Vera y que constituyen un verdadero *leitmotiv* narrativo:

ESTA TESIS NO SALE DE LA BIBLIOTECA

————— *Instancias Narrativas en "Hijo de Hombre"* — Héctor Delgado Piña

—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... (26)

—Porque el hombre, mis hijos —decía repitiendo casi las mismas palabras de Gaspar—, tiene dos nacimientos. Uno al nacer, otro al morir... 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 (56).

En contraste con estos destinos, el de Miguel Vera está marcado por el carácter ambiguo de sus actos y por su alejamiento cada vez más definitivo del punto inicial. Este aislamiento se debe menos a una diferencia de clase o de rango que a un rasgo intrínseco a su carácter, el cual consiste en la incapacidad para fundirse con los otros en una causa común. En este sentido, podemos intentar una nueva comparación, ésta vez con un personaje quizá más cercano —aunque incidental— a Vera. Éste y Facundo Medina, el Zurdo, dirigente universitario, coinciden en el destino militar de Peña Hermosa (capítulo VII), el primero por su colaboración en el proyecto de rebelión de los obreros de Sapukai, el segundo por su participación en actos de protesta por la defensa del Chaco contra los bolivianos. El contraste entre uno y otro consiste en que mientras el Zurdo, llamado así por sus ideas de izquierda, encarna la figura del intelectual comprometido, y como tal aprovecha cualquier ocasión en el penal para denunciar injusticias, exponer o debatir ideas o “adoctrinar” a sus compañeros, Vera en cambio se caracteriza por su escepticismo o desinterés respecto a las mismas causas, por su actitud evasiva, su pasividad y su aislamiento. La mayor parte de su actividad se concentra en la redacción del diario, en realidad su único interlocutor y depositario de una reflexión por momentos verdaderamente intensa. Este desarrollo ulterior, sin embargo, es apenas un anuncio en el capítulo I. En realidad, el primer paso en una dirección contraria a la del camino de la infancia, la primera de las “traiciones” a las que alude Vera, ocurre en el

capítulo III, cuando el narrador-personaje abandona Itapé, deslumbrado por los uniformes de los militares que ha visto desfilar por el pueblo.

Para concluir, es importante insistir en la activa participación del narrador —en cualquiera de los tres capítulos aquí estudiados— en la construcción de la historia, tanto desde el punto de vista de su labor de recopilación de datos como de aquel que se refiere a su esfuerzo imaginativo. De acuerdo con lo anterior, el relato escrito de Vera aparece como el resultado de un ejercicio no sólo de introspección y rememoración del propio pasado sino también de constante búsqueda y reconstrucción del pasado colectivo. Todos estos elementos contribuyen a darnos una idea del complejo papel desempeñado por la instancia narrativa en los capítulos impares, la cual incluye las funciones de autor, narrador, investigador y, en determinados momentos, “reconstructor” de la historia. Ahora bien, no menos importante resulta señalar que, en los numerosos casos en los cuales un mismo suceso es referido en ambas secuencias, los relatos de Vera —y esto a pesar de sus múltiples limitaciones cognoscitivas respecto a la historia narrada— *no constituyen versiones que contradigan a las de los capítulos pares*. Antes bien, la relación entre ambas series de capítulos podría definirse como *complementaria*, en el sentido de que, desde el punto de vista de la información narrativa, una completa a la otra. En el siguiente capítulo trataré de ahondar en el análisis de este fenómeno, tomando como referencia un episodio en particular narrado en ambas secuencias. Mi objetivo no sólo es señalar una relación de complementariedad entre capítulos pares e impares sino sobre todo estudiar hasta qué punto las múltiples versiones de un mismo hecho coinciden en cuanto a la orientación ideológica que se desprende de ellas. Tal indagación servirá como base a una aproximación de las dos instancias narrativas que aparecen en *Hijo de hombre*.

Capítulo 4

UN ACERCAMIENTO AL NARRADOR DE LA SEGUNDA SECUENCIA

La delación de Atanasio Galván: las múltiples versiones de un mismo hecho

Ya en apartados anteriores de la presente investigación he insistido en que las historias narradas en los capítulos pares e impares, lejos de contraponerse, se complementan. El hecho se vuelve aún más significativo si pensamos en que, en repetidas ocasiones y en cualquiera de ambas secuencias, los personajes del relato poseen una versión de algún acontecimiento distinta de la del narrador. Nos hallamos aquí frente a una serie de casos en los cuales el punto de vista del narrador sobre algún aspecto de la historia difiere del de uno o más personajes. Como ejemplo, me referiré al suceso —narrado en ambas secuencias (caps. II, III, IV y VI)— que origina en la novela el fracaso de la revolución de 1912 en Sapukai, a saber, la delación del telegrafista, y luego jefe político del pueblo, Atanasio Galván. Lo que me interesa subrayar no es tanto el acto en sí como la manera en que los personajes y el narrador lo asumen. Para ello, es particularmente ilustrativa la conversación que tiene lugar en la fonda de doña Lolé Chamorro, varios años después de la explosión de 1912, a propósito del misterioso extranjero recién llegado al pueblo (cap. II, fragmento 6). De todos aquellos personajes que lo acompañan y que sobrevivieron a la catástrofe —el Paí Benítez, Ña Lolé Chamorro, don Matías Sosa, dueño del boliche, Dejesús Altamirano, secretario de la municipalidad, y Climaco Cabañas, juez de paz—, Atanasio es el único que recuerda con agrado el episodio; el único, también, cuya versión coincide con la versión oficial:

—El asunto es que allá triunfaron los revolucionarios —farfulló preocupado el juez, desplazándose a un constado de la silla.

—Allá... —dijo con desprecio el telegrafista ascendido a jefe político. Porque lo que es aquí sabemos cómo tratar a los revolucionarios que quieren alzarse contra el poder constituido. ¿Se acuerdan cómo los liquidamos?

No necesitaban que el delator aludiera a aquello.

Sin mirarse, todos pensaban sin duda en el levantamiento de los agrarios. Pese a los años, a las refecciones, el cráter por fin nivelado, las huellas no acababan de borrarse. Sobre todo, las que estaban dentro de cada uno.

(...)

—¡Yo los derroté! —solía jactarse Galván. ¡Mi probada lealtad al partido (72-73)!

Aunque en éste y el resto de los capítulos mencionados el narrador evita comentar o juzgar este acto, su postura condenatoria se deja advertir en la elección de ciertos vocablos para describir la represión del movimiento y, más aún, en la especial selección del resto de la información que sobre el mismo personaje se proporciona. Así, por ejemplo, resulta bastante elocuente que el narrador del capítulo II no deje sin referir el destino final del ex telegrafista, las circunstancias de su entierro y la actitud del resto de los personajes ante su muerte:

El vagón de los Amoité seguía avanzando imperceptiblemente. Tal vez los leprosos ayudaban a los tres moradores a empujarlo.

Cuando lo estaba por averiguar, el jefe político también murió de muerte natural con los auxilios de la santa religión.

Los únicos que estuvieron en el entierro, además de su mujer y del Paí Benitez, que hizo el responso, fueron los soldados de la jefatura, que llevaron turnándose de árbol en árbol, bajo el rajante sol, el solitario ataúd negro.

La sepulturera le asignó el rincón más distante y agreste del campo santo, casi ya en el campo campo, no en sagrado, pese a las protestas del cura y al gimoteo ininteligible de la mujer, la que después de todo parecía contenta de derramar esas lágrimas.

Era la única sepultura que no tenía paño y que siempre estaba llena de yuyos (83-84).

La sola elección de este episodio —insisto— deja advertir la intención del narrador: mostrar la tácita condena de los habitantes del pueblo respecto a la delación del ex telegrafista. Por lo que se refiere a los

capítulos impares, el narrador tiende a privilegiar igualmente el relato de las consecuencias funestas que tal delación tuvo en Sapukai (cf. cap. III, fragmentos 8 y 9, y cap. V, fragmentos 5 y 6).

De este modo, la coincidencia parcial en cuanto a la elección del material narrativo en ambas secuencias deriva incluso en una convergencia de tipo ideológico, lo cual tiende sin duda a crear un fuerte lazo entre las instancias narrativas. La reflexión anterior proporciona una sólida base para abordar los últimos apartados de este trabajo, en el cual intentaré ahondar en el análisis de la orientación ideológica del relato en uno de los capítulos pares.

Funciones extra-narrativas del discurso

Si bien la función primordial de un narrador consiste en relatar una serie de hechos que constituyen una historia (sin lo cual dejaríamos de estar frente a un texto narrativo), existen además otras funciones, por cierto no menos comunes, que dicha instancia suele cumplir. De acuerdo con Genette, tales funciones pueden clasificarse de la siguiente manera¹.

1. **Narrativa.** Se refiere al aspecto principal de un texto narrativo y constituye la función primordial de todo narrador, a tal punto que éste puede, si lo desea, limitarse a ella y dejar de lado el resto de las funciones.
2. **Administrativa.** Es en virtud de esta función como un narrador se refiere a la organización de su propio discurso, señalando sus particularidades. Ahora bien, al hacer esto, el narrador se muestra *consciente* de estar elaborando un discurso narrativo, cualquiera que sea su estatuto ficticio (carta, memorias, biografía, diálogo, monólogo, etc.), y, por lo tanto, se halla también implícita una función de comunicación —de cooperación— con algún destinatario.

¹ Cf. G. Genette, "Discours...", pp. 261-265 y J. A. García Landa, *op. cit.* pp. 298-299.

3. **Comunicativa.** Corresponde a la preocupación constante del narrador por establecer un diálogo con el destinatario, quien se halla dentro o fuera del mundo de acción propuesto por el relato; es decir, es un interlocutor ficticio, como el narrador extradiegético, o bien el lector implícito presente en todo texto. Es así como, mediante esta función, es posible poner al desnudo, y al mismo tiempo crear la ilusión de abolir, las fronteras habituales entre los planos internos (mundo ficticio) y externos del texto.
4. **Testimonial.** Mediante esta función, el narrador da cuenta de alguna relación —de tipo afectivo, moral o intelectual— con la historia. A esta función pertenecen también las advertencias sobre el grado de precisión de los recuerdos de quien narra o bien al origen de la información con la que se cuenta.
5. **Ideológica.** Se da cuando el narrador expresa un punto de vista sobre la historia —personajes, acciones, etc.—. Estos comentarios pueden ser de los más diversos tipos —filosófico, humorístico, didáctico, propagandístico—, pero, en cualquiera de los casos, llevan implícita cierta *autoridad* del narrador con respecto de la historia y el lector, y puesto que su finalidad es orientar las opiniones de este último en algún sentido, constituyen una propuesta de lectura dentro del texto mismo. Un ejemplo paradigmático de esta función lo proporciona Proust, en cuya obra el narrador se reparte por igual entre las tareas de narrar y de comentar lo narrado, con una poco convencional tendencia a privilegiar la segunda de tales funciones, lo cual coloca al autor en una posición a todas luces innovadora con respecto de la tradición que le precede.

Respecto al rigor con que deba tomarse esta clasificación, el propio Genette advierte, entre otras cosas, sobre el hecho de que las funciones propuestas suelen encontrarse mezcladas unas con otras, de modo que

no debe verse en ellas categorías cerradas. Así, por ejemplo, es evidente que la función comunicativa se halla presente, en mayor o menor medida, en el resto de las funciones, por el simple hecho de que todo acto narrativo supone un acto de comunicación. Un segundo ejemplo de esta mezcla de funciones se advierte en uno de los comentarios, ya citado en el capítulo anterior, del narrador en "Hogar":

Todo esto podía entender forzando un poco la imaginación.

Yo sabía la historia; bueno, la parte pelada y pobre que puede saberse de una historia que no se ha vivido (177).

Se reúnen aquí la función testimonial (el origen de la información es nada menos que el esfuerzo imaginativo del narrador, alimentado por una serie de vagos testimonios) y algo que podríamos referir a la función ideológica (el narrador expresa una opinión de orden general respecto a los límites que supone el intentar penetrar en la historia de otro).

Una vez expuesto el esquema anterior, insistamos en este hecho: todo comentario, al referirse directamente al sujeto ficticio de la enunciación en un relato, puede ser visto como un elemento que caracteriza de algún modo al narrador (según su ideología, su relación afectiva o cognoscitiva con la historia, etc.). En otros términos, los comentarios constituyen un elemento clave en la determinación del sentido del texto narrativo, pues arrojan una luz directa sobre quien lo emite (incluso si se trata de una instancia a todas luces ficticia). Ahora bien, existen ejemplos de relatos en los que el rol del narrador, como ya se ha dicho, tiende a ser exclusivamente narrativo. No es sorprendente que tales relatos sean por lo general heterodieéticos: a menor cantidad de comentarios, mayor ilusión de objetividad, por la sencilla razón de que los comentarios expresan de alguna manera la subjetividad de quien los emite. De modo que, en un relato heterodieético en el que el narrador se limita a contar una historia, la impresión de mediación tiende a desaparecer, creándose así un supremo

efecto de "objetividad". Pero, curiosamente, incluso en el caso de relatos "en tercera persona" en los que encontramos toda clase de comentarios a la historia, es muy probable que el narrador siga siendo percibido como una fuente "objetiva", como si el hecho de no participar en la historia le asegurase una especie de *autoridad* al momento de narrarla y comentarla. Por el contrario, en el caso de relatos homodiegéticos, los comentarios traducen por lo general una "subjetividad" y suelen tomarse por lo tanto con alguna reserva y, en todo caso, teniendo en cuenta la totalidad de la historia, la cual constituye entonces un contexto interpretativo.

Lo anterior proporciona sin duda la razón principal del marcado contraste que se percibe entre los capítulos pares e impares de *Hijo de hombre*. Así, por ejemplo, en "Fiesta", capítulo par, es notorio el hecho de que el discurso presenta apenas aspectos extra-narrativos; el narrador se abstiene, casi por completo, de comentar la historia. El resultado es el efecto de "objetividad", de ausencia de mediación, ya mencionado, y que podemos hacer general al resto de los capítulos pares. El narrador, en efecto, es en ellos una instancia "invisible" y, por lo menos en apariencia, neutral con respecto de la historia. Comparando con los capítulos impares, narrados por Miguel Vera, en éstos encontramos *todas* las funciones extra-narrativas que aparecen en el esquema, y tenemos por lo tanto un perfil bien definido del narrador y su situación.

Ahora bien, en cuanto a la ilusión de "objetividad" que suele crear un narrador heterodiegético —y esto incluso si sus comentarios a la narración son numerosos—, no es necesario reflexionar mucho para darse cuenta de que algunos de ellos suelen expresar simpatía o rechazo hacia algún aspecto de la historia (personajes, acciones, etc.) y, por lo tanto, expresan también una *posición*, por muy atenuada que ella sea, del sujeto de la enunciación. Es por esto por lo que podemos afirmar que el análisis de los aspectos extra-narrativos del discurso resulta sumamente útil a la hora de intentar una concretización del sentido de una obra narrativa. Así pues, no

hay duda, según creo, de que ir más allá de esa primera impresión de objetividad que tienden a producir los capítulos pares de *Hijo de hombre*, tratando de determinar la intención de sentido que conllevan los comentarios del narrador a la historia, constituye un ejercicio intelectual de sumo interés. Naturalmente, un análisis minucioso de cada uno de los capítulos de dicha serie desbordaría los objetivos de este trabajo. Por esta razón, en las siguientes líneas me ocuparé únicamente de "Fiesta", capítulo VI de la novela, teniendo como excusa, si fuera necesario, el hecho de que el comportamiento del narrador de la segunda secuencia no parece variar sustancialmente de un capítulo a otro.

"Fiesta" es el capítulo inmediatamente posterior a "Hogar". A diferencia de otros pares de capítulos contiguos, hay en éstos una estrecha relación desde el punto de vista de la trama: si "Hogar" concluye con la escena en que Vera accede a entrenar en secreto al grupo de campesinos rebeldes encabezado por Silvestre Aquino, "Fiesta" nos presenta la siguiente situación: el proyecto de levantamiento ha sido frustrado por el ejército a causa de la delación del propio Miguel Vera; todos los rebeldes han sido apresados o asesinados y sólo uno, Cristóbal Jara, se halla fugitivo. En la escena final, ayudado por los leprosos y por María Regalada, la sepulturera del pueblo, Cristóbal logra escapar asistiendo al baile que la municipalidad organiza en homenaje a los oficiales del escuadrón.

Curiosamente, a esta estrecha relación en el plano del contenido corresponde un marcado contraste en ese otro plano que se refiere a la narración y a los narradores, lo cual debe recordarnos que *Hijo de hombre* constituye un universo narrativo construido a dos voces, o, más exactamente —puesto que en realidad es perfectamente posible que no se trate sino de un solo narrador con dos facetas— con dos tonos narrativos de una misma voz.

Ya se ha observado que los comentarios a la historia por parte del narrador a la historia en "Fiesta" son escasos. En algunos de los fragmentos —así el 1, el 2 y el 5— podemos incluso observar una estructura que privilegia el diálogo en detrimento del discurso propiamente narrativo, el cual se limita a presentar brevemente a los personajes inmersos en una situación definida y, una vez introducido el diálogo, a proporcionar a éste esa especie de puntuación que constituyen las pausas, los silencios o los gestos de los personajes en una conversación. Ahora bien, en virtud de esta estrategia narrativa, la expresión de ideas y sentimientos recae directa y casi exclusivamente en los actores del relato. A este respecto, vale la pena detenernos en los fragmentos 2 y 4 en cuyos diálogos se ponen en juego ideas o posiciones que rebasan el límite de lo anecdótico y apuntan hacia los ejes principales del sentido de la novela.

En el fragmento 4, dos soldados, Luchí y Juandé, se hallan instalados en el camión de la ladrillería, ahora convertido en puesto de vigilancia y que sirviera de cuartel al grupo rebelde antes de ser delatado el movimiento. En medio del tedio vespertino, Juandé refiere al otro sus dudas sobre el sentido de su misión como soldado y, en particular, sobre el sentido que tiene perseguir al pueblo mismo del que se forma parte. Así, en un tono en el que asoma un tímido escepticismo con respecto de la función del ejército, Juandé pone al desnudo, frente a la indiferencia de su compañero, por un lado, la profunda escisión entre dicho sector de la población y la clase gobernante, presente únicamente bajo la forma de un perpetuo aparato represor, y, por otro lado, la corrupción de un sistema en el que las ideas y las posiciones políticas tienen un valor nulo y sólo caben la posición de opresor y la de oprimido.

Pasemos al fragmento 2. Vera se encuentra tendido sobre el suelo de uno de los cuartos de la comisaría, donde el oficial Mareco y el jefe político del pueblo lo instan a proporcionar más información sobre el movimiento rebelde. Curiosamente, al presentar esta situación, el narrador se abstiene

incluso de referir el nombre de los personajes, de modo que algo tan básico como lo es el establecer la identidad de los actores recae sobre ellos mismos. El efecto logrado es el de una notable tensión dramática: sólo a través del diálogo entre los personajes conoce el lector dicha identidad y, sobre todo, se entera de ese incomprensible acto que constituye la delación de Vera, desencadenante único del estado de cosas presentado en "Fiesta". De sumo interés resulta ver aquí cómo dos discursos, dos formas de interpretar un mismo acto —la de Vera y la del oficial Mareco—, se oponen de manera muy similar a la de las ideas de Luchí y Juandé. Por un lado, el joven oficial apela al supuesto código de honor de la Escuela Militar para condenar la traición de Vera; por otro lado, Vera niega haber denunciado a los campesinos, con el dudoso pretexto de hallarse ebrio la noche en que habló.

El relato adquiere en este momento una particular dimensión moral, pues la delación de Vera lo coloca en una posición condenable, la de traidor, desde el punto de vista de las dos fuerzas en conflicto. Se trata, en efecto, no sólo de una traición al código de honor de la Escuela Militar, a la que finalmente pertenece Vera, sino también a la causa de los campesinos rebeldes, a quienes el oficial confinado había dado entrenamiento. El hecho contribuye muy especialmente a definir el papel del personaje, escindido entre su carácter introspectivo², cuyo principal motor consiste en el deseo de recuperar e interpretar el pasado y el presente del país, y en particular el de las clases históricamente oprimidas, y el peso fatal de sus actos.

En suma, en estos fragmentos el narrador otorga una gran libertad discursiva a los personajes; son ellos mismos quienes, al discutirlos,

² Al respecto, basta con citar las siguientes líneas: "Yo sigo, pues, viviendo a mi modo, más interesado en lo que he visto que en lo que aún me queda por ver. Un tiempo el sufrimiento me hizo solitario y orgulloso. Después la desesperación se volvió tranquila y humilde y me hizo contemplativo. Pertenezco a esa clase de gente para la cual no cuenta el futuro y cuya soledad no es más que su incapacidad de amar y de comprender, con la cara vuelta al pasado, a sus imágenes hechizadas de nostalgia" (402-402).

ponen en cuestión aspectos capitales del mundo de acción en el que se hallan inmersos y dan de manera autónoma un sentido a sus actos.

Ahora bien, en otros fragmentos la participación del narrador es menos limitada, y es aquí donde se advierten algunos de sus puntos de vista, o incluso relaciones de orden afectivo con el mundo narrado, aunque éstos no se expresen de manera abierta, sino envueltos en la narración (descripción de personajes, situaciones, etc.). Véase, como ejemplo, la siguiente intervención del narrador en el fragmento 3:

Procuraron hacer hablar a los viejos, a las mujeres y a los chicos de la olería y los arrozales, con amenazas y hasta con promesas de bastimentos y dinero. Pero nadie sabía nada o nadie podía despegar los labios, esos dientes muy apretados por el encono muy nuevo de lo que habían visto hacer y por aquel otro resentimiento más antiguo, agrandado ahora por la salvaje represión tan semejante, en la memoria de los adultos, a la del año 12, con la que se aplastó el levantamiento de los campesinos y volvía como entonces a despoblar de sus hombres al estero (202).

Es posible discernir, en la elección de términos como *encono*, *resentimiento*, *salvaje represión* y en la analogía entre la represión del año 12 (tema de central en otros capítulos) y la que derivó de la delación de Miguel Vera, una preocupación por entender y mostrar la manera en que la población afectada percibe los hechos. Ciertamente, no es éste el punto de vista, por ejemplo, del oficial Mareco, para quien los rebeldes son unos "bandidos que querían sembrar la muerte y la ruina en este pacífico pueblo" (fragmento 2, p. 199). Esta comparación permite observar hasta qué punto se hallan opuestas la perspectiva del narrador y la de algunos de los personajes del relato, aun si esta oposición, como se ha visto, no se expresa nunca de manera abierta en el discurso.

Algo similar ocurre en el que sin duda es el momento culminante del capítulo: acompañado por María Regalada y un grupo de leprosos, cerca de medianoche, Cristóbal asiste al baile organizado por la Municipalidad. Al notar la presencia de los leprosos, todos los concurrentes abandonan el

salón, dando a Cristóbal la ocasión de huir. El narrador elige aquí sólo a un personaje para referir su reacción ante el inaudito suceso, precisamente al único que reconoce a Cristóbal entre los enfermos: don Bruno Menoret, dueño de la ladrillería "La esperanza" y antiguo patrón del fugitivo. De modo inusual (en el resto del capítulo el narrador evita, con muy pocas excepciones, referir los pensamientos de los actores), el relato se focaliza en el interior de este personaje:

El catalán dudó, echando los ojos muertos al cielo, *como si de improviso hubiera visto abrirse una grieta muy profunda y llameante. Nadie supo, tal vez ni él mismo lo supiera*, si en ese momento iba a delatar a Cristóbal Jara o si por el contrario estaba tratando de urdir en su favor una loca patraña, alguna increíble y absurda coartada, *más increíble y absurda todavía que el hecho mismo de haber venido ese hombre allí, a inferir él sólo a todos sus enemigos la enormidad de esa afrenta con un coraje demoníaco y desesperado. Tal vez el catalán comprendiera de golpe la magnitud de esa locura y había decidido jugarse la vida él mismo para defenderla y hacerla triunfar más allá de las posibilidades permitidas* (234).

Las partes subrayadas se refieren a dos aspectos distintos. En primer lugar, expresiones como "como si de improviso hubiera visto", "nadie supo, tal vez ni él mismo lo supiera" y "tal vez el catalán comprendiera" traducen una limitación cognoscitiva del narrador con respecto de la historia, una especie de incertidumbre que, tratándose de un relato en tercera persona, podría dar la impresión de un recurso meramente estilístico. De cualquier modo, lo cierto es que, quizá por un afán de verosimilitud o de objetividad, el relato se halla decididamente situado más en el plano de la acción, el del discurso figural, que en el interior de los personajes. El segundo de los aspectos señalados se desprende de esa especie de comentario a la acción que hay en estas líneas: "[...] alguna increíble y absurda coartada, más increíble y absurda todavía que el hecho mismo de haber venido ese hombre allí, a inferir él solo a todos sus enemigos la enormidad de esa afrenta con un coraje demoníaco y desesperado". Se abandona aquí el tono objetivo del resto del capítulo y se propone incluso una manera de leer uno

de los hechos claves de la historia. A partir de aquí, el relato vuelve a su cauce habitual, es decir, vuelve a ceñirse al plano de la acción, pero antes el narrador ha dado una prueba de su interés por definir con sus propias palabras uno de los actos más decisivos en el destino de ese "héroe de la resistencia" que es Cristóbal Jara.

Orientación ideológica del relato

No sólo por medio de los comentarios es posible advertir una orientación ideológica en un relato. Además de referir y comentar una historia, un narrador también es directamente responsable de la elección del material narrativo y del orden en que éste se presenta al lector. De acuerdo con Luz Aurora Pimentel,

[...] una historia, aun considerada como una entidad abstracta, como algo que la lectura construye, es algo pre-estructurado, independientemente de la estructuración que proviene de su organización discursiva. Una historia es un "tejido", una *trama*: una verdadera figura. Permitaseme insistir una vez más en que una historia implica, más que una secuencia puramente cronológica, una *preselección*. Es evidente, entonces, que incluso en el nivel abstracto de la historia hay un proceso de selección de ciertos acontecimientos en detrimento de otros. Ahora bien, esta *selección* orientada es, en sí misma, un punto de vista sobre el mundo, y puede por tanto ser descrita en términos de su significación ideológica, cognitiva, perceptual, etc. De ahí que, a partir del entramado lógico de los elementos seleccionados, se articule la dimensión ideológica del relato. Así pues, una "historia" ya está ideológicamente orientada por su composición misma y por la sola selección de sus componentes.³

Una vez asentado esto, y con el objeto de analizar en detalle la selección del material narrativo en "Fiesta", así como la manera en que éste se halla organizado, propongo el siguiente esquema, en el cual se indican tanto los personajes de cada fragmento como la situación en la que aparecen. Ahora bien, antes de ello, se vuelve necesario señalar que cada uno de los ocho fragmentos constituye, según los cuatro ritmos o

³ L. A. Pimentel, *op. cit.*, pp. 120-122.

movimientos narrativos básicos establecidos por Genette (escena, resumen, pausa y elipsis⁴), una *escena*, lo cual confiere al capítulo un carácter eminentemente dramático.

- Fragmento 1. Conversación entre Cristóbal y Alejo en el cementerio de Sapukai (todo el capítulo transcurre en este pueblo), a la hora de la siesta. Personajes: Cristóbal Jara y Alejo, hijo de María Regalada Caceré.
- Fragmento 2. Interrogatorio en la prevención de la jefatura, a la misma hora. Personajes: Miguel Vera, el oficial Mareco y el jefe político del pueblo.
- Fragmento 3. En el boliche de Matías Sosa, la misma tarde. Personajes: don Bruno Menoret, dueño de la ladrillería "La esperanza" y antiguo patrón de Cristóbal Jara, y el oficial Mareco.
- Fragmento 4. En un camión abandonado en medio del estero, la misma tarde. Personajes: Luchí y Juandé, centinelas.
- Fragmento 5. En un vagón de carga, en el que son transportados los prisioneros de la rebelión sofocada. Personajes: Silvestre Aquino, prisionero; Gamarra (o *medio-metro*), prisionero; soldados y vendedoras de una de las estaciones de tren.
- Fragmento 6. En uno de los puestos de vigilancia de la caballería y, posteriormente, en el cementerio. Tarde del día siguiente, sábado. Personajes: el oficial Mareco, soldados, María Regalada.
- Fragmento 7. Sábado por la noche, en el rancho de María Regalada. Personajes: María Regalada y Alejo.
- Fragmento 8. Baile en el salón de la municipalidad, sábado por la noche. Personajes: Soldados, oficiales y suboficiales; músicos; don Bruno Menoret, el capitán Mareco, Cristóbal Jara, María Regalada, los leprosos, el cura del pueblo.

⁴ Cf. G. Genette, *op. cit.*, pp. 130-144.

Uno de los aspectos que contribuye a la tensión dramática del capítulo es la economía temporal con la que la acción se desarrolla: entre el fragmento 1, en el que aparece Cristóbal escondido en una de las tumbas del cementerio, y el 8, cuya acción se sitúa un sábado por la noche en la Municipalidad, transcurre apenas un día. Los fragmentos 1, 2, 3, 4 y 5 tienen lugar la tarde del viernes; los fragmentos, 6, 7 y 8, el sábado por la tarde y por la noche. En cuanto a la selección del material narrativo, es evidente que se halla orientada a mostrar el estado de conflicto que se vive en el pueblo y que resulta de la oposición entre las fuerzas oficiales y aquella parte de la sociedad profundamente inconforme y afectada por la clase gobernante. Basta, en efecto, recordar escenas como el interrogatorio de Miguel Vera o la conversación entre los dos centinelas, o bien la que tiene lugar en el interior del vagón de tren cargado de prisioneros, para descubrir en ellas situaciones que no podrían pertenecer a una versión o punto de vista "oficial". Más aún, la sola elección de los personajes revela también esta orientación ideológica: por un lado, el oficial Mareco, el jefe político del pueblo, Luchí y el resto de los soldados anónimos que aparecen en todo el capítulo; por otro lado Cristóbal Jara, María Regalada, Alejo —hijo de ésta última— los leprosos, Silvestre Aquino y el resto de los prisioneros de la rebelión. Entre unos y otros, dos personajes sobresalen por la ambigüedad de sus actos y por ser de alguna manera excluidos de estos dos grupos: don Matías Sosa y, sobre todo, Miguel Vera, cuyo papel —insistamos—, a medio camino entre héroes y opresores, entre mártires y verdugos, constituye por sí mismo uno de los ejes temáticos de la novela: un intelectual refugiado en la soledad de la escritura e incapaz de asumir por entero y llevar hasta sus últimas consecuencias su compromiso social.

Resumiendo, si el narrador en "Fiesta" elige hacer el menor número posible de comentarios a la historia, invitando con ello al lector a llenar un rol activo en la interpretación de la misma, la perspectiva de la trama

contiene por sí sola una intención de sentido claramente orientada a mostrar las fuerzas que entran en conflicto en la lucha de un pueblo por defender su identidad cultural y reclamar una sociedad justa. Posiblemente, con el afán de mostrar mejor dicho conflicto, la escritura, uno de los ejes temáticos en los capítulos impares y patrón discursivo de toda la novela⁵, así como el problema del origen de la información, se hallan totalmente excluidos de las preocupaciones del narrador. En virtud de esta decisión, entre el mundo narrado y el relato no existen las fisuras que normalmente se producen bajo la forma de incertidumbre o bien de la acentuada subjetividad que puede revelarse en una discusión abierta sobre los límites y la posibilidades de la palabra escrita.

De manera general, podemos concluir que la ausencia total de elementos que nos permitan de algún modo inferir datos como la identidad y la situación del narrador al momento de narrar, o bien el patrón discursivo del relato, se halla directamente relacionada con la ausencia casi total de aspectos extra-narrativos en el discurso. De este modo, preguntas elementales —es decir, que todo lector se plantea frente a un texto de tipo narrativo— como *¿quién narra?*, *¿cuál es el objetivo del relato?*, *¿quién es su destinatario?*, *¿cómo conoce el narrador la historia y qué relaciones guarda con ella?*, constituyen en la segunda secuencia una serie de puntos de indeterminación que corresponde al lector resolver. En cuanto a la identidad del narrador, una de las respuestas posibles —precisamente aquella que he tratado de sustentar en esta investigación— consiste en atribuir a Miguel Vera la totalidad de los relatos que componen *Hijo de hombre*. Según el análisis realizado en el presente capítulo, tal respuesta resulta probable en virtud de las coincidencias relativas a la selección y organización del material narrativo, así como a la orientación ideológica que se desprende de ambas. Por otra parte, los resultados del capítulo precedente muestran cómo en algunas ocasiones el narrador de la

⁵ Para un análisis detallado de este punto, véase en especial el capítulo 2 de este trabajo.

primera secuencia llega a adquirir un grado de ausencia comparable al del narrador en los capítulos pares. Asimismo, he señalado que este paso de un relato en principio homodiegético a un relato heterodiegético coincide con aquellos momentos en los cuales el narrador integra a sus recuerdos las versiones de otros y sus propias conjeturas acerca de la historia narrada. Los argumentos anteriores, lejos de minimizar las profundas diferencias entre ambas secuencias, ponen de relieve uno de los elementos que con mayor fuerza contribuyen a crear la riqueza narrativa de la novela: la decisión, por parte del autor-narrador, de presentar desde dos perspectivas distintas una serie de hechos íntimamente ligados entre sí.

CONCLUSIONES

Haciendo eco de una de las principales aportaciones de la teoría de la recepción, Alberto Vital observa:

Todo texto (y esto es especialmente claro en la narrativa; por ejemplo, la policiaca) está constituido de manera que genera una serie de preguntas en el lector. La paulatina resolución de esas preguntas, conforme a las respuestas provisionales que había ensayado este último o las salidas más o menos sorprendentes a cargo del autor, garantiza tanto el interés de los lectores como la coherencia interna del texto.¹

A partir de este principio, permítaseme insistir en los siguientes tres puntos: 1) las preguntas señaladas corresponden a lugares de indeterminación que, sin agotarla, forman parte de la estructura apelativa del texto; 2) ahora bien, en un relato, no todos los vacíos de información son necesariamente resueltos por el autor implícito; 3) en tales casos, corresponde al lector ensayar sus propias respuestas.

Por lo que respecta a esta investigación, he partido de la idea de que uno de los principales lugares de indeterminación en *Hijo de hombre* se sitúa en el nivel de la narración —en el sentido unívoco propuesto por Genette para este término²— y, más específicamente, en la base misma de esa estructura según la cual una parte de la novela es narrada por uno de sus personajes y el resto por un narrador cuya identidad nunca se revela. No obstante, si las interrogantes que dieron origen a este trabajo pueden reducirse a *¿quién narra en los capítulos impares de la novela?*, y, sobre

¹ A. Vital, *Conjeturas verosímiles. Teoría de la recepción, didáctica de la literatura y elaboración de exámenes para evaluar la comprensión de textos de literatura mexicana*, UNAM, México, p. 11

² “Il nous faut donc dès maintenant, pour éviter toute confusion et tout embarras de langage, désigner par des termes univoques chacun de ces trois aspects de la réalité narrative. Je propose, sans insister sur les raisons d’ailleurs évidentes du choix des termes, de nommer *histoire* le signifié ou contenu narratif (même si ce contenu se trouve être, en l’occurrence, d’une faible intensité dramatique ou teneur événementielle), *récit* proprement dit le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même, et *narration* l’acte narratif producteur et, par extension, l’ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place. (G. Genette, “Discours...”, p. 72)

todo, *¿cuál es la relación de este narrador con el del resto de los capítulos?*, en la búsqueda de respuestas satisfactorias he debido plantearme e intentar resolver una serie de nuevas preguntas referentes a distintos aspectos del relato. He debido, por ejemplo, tratar de reconstruir una imagen lo más exacta posible del narrador y su situación narrativa en la primera secuencia.

Según este análisis, cuestiones como la dicotomía oralidad-escritura en el contexto particular de un país como Paraguay, así como la problemática situación histórico-social en la cual dicha dicotomía se halla inscrita, constituyen un elemento fundamental en la estructura apelativa del texto.

En cuanto Miguel Vera, resulta ser una instancia textual que cumple las variadas funciones de autor del manuscrito, narrador, narratario, lector, personaje testigo, traductor e investigador. Ahora bien, de manera especial para los fines de esta investigación, una de las facetas sobre las cuales me interesa llamar la atención es sobre aquella que se refiere a la constante labor de *reconstrucción* de la información narrativa. En efecto, a lo largo del presente estudio he procurado hacer énfasis en la imagen de un Miguel Vera especialmente preocupado no sólo por la recuperación, por medio de la escritura, de su propio pasado, sino, sobre todo, por la de una serie de acontecimientos en los cuales sólo le es dado participar de manera tangencial. En otros términos, la labor de Vera consiste en recordar e indagar las historias del resto de los personajes pero, también, ahí donde su acceso a la información narrativa es más limitado o nulo, en una serie de conjeturas que a la larga constituyen un relato que podríamos calificar de hipotético.

Es precisamente mediante dicha labor casi secreta como, desde su paradójica posición de intelectual auto excluido de su propio entorno, el autor-narrador ficticio logra darnos una versión personal de un trozo de la historia paraguaya. Sólo tomando en cuenta este hecho, insisto, es posible

llegar a una justa reconstrucción de una instancia cuyo rol es por cierto determinante en la configuración de la estructura apelativa de la novela.

Por lo que se refiere a la segunda secuencia de la novela, dado que la narración es un tema casi ausente en ella, una manera de obtener algunos datos que nos encaminaran hacia una reconstrucción de la instancia narrativa fue estudiar, en uno de los capítulos, la selección y organización del material narrativo y las funciones extra-narrativas del discurso, es decir, todos aquellos espacios discursivos en los cuales se expresa de manera más o menos directa algún aspecto de la subjetividad de quien narra. Según los resultados de tal análisis, no me parece exagerado afirmar que existen múltiples similitudes en cuanto a la manera en que la información narrativa es organizada en ambas secuencias y, más aún, en cuanto a la orientación ideológica del relato que se desprende de las mismas. Resulta evidente, en efecto, que tanto el primero como el segundo narrador tienen un especial interés en rescatar esa especie de rostro oculto de la realidad paraguaya que aparece en las historias de Macario Francia, María Rosa, los Jara y Crisanto Villalba, por citar algunos ejemplos.

De este modo, podemos concluir que si, por un lado, los distintos modos de narrar puestos en práctica en cada una de la secuencias dan lugar a una serie de contrastes en cierta medida previsibles (pues se trata de los contrastes tradicionales entre narración homodiegética y narración heterodiegética), por otro, tales relatos tendrían en común no sólo el hecho de nutrirse de un mismo universo narrativo, sino también de organizarlo a partir de posiciones ideológicas similares, si no es que idénticas.

Según lo anterior, la totalidad de los relatos que componen *Hijo de hombre* puede verse como el resultado de una vasta labor de reconstrucción —no exenta de incertidumbre— de una serie de hechos que conciernen al autor-narrador de manera más o menos directa. La compleja instancia autoral y narrativa propuesta por el autor implícito en *Hijo de hombre* aparece entonces como el resultado de un concentrado ejercicio de

introspección, rememoración y escritura, pero, también, de rescate del pasado colectivo inmediato. En cuanto a la decisión de narrar unos capítulos en primera persona y otros en tercera, se trata, más que de una mera cuestión de estilo, de una consecuencia quizá natural del grado de participación del narrador-personaje en la historia: a medida que el destino de los otros se convierte en el centro del relato, las intervenciones del *yo* del narrador tienden a volverse innecesarias. Esto parece saberlo el propio Vera, quien no duda en borrarse, incluso en los capítulos impares, cuando se trata de narrar las historias de ese puñado de personajes que de alguna manera forman parte de su pasado y su presente.

BIBLIOGRAFÍA

- AUERBACH, Eric, "La cicatriz de Ulises", en *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, Trad. de I. Villanueva y E. Ímaz, 8ª reimpr., FCE, México, 2001, p. 9-30 (Lengua y Estudios Literarios)
- BARTHES, Roland, "L'effet de réel", en *Littérature et réalité*, Seuil, París, 1982, p. 81-90 (Points)
- BURGOS, Fernando, "Borrador de un informe: duplicidades de la escritura", *Anthropos*, núm. 115. Barcelona, 1990, p. 51-54
- GARCÍA LANDA, José Ángel, *Acción, relato, discurso. Estructura de la ficción narrativa*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1998
- GENETTE, Gérard, "Discours du récit", en *Figures III*, Seuil, París, 1972
- , *Nouveau discours du récit*, Seuil, París, 1983
- GRACIA CALVO, Mercedes, "La enunciación como procedimiento artístico y como tema en los cuentos de Augusto Roa Bastos", *Anthropos*, núm. 115. Barcelona, 1990, p. 46-50
- ISER, Wolfgang, "La estructura apelativa de los textos", Trad. Sandra Franco. Ed. Dietrich Rall. *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, UNAM, México, 2001, p. 99-119
- , "El acto de la lectura: consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético". Trad. Sandra Franco. Ed. Dietrich Rall. *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, UNAM, México, 2001, p. 121-143
- MARTUL TOBÍO, Luis, "La función del narrador en la obra de Roa Bastos", *Anales de literatura hispanoamericana*, núm. 5, 1997, p. 151-174
- MAURO, Teresita, "Augusto Roa Bastos y el oficio de narrar", *Anthropos*, núm. 115, Barcelona, 1990, p. 36-42
- MORENO, Fernando, "Para una nueva lectura de Hijo de hombre", *Anthropos*, Barcelona, núm. 115, 1997, p. 54-58
- ONG, Walter J., *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, FCE, Bogotá, 1999

- PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, UNAM, Siglo XXI, México, 1998
- ROA BASTOS, Augusto, *Yo el Supremo*, Ed. Milagros Ezquerro, Cátedra, Madrid, 1983
- , *Hijo de hombre*, Sudamericana, Buenos Aires, 1984
- , *Moriencia*, Monte Ávila, Caracas, 1984
- , “Una cultura oral”, en *Augusto Roa Bastos. Premio Miguel de Cervantes*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1990
- , *El Fiscal*, Alfaguara, México, 1993
- , *Hijo de hombre*, Alfaguara, Madrid, 1997
- ROVIRA, José Carlos, “Sobre los orígenes del universo narrativo de Augusto Roa Bastos”, *Anthropos*, núm. 115, Barcelona, 1990, p. 28-35
- STOOPEN, María, *Los autores, el texto, los lectores en el Quijote de 1605*, UNAM, México, 2002
- VITAL, Alberto, *El arriero en el Danubio. Recepción de Rulfo en el ámbito de la lengua alemana*, UNAM, México, 1994 (Letras del siglo XX)
- , *Conjeturas verosímiles. Teoría de la recepción, didáctica de la literatura, y elaboración de exámenes para evaluar la comprensión de textos de literatura mexicana*, UNAM, México, 1996