



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Filosofía y Letras
División de Estudios de Postgrado

HIJO DE HOMBRE: ENTRE LA HISTORIA Y LA UTOPIÍA

Tesis que para optar por el grado de Maestra en Letras
(Literatura Iberoamericana)

Presenta

ROSA MARÍA BURROLA ENCINAS

Dirección de tesis
DR. MIGUEL G. RODRIGUEZ LOZANO

MÉXICO, D. F.

2006



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.

En el Reino de los Cielos no hay grandeza que conquistar, puesto que allá todo es jerarquía establecida, incógnita despejada, existir sin término, imposibilidad de sacrificio, reposo y deleite. Por ello, agobiado de penas y de Tareas, hermoso dentro de su miseria, capaz de amar en medio de las plagas, el hombre sólo puede hallar su grandeza, su máxima medida en el Reino de este Mundo.

(El reino de este mundo, Alejo Carpentier)

Con amor para José Antonio, Sara, Pablo y Chema.

INDICE

Introducción	5
I. Posmodernidad y metaficción historiográfica en <i>Hijo de hombre</i>	9
Posmodernidad en <i>Hijo de hombre</i>	9
Posmodernidad y novela hispanoamericana.....	14
Historia e <i>Hijo de hombre</i>	19
II. El texto y sus contornos	32
Una isla rodeada de tierra.....	32
La fundación de una literatura	40
III. Variaciones de una novela	49
La filiación de <i>Hijo de hombre</i>	49
La poética de las variaciones.....	52
Variaciones para una novela.....	60
IV. Narrador	66
Binarismo y multiplicidad.....	66
El texto a estudiar	68
Representación de la diversidad.....	69
V. Autobiografía	99
La autobiografía y otros géneros.....	101
Memoria y testimonio	103
Confesión.....	106
Diario.....	111
Historia nacional y autobiografía.....	116
VI. Mito e historia	124
Viaje hacia la Tierra sin mal.....	135
Ecos de otros ecos	139
El mito como fuerza generadora de la acción	
Novelesca	143
Conclusiones	155
Bibliografía	160

Introducción

Son muchos los estudiosos que se han interesado por la obra de Augusto Roa Bastos y muchos los análisis que se han escrito sobre su novela *Hijo de hombre*, así como son variadas las temáticas y perspectivas a partir de las que se han ofrecido lecturas para esta novela. Mi trabajo aspira a establecer un diálogo fructífero con estas aportaciones, especialmente con las que se han dirigido a escudriñar el nivel enunciativo del texto a partir de una concepción del enunciado como la unidad discursiva en la que tiene lugar una dinámica compleja de intercambio verbal entre distintos sujetos o hablantes. No pretendo decir la última palabra ni sobre éste ni sobre los otros temas que han ocupado a los críticos de la novela, me propongo más bien ofrecer una lectura de *Hijo de hombre* dirigida a comprender la organización poética de la misma, apoyándome en todas estas aportaciones para ponerlas a dialogar junto a algunos conceptos teóricos bajtinianos formulados alrededor del concepto de dialogismo y del carácter de la novela como género. Con el mismo objetivo, he acudido a un rico afluyente de la crítica literaria latinoamericana que se ha dado a la tarea de aprehender la intrincada relación que las culturas autóctonas latinoamericanas guardan con las europeas.

El presente trabajo parte de la premisa de que la obra literaria da lugar a un complejo diálogo de voces y discursos sociales. Mi atención se dirigirá a tratar de escuchar y entender ese diálogo que *Hijo de hombre* establece con las otras obras del autor, con la tradición hispanoamericana en la que se inscribe, con la cultura específica que nutre la novela y, sobre todo, el que se realiza entre los elementos que rigen la organización poética de la novela: narradores, personajes, tiempos y espacios.

Como ya mencioné, para estas tareas he recurrido, directa o indirectamente, a las aportaciones fundamentales de Mijaíl Bajtín quien ha estudiado al género novelístico como una forma esencialmente dialógica, en constante interacción con la tradición literaria pero, sobre todo, con los lenguajes sociales tanto pasados como presentes. Este último punto formulado principalmente en el ensayo “El problema del contenido, del material y de la forma en la creación literaria” incluido en *Estética y teoría de la novela*¹, me parece especialmente adecuado para pensar los problemas de diglosia o bilingüismo en relación con la enunciación de *Hijo de hombre*, ya que se trata de un discurso en donde se escenifica una polémica más o menos explícita entre el castellano como lengua políticamente prestigiada y el guaraní como lengua de expresión privilegiada en los ámbitos íntimos de interacción humana.

En estrecha relación con el concepto de dialogismo, puede resultar fructífero plantear el de frontera para pensar tanto en la híbrides espacial, temporal, cultural, lingüística y genérica, como para reflexionar en la encrucijada espacial donde el yo y el otro están en constante interpelación. Más que la frontera como espacio que divide, me interesa explorar qué sucede en *Hijo de hombre* como proyecto estético que erige un mundo ambiguo, incierto, en el que las voces y los recuerdos confluyen para fundar un tiempo fluctuante entre el pasado, el presente y el futuro.

En esta empresa no se puede ignorar que el sujeto habla siempre desde un tiempo y un espacio específico, por lo que tomo como base el principio metodológico de la necesidad de analizar el hecho literario en su dimensión histórico-cultural como un elemento ineludible para explicar las características composicionales de las obras a

¹ Mijaíl Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, Helena S. Kirúkova y Vicente Cazcarra, (trad.), Taurus, Madrid, 1989.

estudiar, así como el de la utilidad de recurrir a herramientas analíticas que ayuden a entrelazar las obras con la cultura que las origina.

Precisamente alrededor de los temas que he venido bosquejando, se han abonado fructíferos estudios que conforman una rica línea en la crítica hispanoamericana tales como los trabajos de Ángel Rama, Martín Lienhard y Antonio Cornejo Polar. Estos autores han trazado ya definiciones que posibilitan partir de una serie de conceptos, precisiones y premisas ineludibles para quien se interese en el estudio de una novela como la que ahora intento analizar. No pretendo reconstruir el camino recorrido en esta dirección, sólo optaré por los aspectos puntuales que sirvan de soporte para mi reflexión.

En estrecha relación con los objetivos esbozados, me planteo la necesidad de ofrecer una explicación a partir del examen de la organización particular de los distintos elementos narrativos, de las formas concretas con que el autor resuelve el complejo problema estético de configurar a sujetos que históricamente han carecido de voz propia en la tradición literaria.

Los tres primeros capítulos del trabajo los he dedicado a contextualizar la novela como una forma de orientar al lector en los principales problemas que se ha formulado la crítica: la relación que guarda *Hijo de hombre* con el debate alrededor de metaficción historiográfica y con la llamada condición posmoderna, su adscripción en el amplio y rico panorama de las letras hispanoamericanas y, finalmente, en la problemática de las reediciones corregidas y aumentadas de la novela.

En el capítulo tercero examino el nivel enunciativo de la novela, a partir del cual propongo una distinción entre las voces que organizan el relato y la relación que guardan entre sí.

El capítulo cuarto lo he reservado para el aspecto autobiográfico, ya que considero que este género es uno de los ejes estructuradores más importantes a partir de los que se construye la imagen del devenir existencial y del sentido de éste en la novela.

Finalmente, en el capítulo quinto, valoro la tensión entre la visión mítica y la histórica en la organización poética de la obra, ya que considero que en ésta, al igual que en muchas novelas hispanoamericanas, el vínculo que guarda el pasado con el presente ha desempeñado un papel central en la organización textual específica de *Hijo de hombre*.

Capítulo I: Posmodernidad y metaficción historiográfica en *Hijo de hombre*

Posmodernidad en Hispanoamericana

Aún hoy en día puede resultar un tanto temerario tratar de aprehender las relaciones entre posmodernidad y literatura hispanoamericana, por lo que aclaro que no pretendo estudiar en toda profundidad y amplitud esta problemática, pues rebasa los alcances y fines del presente estudio. La trascendencia de esta temática en el análisis de la novela de la segunda mitad del siglo XX, queda suficientemente documentada si se piensa en la cantidad de acercamientos que existen hasta hoy, los cuales señalan la dificultad de definir no sólo el término posmodernidad, sino la relación de ésta con el de la literatura hispanoamericana. No pretendo, pues, resolver ni adentrarme en las agitadas aguas de esta discusión, mi intención es mucho más modesta: centrarme en algunos aportes de aquella crítica que ha reflexionado sobre esta temática para contrastarlos con las características estilísticas y compositivas que presenta *Hijo de hombre*. De esta manera pretendo insertar la reflexión sobre la novela en una perspectiva analítica que puede enriquecer y ampliar los alcances del mismo.

El significado del término posmodernidad puede resultar un tanto inestable, por lo que más que tratar de definir este concepto, intentaré esbozar la dificultad que esta empresa implica. Jean François Lyotard fue quien introdujo por primera vez el término en el campo de la filosofía, en su obra clave *La condición posmoderna* (1979). Las resonancias de su libro marcaron un hito en el pensamiento occidental ya que ponía al descubierto un importante cambio de paradigma en el pensamiento y en la sensibilidad del mundo occidental. Señalaba el ocaso de los grandes relatos que hasta entonces habían legitimado la era moderna.

La primera dificultad al tratar de explicar la posmodernidad, inicia al tratar de fijar su fecha de arranque. Lyotard la explica como un cambio de paradigma en el que la segunda guerra mundial es señalada como un momento crucial, en tanto la resolución del conflicto se presenta como una ruptura articulada bajo el signo de la desconfianza y del descreimiento de los grandes ideales de la modernidad. Otros la marcan como un fenómeno que se da a partir de la segunda mitad del siglo XX, coincidiendo con la etapa del capitalismo posindustrial. Mientras que otros más sostienen que los eventos que presagiaban el advenimiento de una nueva época, deben ser entendidos sin más como una prolongación de la modernidad.

Se ha hablado de la posmodernidad como un cambio de paradigma en la cultura y en la sensibilidad de una época, o de un término con el que simplemente se pretende aludir a la prolongación o la muerte de la era moderna. Lo que parece claro es que la posmodernidad marca el fin de la confianza en los grandes relatos que sustentaron la era moderna, la cual se definiría, dentro de esta lógica, como aquella época iniciada en el Renacimiento y marcada por la confianza depositada en los discursos emancipadores, tanto sociales como científicos.

Dentro del nuevo paradigma de lo posmoderno, el discurso de la historia ya no ofrece las antiguas certezas inherentes a la idea de un progreso lineal. El fin de este momento del pensamiento occidental da lugar a una época de crisis en la que prevalece la idea de que ningún discurso posee el monopolio del sentido. Resulta difícil entonces proporcionar una definición axiomática, ya que se constituye precisamente como un impulso de ruptura y una necesidad de crear nuevas formas de pensamiento a partir de perspectivas diversas.

A la complejidad exhibida por la naturaleza de la llamada condición posmoderna, se le suma la discusión alrededor de la pertinencia o no de hablar de posmodernidad para el caso de la América Latina:

En lo relativo a la recepción de las teorías posmodernas por la academia latinoamericana, cabe recordar que ha sido tardía y llena de controversias. Hasta finales de los años ochenta, América Latina permaneció fuera del debate internacional sobre la posmodernidad, hecho que se vincula en parte con el énfasis de los teóricos culturales, los sociólogos, y de otros investigadores en la especificidad del subcontinente. “Se debe también a la opinión de que discutir sobre post-modernidad en América Latina” corresponde a un “tic imitativo” y resulta ser una “réplica enajenada”.¹

En efecto, ha existido mucha resistencia por parte de una buena parte de la crítica latinoamericana para aceptar la validez y utilidad de hablar de un discurso posmoderno para el caso de una literatura inserta en sociedades en las cuales incluso hablar de modernidad puede resultar problemático, ya que se trata de naciones con profundas desigualdades en sus procesos históricos-culturales, signadas además por el proceso de conquista y colonización como un estado original de violencia e imposición:

La extensión y profundidad traumática de la marca colonizadora; la batalla por romper con la subordinación periférica, influyen en que el traslado a América Latina de sistemas culturales que provienen de afuera sea decepcionado desde la desconfianza: como parte de un estado de sospecha que recae sobre todo el mecanismo de transferencia cultural de materiales siempre divididos —y conflictuados— entre lo extranjero y lo nacional, entre lo importado y lo local, entre lo internacional y lo propio.²

Sin embargo, otros sectores académicos afirman no solamente la necesidad y vigencia de conceptualizar bajo la directriz del pensamiento posmoderno los cambios

¹ Ute Sydel, *Narrar historia (s): la ficcionalización de temas históricos por las escritoras mexicanas Elena Garro, Rosa Beltrán y Carmen Bullosa*, Inauguraldissertation zur Erlangung des akademischen Gradeseiner Doktorin der Philosophie an der Philosophischen Fakultät der Universität Potsdam, 2004, p. 97.

² Nelly Richard, *Latinoamérica y la posmodernidad*, en Julio Ortega (ed) *La postmodernidad explicada por latinoamericanos*, *La Torre, Revista de la Universidad de Puerto Rico*, Año 4, No.12, 1999, p. 369.

que se han operado en la cultura y particularmente en la literatura hispanoamericana de la segunda mitad del siglo XX, sino que, asimismo, sostienen que el código posmoderno es el primero originado en América y que influye incluso en la literatura europea, el ejemplo paradigmático sería el de Jorge Luis Borges.³

Tratando de salvar el espinoso problema de la inclusión o no de Hispanoamérica en el sistema posmoderno y buscando posicionarme en una óptica que en lugar de excluir por principio una aportación teórica de gran alcance en los estudios de las últimas décadas, me posibilite enriquecer el análisis que propongo en este trabajo de *Hijo de hombre*, es que me parecen que pueden resultar provechosas aquellas posturas que buscan reflexionar sobre la manera en que es posible pensar la relación entre posmodernidad y sociedades hispanoamericanas, sin olvidar las especificidades propias del proceso cultural e histórico del subcontinente. En este supuesto es que pueden resultar útiles las consideraciones de Nelly Richard sobre la materia. La crítica chilena coloca el acento en el poder corrosivo que despliega el pensamiento posmoderno respecto a la razón occidental:

Modernidad y Posmodernidad ganan en ser leídas no como etapas dentro de una lógica temporal de sucesiones históricas, sino como problemáticas de lectura y relectura —retrospectivas e introspectivas— de los vocabularios (en crisis) de la configuración sujeto/razón/historia/progreso. Sin duda que el primer rendimiento crítico del tema posmoderno en América Latina, proviene del acento disruptivo de estas relecturas que despliegan el escenario de las roturas y fraccionamientos de la racionalidad universal de la modernidad occidental-dominante.⁴

De esta cita también es importante destacar la posibilidad de acceder a los supuestos posmodernos no como un estado inherente a la realidad social y cultural sino

³ Véase Niall Binns, “La novela histórica hispanoamericana en el debate posmoderno” en Romera Castillo, José/Francisco Gutiérrez Carbajo/Mario García-Page (eds.), 1996: *La novela histórica a finales del siglo XX. Actas del V Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral de la UNED. Cuenca*, UIMP, 1995, Madrid.

⁴ Art. cit., p. 371.

como una posibilidad de lectura crítica que incluso, agrega Richard, pueda aprovechar, reorientando al contexto latinoamericano, los apartes del pensamiento posmoderno: “...podemos —y debemos— reafilar esa crítica para sacar provecho *latinoamericano* de las fisuras generadas dentro del sistema de autoridad cultural del pensamiento central, *reintencionalizando* su significado.”⁵ Siguiendo esta directriz Richard reflexiona sobre la particular relación que guarda esa modernidad dispareja y el carácter fragmentario y heterogéneo de las culturas hispanoamericanas con la posmodernidad:

En tal sentido, la “posmodernidad latinoamericana” no sería nunca el “después” conclusivo de una modernidad por lo demás inconclusa. Es la exacerbación translineal de lo que esta modernidad ya contenía de heteróclito y disparatado — el paroxismo figural de su multitemporalidad abigarrada de referencias disconexas y memorias segmentadas.⁶

Valiéndome de la cita y atendiendo a las características de *Hijo de hombre*, quisiera insistir en el énfasis con que numerosos críticos han privilegiado la relación que guarda la posmodernidad con la heterogeneidad constitutiva de las sociedades hispanoamericanas, ya que este enfoque permite no sólo referirse a una posmodernidad “temprana” sino que también permite entender el porqué desde antes de que el discurso posmoderno se introdujera en el pensamiento latinoamericano ya la literatura había registrado un cambio en sus modelos representacionales:

Conviene recordar que algunos de estos cambios ya se han articulado y tematizado en algunas obras de la literatura latinoamericana en un momento en que la posmodernidad aún no se entendía como concepto epocal. Dicho de otro modo, antes de generarse teoría posmoderna en Latinoamérica ya se reprodujeron manifestaciones culturales en los que se anticipaba el cambio de paradigmas típico para la posmodernidad antes de que ésta se produzca en las sociedades latinoamericanas.⁷

⁵ *Ibid.*, p. 371,

⁶ *Ibid.*, p. 374.

⁷ Ute Seydel, *op. cit.*, p. 100.

Resulta pues fundamental referirnos al carácter heterogéneo de la cultura hispanoamericana para la comprensión de las particularidades (tiempos y modos) que toma el discurso posmoderno, a este respecto Geroge Yúdice opina:

Recordemos que hay varias modernidades y que la condición posmoderna no implica una ruptura con ella sino precisamente el reconocimiento de que son múltiples, de que no hay un solo modelo ni un solo sujeto que determinan el decurso de la historia. Recordemos también que en América Latina no se impuso la modernidad según el modelo weberiano y que lo probable sea la imposibilidad de su reproducción.⁸

Siguiendo la misma idea, Yúdice también afirma que para Hispanoamericana se vive: “una suerte de postmodernidad regional **avant la lettre** que, sin embargo, es plenamente constitutivo de nuestra modernidad.”⁹

Posmodernidad y novela hispanoamericana

Se suele fijar la segunda mitad del siglo XX como el período del auge de la novela posmoderna. Según Ute Sydel, para el caso de la literatura hispanoamericana, se ha señalado reiteradamente a los textos escritos alrededor de 1959 y 1978, caracterizados por marcar un cambio respecto al modelo de la narrativa moderna:

En el debate internacional, primero las ficciones de Jorge Luis Borges y luego los de Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa y Gabriel García Márquez fueron señalados por Douwe Fokkema como “núcleo duro del posmodernismo” y propuestos por Carlos Rincón como textos inaugurales del posmodernismo.¹⁰

Como bien señala la misma autora, sin embargo no existe consenso para considerar la narrativa del boom (fechaada aproximadamente desde 1960 a 1975) como posmoderna pues hay quienes la consideran como una narrativa situada aún en el paradigma de la modernidad:

⁸ George Yúdice, ¿Puede hablarse de postmodernidad en América Latina?, *RCLL*, 29, 1989, p. 118.

⁹ *Ibid.*, p.119.

¹⁰ Ute Seydel, *op. cit.*, p. 97.

El elenco de narradores postmodernistas o posvanguardistas, sin llegar tan lejos como Homero, no deja de sufrir las más caprichosas mutaciones en manos de los taxonomistas. Uno de los más fuertes candidatos para "fundador" del postmodernism es Borges (Rincón, Toro, Fokkema). Muchos incluyen en sus listas a autores como Robbe-Grillet, Nabokov, Beckett, y hasta todo el Nouveau Roman francés. Alfonso de Toro, por ejemplo, considera a *Rayuela* y *Yo, el Supremo* como paradigmas de la narrativa posmoderna. Desde nuestro punto de vista, estas novelas, y los autores antes mencionados, son más bien representantes del Modernism o Vanguardismo. Evidentemente, los teóricos a los que hemos hecho referencia se mueven en paradigmas que ven el Postmodernism más como continuidad que como ruptura con el Modernism.¹¹

Para el caso específico de la reflexión en torno a *Hijo de hombre*, me parece una manera fructífera de resolver esta controversia —en el sentido de que aprovecha muchas de las valiosas aportaciones vertidas alrededor de esta problemática—, ubicar la novela como una obra de transición entre una poética narrativa instalada en la modernidad y otra que ya extiende sus ramificaciones hacia la estética y el pensamiento considerado posmoderno. Trataré enseguida de fundamentar esta afirmación.

Por un lado, no se puede ignorar que prácticamente sin excepción los estudios que tocan el tema de la posmodernidad en la novela hispanoamericana toman como uno de los ejemplos paradigmáticos a *Yo, el Supremo*, novela también escrita por Roa Bastos y publicada en 1974¹², y nunca mencionan a *Hijo de hombre*, publicada en la década anterior, como modelo de este tipo de novelística. En cambio, es frecuente encontrarnos a esta última obra agrupada junto a la narrativa del boom. Incluso entre quienes argumentan a favor de incluir este movimiento dentro del paradigma posmoderno, o entre quienes incluyen algunas novelas del boom como novelas posmodernas, no mencionan nunca a *Hijo de hombre*.

¹¹ Carlos García-Bedoya M., *Posmodernidad y narrativa en América Latina*, (en línea) consultado el 25 de enero de 2006, disponible en <http://celacp.perucultural.org.pe/boletin1.htm>, p. 8.

¹² También sirve como ejemplo ineludible para ejemplificar La nueva novela histórica, la novela del postboom, metaficción historiográfica, etc.

Por otro lado, existe entre los estudiosos una amplia coincidencia en entender como dos momentos y propuestas distintas la novelística de los sesenta y principios de los setenta identificada como “boom”, “nueva novela”, o “novela vanguardista” y aquella publicada más o menos a partir de la segunda mitad de los años setenta e identificada como “postboom”, “novísima novela” o “novela postvanguardista”. Considero útil recordar algunas de las diferencias documentadas por la crítica y que pueden ayudar a ubicar dentro de toda esta problemática a *Hijo de hombre*.

Tomaré como punto de partida la siguiente cita que además de abundar en las divisiones que he descrito en los párrafos inmediatamente anteriores, destaca una diferencia que resulta fundamental para contextualizar a *Hijo de hombre* en el escenario del cambio de paradigma moderno-posmoderno:

La novelística hispanoamericana del último cuarto del siglo (1960-85) constituye un fenómeno que —a pesar de su heterogeneidad estética e ideológica— suele conceptuarse sea en términos comerciales (boom/post-boom), sea histórico-literarios (nueva/novísima narrativa). Aunque la falta de distancia temporal implica una evaluación de procesos literarios *in statu nascendi*, en la terminología empleada en ambas aproximaciones se percibe la noción de evolución, con una línea divisoria más o menos a mediados de los setenta: el boom/ la nueva novela están interpretados como producto de la década optimista de expectativas socio-políticas, mientras que el post-boom/la novísima novela aparecen como frutos de la disociación del proyecto revolucionario en la época marcada por las dictaduras y el exilio.¹³

Pasando por alto la importancia que Sklodowska confiere a la idea de evolución —la cual es ampliamente cuestionada como una premisa válida para entender la relación modernidad-posmodernidad—, me parece importante recuperar de esta cita la referencia al cambio operado en el pensamiento hispanoamericano respecto a las certidumbres y confianzas que caracterizaron a una y otra narrativa. Esta diferencia se presenta como un elemento sumamente importante en la determinación de la

¹³ Elizbieta Sklodowska, *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*, John Benjamins Publishing company, Amsterdam/Philadelphia, 1991, p. (IX).

adscripción o no a un proyecto estético posmoderno ya que enfatiza precisamente las nociones que los teóricos han señalado como nodales para definir el cambio de paradigma que implicó la posmodernidad. Me refiero a la idea de la historia y de las ideologías. Es generalmente aceptado que una de las características más importantes que definen a la literatura posmoderna es que no ofrece respuestas finales ya que le precede el desencanto y descreimiento ante todos los grandes relatos, lo cual entra en abierta contradicción con el afán emancipatorio y reivindicativo de la literatura hispanoamericana de los sesenta. Así lo cree Binns, quien refiriéndose a la renuncia de la novela posmoderna a los relatos utópicos afirma:

Estas ideas poco tienen que ver con las novelas del boom, Basta contraponer al desencanto ideológico de las postmodernidad europea y norteamericana la “inflación ideológica” de Hispanoamérica en los años sesenta y setenta y la poderosa influencia unificadora de la revolución cubana, por lo menos en la primera década, sobre sus novelistas: en palabras de José Donoso: «si en algo tuvo unidad casi completa el *boom*, fue en su fe en la causa de la revolución cubana».

Por otro lado la tarea del novelista del *boom* se concebía de una manera realmente revolucionaria como la creación de un lenguaje y de una identidad auténticamente hispanoamericanos, pero nunca antes descubierto. [...] En este sentido, tanto al nivel formal como al nivel político, la novela del *boom* —de un poco posmoderno— no solo ofrecía preguntas sino pretendía encontrar y señalar respuestas.¹⁴

Sin tratar de encajonar a *Hijo de hombre* dentro de un paradigma moderno o posmoderno, creo que existen razones válidas para pensar que esta novela no comparte algunas de las más importantes características de la llamada ficción posmoderna, creo que tampoco podemos abarcar la riqueza de su propuesta estética ubicándola simplemente como perteneciente a un modelo que se agota o extingue con los fuertes cambios operados en el pensamiento hispanoamericano de los años setenta. Por el contrario, puede resultar enriquecedor pensar la novela como una propuesta que se ubica en la encrucijada de un momento de ebullición en el que concurre toda la fuerza

¹⁴ Niall Binns, art. cit., pp. 162-3.

del utopismo emancipatorio latinoamericano y la del impulso inaugural proporcionado por un intenso y agudo cambio de paradigmas a nivel internacional¹⁵. Este razonamiento también puede ayudar a explicar el silencio de los estudiosos respecto al lugar de *Hijo de hombre* dentro del cambio de pensamiento de la modernidad a la posmodernidad; detrás puede estar la dificultad para adscribir la novela sin más a un proyecto moderno tradicional pero también para ubicarla de lleno en un cambio de paradigma. Dificultad que sí se salva completamente para el caso de *Yo, el supremo*, novela que es valorada además como una propuesta en la que se intensifican y profundizan las búsquedas formales y experimentales anunciadas con *Hijo de hombre*.

Ahora bien, otro punto fundamental respecto a la narrativa posmoderna hispanoamericana es que se considera que una de las formas sobresalientes que toma es la reflexión histórica¹⁶. Es interesante señalar que a esta narrativa caracterizada por formular una reescritura de la historia y cuyo florecimiento, tal como mencioné antes, se señala en la segunda mitad del siglo XX, no cuenta tampoco con una conceptualización única. Varía la nómina de los autores, así como la de los títulos de las novelas, también existen distintas opiniones respecto al período de publicación que abarcan y a la distancia temporal que deben guardar respecto a los hechos narrados, pueden cambiar también algunas de las características que se consideren definitorias e, incluso, varía la denominación con la que se intenta catalogarlas: "... 'nueva novela histórica' (Fernando Aínsa, Seymour Menton), 'novela histórica de fines de siglo' (Cristina Pons),

¹⁵ En el capítulo siguiente, cuando hablo de la ubicación de *Hijo de hombre* en la novelística hispanoamericana y en la producción literaria de Roa Bastos, abundo sobre esa condición transitiva de la novela.

¹⁶ Carlos García Bedoya ofrece la siguiente consideración para literatura posmoderna en general: "Por dos caminos mayores parece avanzar la emergente narrativa posvanguardista, dos serían las vías de salida de la tradición vanguardista. Uno primero es el del resurgimiento de la novela histórica. El otro es la incorporación de lo melodramático y otros aspectos de la literatura de masas (mal llamada subliteratura o literatura trivial), como por ejemplo lo policial o la ciencia ficción". (art. cit., p. 11)

‘metaficción historiográfica’, (Linda Hutcheon)...”¹⁷ Pero antes de avanzar en el tema del debate alrededor de la ficcionalización de la historia en la narrativa hispanoamericana, me parece importante ofrecer algunas consideraciones en torno a la relación de la novela hispanoamericana y el discurso historiográfico, como premisa para entender la forma particular en la que en *Hijo de hombre* se ficcionaliza el discurso histórico.

Historia e *Hijo de hombre*

La novela, tal como la define Bajtín¹⁸, es una forma literaria potencialmente capaz de reelaborar todos los discursos del presente y del pasado, de tal manera que logra captar la dinámica social de la realidad mediante la construcción de una imagen artística del mundo. Es decir, posibilita dar unidad ficticia a tiempos y espacios que en la realidad se presentan separados y así proyectarlos e interpretarlos desde el presente de la enunciación y de su recepción. Este género se constituye así en un espacio privilegiado para representar el debate ideológico de una época determinada, por lo que la imagen del mundo que construye se presentará siempre anclada en un tiempo y espacio histórico concreto. Así parecen entenderlo quienes han teorizado sobre la novela, pues, tal como señala Elizbieta Sklodowska:

Las teorías de Lukács han sido sometidas a críticas (Bertolt Brecht), reescrituras (Lucien Goldmann) matizaciones significativas, pero la noción de la peculiar “historicidad” de la novela —aunque consideradas como inobjetable— persiste en numerosas aproximaciones. Para Bajtín, en el espacio lingüístico de la novela llegan a cruzarse los distintos discursos del momento histórico.”¹⁹

¹⁷ Ana Rosa Domenella, “Prólogo: territorios ficcionales de nuestra historia” en Ana Rosa Domenella (coord.), *(Re)escribir la historia desde la novela de fin de siglo. Argentina, Caribe, México*, UAM-Miguel Ángel Porrúa, México, 2002, p10.

¹⁸ Mijaíl Bajtín, *opus. cit.*

¹⁹ *Op. cit.*, p. 26.

También comenta Sklodowska que: “La peculiar relación entre el devenir histórico y la novela es una de las constantes comentadas en las teorías del género.”²⁰

Para el caso de la literatura hispanoamericana ha sido especialmente trascendente el papel que ha desempeñado el discurso histórico en la configuración de la realidad que se pretende representar. La “vocación histórica” de esta literatura se ha mantenido vigente más allá de las preocupaciones, motivos y movimientos narrativos específicos, ya que la necesidad de tratar de comprender el pasado ha estado presente desde sus orígenes mismos y: “Esto no debe sorprender, puesto que nació con la violencia y la destrucción causadas por la Conquista.”²¹ No en vano se ha señalado las crónicas de la conquista y colonización americana como los antecedentes de la novela hispanoamericana. Asistimos así, a través de la revisión de la literatura hispanoamericana, a la escritura de crónicas cuyo sentido histórico ha devenido en literario, y a la reescritura de la historia que es realizada por buena parte de la novelística contemporánea. De tal forma que la relación entre la historia y la ficción en Hispanoamérica ha sido estrecha:

La paternidad literaria de que habla Martínez Estrada es evidente en América Latina, donde la ficción no sólo reconstruye el pasado, sino que, en muchos casos, lo “inventa” al darle una forma y un sentido. Novelas que legitiman la historia o definen una cierta idea de la identidad nacional, como *Las lanzas coloradas* de Arturo Uslar Pietri y *Canaima* de Rómulo Gallegos en Venezuela, *Hombres de maíz* y *El señor Presidente* de Miguel Ángel Asturias en Guatemala, la obra de Augusto Roa Bastos en Paraguay o la de Ciro Alegría y José María Arguedas en el Perú. Por ello, la representación de la realidad se tiñe siempre de la visión literaria. Difícilmente pueden imaginarse los Andes peruanos fuera del contexto del mundo narrativo forjado por Alegría o Arguedas.²²

²⁰ *Ibid.*, p. 25.

²¹ Raymond D. Souza, *La Historia en la novela hispanoamericana moderna*, Tercer Mundo Editores, Bogotá, 1988, p. 11.

²² Fernando Aínza, *Reescribir el pasado. Historia y ficción en América Latina*, Ediciones El otro, el mismo, Venezuela, 2003, p. 25.

La novela en el subcontinente ha constituido un espacio artístico de reflexión, condicionado por los interrogantes perennemente fundamentales de nuestra realidad transculturada. La elaboración de una imagen concreta del pasado se conecta estrechamente con la diversidad cultural de la realidad hispanoamericana -resultado de la coexistencia de códigos de valores pertenecientes a las diferentes tradiciones que han concurrido en la formación de la cultura hispanoamericana, y que permiten la relativización o el contraste de distintos modelos o visiones del mundo con el que los sujetos intentan explicar el pasado. Sobre este tema volveré en distintos momentos ya ubicada sobre el análisis de la novela que motiva el presente trabajo.

Ahora bien, la reflexión del pasado en la que se encuentra concentrada buena parte de la novela hispanoamericana, no ha sido igual en todas las épocas. Se puede considerar el XIX como el siglo en el que se gestaron las primeras imágenes literarias del pasado, la necesidad de “construir” una historia que justificara la existencia como nación de los recién inaugurados países hispanoamericanos, atendía la urgencia histórica y cultural de conformar un imaginario nacionalista que legitimar, e hiciera trascendente la constitución de las las nuevas entidades como naciones independientes. La fundación de los imaginarios nacionales, partían de una reelaboración en la que la ficción no entraba en contradicción con la historia oficial²³. Las interpretaciones históricas se asumían como fijas e inamovibles. Sobre la diferencia entre la novela de los siglos XIX y XX, Ute Sydell señala:

Mientras que los novelistas de la segunda mitad del siglo XX son conscientes de este cambio paradigmático y mientras que para su quehacer literario, toman como punto de partida, el supuesto de que la historiografía construye discursivamente los hechos y, a su vez, el relato ficcional los mundos

²³ Por ejemplo, según McHale, las novelas históricas tradicionales sólo se permitían representar hechos o personajes ficticios en aquellas “zonas oscuras” de la historia, evitaban anacronismos y, en general, se empeñaban en construir un mundo ficticio completamente compatible con el histórico, es decir, eran novelas realistas. (Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, London, 1987).

diegéticos, los escritores del XIX entretejían en la novela histórica los discursos histórico y ficcional, considerando que eran dos discursos autónomos.²⁴ (91)

Es sobre todo hacia la segunda mitad del siglo XX cuando se empieza a observar un tipo de novelística caracterizada por la revisión a la que somete el discurso historiográfico²⁵ y por las innovaciones que registra respecto a la novela anterior:

Las novelas producidas a partir de mediados del siglo veinte empiezan a explorar toda la gama de posibilidades que ofrece este género literario híbrido que se ubica entre ficción e historia, entre dos campos del saber que defieren en lo epistemológico.²⁶

El auge de la novela con temas históricos en nuestros días, revela que la noción de la historia ha sido sometida a un fuerte proceso de revisión debido al surgimiento de nuevos planteamientos sobre las posibilidades y mecanismos de acceso al conocimiento, en general, al replanteamiento conceptual de la historia, en particular, pero sobre todo, se ha cuestionado la relación tradicional entre historia y ficción:

Las barreras epistemológicas que separaban la historia y la literatura como disciplinas, si no han desaparecido, por lo menos han cedido a una atenta lectura estilística del discurso historiográfico y a un rastreo de las fuentes o componentes históricos del discurso ficcional.

[...]

En el caso de América latina este tipo de análisis se impone por la propia naturaleza textual de los discursos que inauguran tanto la historia como la literatura del continente.²⁷

²⁴ Ute Sydel, *op. cit.*, p. 91.

²⁵ Es interesante observar como actualmente se han dedicado importantes esfuerzos a estudiar el carácter “discursivo”, es decir, narrativo de la historia, mismos que han contribuido a borrar los límites infranqueables en los que el positivismo tenía confinadas a ambas disciplinas. Como ejemplos de estos estudios se pueden citar las obras de Hayden White: *El contenido de la forma: narrativa, discurso y representación*, Paidós, Barcelona, 1992 y *El texto histórico como artefacto literario*, Paidós, España, 2003 y las de Paul Ricœur: *Tiempo y narración I*, Siglo XXI, México, 1998; *Tiempo y narración II*, Siglo XXI, México, 1995; *Tiempo y narración III*, Siglo XXI, México, 1996 y *La memoria, la historia, el olvido*, Fondo de Cultura Económica, Argentina, 2000.

²⁶ *Ibid.*, pp. 94-5.

²⁷ Fernando Aínsa, *op. cit.*, p. 9.

Algunos críticos han llegado a afirmar que la ficción literaria contemporánea es un género que en no pocas ocasiones muestra mayor capacidad que la historia misma para percibir la complejidad de la realidad sociocultural²⁸. Tal como he mencionado antes, es a mediados de los años cincuenta que este proceso cuestionador de la relación entre literatura e historia y de las posibilidades de ambos géneros, se ha intensificado de tal forma que la historia como disciplina ha buscado ampliar tanto su objeto de estudio como sus métodos. Es gracias a este proceso que busca franquear barreras disciplinarias que la imagen del historiador como ‘ratón de biblioteca’ pendiente del dato y del documento, ha cedido a la del investigador abierto a otros temas y preocupaciones.”²⁹ Es la microhistoria, afirma Aínsa, la que se ha posesionado más cercanamente a la novela, ya que constituye un esfuerzo por centrarse en la vida cotidiana de un pueblo.

En efecto, mientras que la historiografía tradicional se centraba en el estudio de los grandes sucesos o del estudio de los grandes periodos históricos, la microhistoria se ocupa de pequeños acontecimientos del pasado o de aquellos que han sido relegados por no considerarse suficientemente trascendentes. Esta concepción del historiador posmoderno, y el reposicionamiento del papel y la función de la historia, facilita el surgimiento de géneros híbridos tales como relatos de vida, testimonios, relatos en primera persona y etnoficcionales, en los que el narrador tradicional es remplazada por otras figuras más complejas:

²⁸ A este respecto es interesante transcribir las observaciones de Aínsa respecto a la labor de “invención” histórica realizada por Roa Bastos: “A través de la apertura histórica y antropológica que propicia la literatura, el propio discurso historiográfico se enriquece. Si se piensa —por ejemplo— en la ‘reconstrucción’ literaria de la historia del Paraguay en la obra de Augusto Roa Bastos, se observa como ésta ha adquirido espesor y densidad cultural a partir de novelas como *Hijo de hombre* y *Yo, el Supremo*. Gracias a la ‘reescritura’ de Roa se han desvelado los mitos, símbolos y la variedad etnocultural de una realidad que existía, pero que estaba oculta pro el discurso reductor y simplificador de la historia oficial.” (*Ibid.*, p 27).

²⁹ *Ibid.* p. 37.

El papel problemático del compilador recogiendo y reelaborando un discurso enunciado muchas veces por un “iletrado”, dando una forma estética y estructurando lo que en su origen puede ser balbuceo, aparece claramente en el esfuerzo de legitimación que caracteriza el documento etnológico o folklórico trascendido en los códigos narrativos. Es interesante anotar como, a través de monólogos dirigidos, escritores como el cubano Miguel Barnett y la mexicana Elena Poniatowska (hasta no verte, Jesús mío, 1969), llegan a sustituirse a los narradores de los que han sido en principio meros transcriptores.³⁰

Me pareció importante reproducir esta cita ya que permite emparentar a este tipo de literatura con *Hijo de hombre*, en tanto que comparten algunos rasgos compositivos y estilísticos así como su intencionalidad ética. Es decir, ayuda a enfocar la atención en el carácter testimonial y de metaficción historiográfica que toma la novela paraguaya, carácter sobre el que volveré en otros momentos de este estudio.

Historiadores y críticos de la literatura hispanoamericana han estudiado las particularidades de la relación entre la historia y la novela desde las más diversas perspectivas: desde la sociológica y la de las regiones culturales, hasta la de los estudios coloniales. Las consideraciones se encaminan a dilucidar desde cuál es la intención o la función de los textos, hasta cuáles son sus condicionantes históricas o cuáles sus diferencias con el modelo clásico o tradicional, es decir el de la novela histórica del siglo XIX.

Así, a partir de un diálogo con la crítica literaria, intentaré reconocer en este trabajo aquellos aspectos formales que pudieran contribuir en la conformación de la poética narrativa de *Hijo de hombre*, entendida ésta como el proceso de construcción artística que se da a partir del establecimiento de determinadas relaciones y configuraciones permiten la realización concreta de un motivo y una intencionalidad. Proceso en el que la relación entre la literatura y la historia juegan un importante papel.

³⁰ *Ibid.*, p. 41

La historia y crítica literarias consideran que, en buena medida, la novela contemporánea se ofrece como un discurso artístico que tiene por base una relectura crítica y desmitificadora del pasado, misma que lo obliga a configurarse y asumirse como una reescritura de la Historia. Este tipo de novelística se configuraría entonces como un metadiscurso artístico de la Historia, en el sentido de que es realmente un debate o diálogo consciente y conflictivo que se entabla entre los discursos, tanto históricos como míticos, que buscan configurar el pasado con otras versiones de la Historia y con otros mecanismos de historiar. Así, en la disposición y entramado mismo de las acciones, se da un reordenamiento y resignificación del papel de individuos, procesos y períodos, que manifiestan explícitamente una desconfianza hacia el discurso historiográfico, sobre todo en sus versiones oficiales:

La amenaza que representa la nueva novela para las instituciones normativas, formadoras y autoritarias, es el contagio que imparte la novela desde su autodesmitificación y desde la desmitificación del lenguaje. El orden de la palabra, el ordenamiento de imagen y metáfora que culmina con el *topocosmos* de la literatura conduce a la ruptura y descoagulación del mito histórico. La apertura del lenguaje significa la apertura y la humanización de la historia, la liberación del hombre de lo irrevocable y del pasado esclavizador. El lenguaje poético es a fin de cuentas mecanismo desenmascarador, descubridor, que se transforma en homología estructural de la metahistoria y en analogía funcional del proceso de reinención de la variabilidad, contingencia e impureza; que desconstruye a la historia arrancándola del mito petrificado del historiador para devolverla al hombre, así transformándola en proceso vivencial, en memoria no de pasado muerto pero oprimente sino en memoria del porvenir; no en acto mudo de gesticulador sino en energía en gestación y perpetuo renacimiento³¹.

Así reflexiona Djelal Kadir sobre las posibilidades que la nueva novela hispanoamericana ofrece a las relaciones historia-literatura: consideraciones por demás importantes, pues tienen el acierto de advertir la capacidad desconstruccionista de la narrativa contemporánea sobre los otros discursos, el histórico concretamente, al señalar

³¹ Djelal Kadir, "Historia y novela: dramatización de la palabra" en Alejo Carpentier, Emir Rodríguez Monegal, *et. al. Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*. Monte Ávila Editores, Caracas, 1984, p. 301.

que los modelos propuestos por la palabra artística, por la imagen y la metáfora, pueden conducir al desenmascaramiento, al replanteamiento de la historia, gracias a que reconocen e involucran los posibles factores humanos que pudieron haber condicionado a un individuo o a un proceso históricos.

Particularmente importantes resultan estos señalamientos en el contexto propuesto por este trabajo, pues obligan a reflexionar en cuáles son esos elementos y procesos artísticos que permiten la realización concreta de esa reescritura, de ese desenmascaramiento, de esa reinención o replanteamiento de la historia.

Mucho del cuestionamiento y del debate que caracteriza a estas novelas contemporáneas es resultado de los procedimientos o estrategias empleados en la reescritura artística de la Historia, en un acto de formalización de significados particularmente logrado. Debe mencionarse, en primer lugar, la ausencia de un narrador omnisciente que oriente la interpretación por una postura ideológica prevalorada, debido a los afanes totalizantes de su perspectiva y visión de mundo; en estrecha relación con lo anterior, hay que mencionar la presencia de diferentes sujetos de la enunciación y de distintos tipos de discursos, lo que posibilita una perspectiva intimista y/o múltiple y un plurilingüismo que, con sus intersecciones y exclusiones lingüísticas y valorativas, obligan al lector a un replanteamientos de las imágenes e interpretaciones históricas. Mención aparte merecen los acentos paródicos, irónicos, burlescos del discurso que particularizan a muchas de estas novelas, pues, gracias a la inversión semántica que conllevan dichas acentuaciones, se logra establecer un nuevo orden interpretativo:

De esta manera, la novela histórica contemporánea cuestiona la verdad, los héroes y los valores abanderados por la Historia oficial, al mismo tiempo que presenta una visión degradada e irreverente de la Historia. Cuestiona, además la capacidad del discurso de aprehender una realidad histórica y plasmarla fielmente en el texto, y problematiza no sólo el papel que desempeña el

documento en la novela histórica sino también la relación entre la ficción y la Historia³².

La historia y crítica literarias señalan también que el auge de este tipo de narrativa está enmarcado y fuertemente condicionado por dos importantes acontecimientos histórico-culturales. El primero se refiere al fracaso de los esfuerzos liberadores realizados contra la lógica estática de una burguesía inmóvil e inamovible en consolidación durante los años cincuentas y sesentas, que culmina con la decepción de los intelectuales ante los principios del marxismo³³. El segundo acontecimiento relacionado con las formas del pensamiento occidental, alude a la llamada condición posmoderna, la cual, entre la aceptación de unos y a la reticencia de muchos, ha creado un marco en el cual se debate la validez del modelo del pensamiento racional y sus distintos discursos, el histórico uno de ellos, propiciándose de esta manera la ruptura o el cuestionamiento al menos de los paradigmas de la modernidad. Se ha configurado así una nueva sensibilidad ética y estética, una nueva corriente de pensamiento y un nuevo estado de ánimo que corresponderán a una nueva realidad social y cultural: la del agotamiento o crisis de la modernidad inconclusa³⁴.

Así pues, la revisión de la historia se convierte en uno de los temas nodales, casi definitorios, de la narrativa posmoderna. Así lo cree Linda Hutcheon³⁵, quien acuña la noción de metaficción historiográfica para englobar: “obras intensamente autoreflexivas pero también representativas de acontecimientos y personajes históricos”.³⁶ Dentro de esta denominación incluye a varias novelas hispanoamericanas del boom, de autores

³² María Cristina Pons, *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX*, Siglo Veintiuno Editores, México, 1996, pp. 17.

³³ Tulio Halperín Donghi, “Nueva narrativa y ciencias sociales hispanoamericanas en la década del sesenta” en *Hispanamérica* 27(1980), p. 7.

³⁴ Véase María Cristina Pons, *op. cit.*

³⁵ *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York and London, Routledge, 1998.

³⁶ Niall Binns, art. cit., p. 160.

como Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa y Julio Cortázar. Por un lado, esta conceptualización me parece un marco que puede resultar más amplio que el de novela histórica o nueva novela histórica, por ejemplo, para pensar en aquellas novelas que como *Hijo de hombre* buscan una revisión del pasado sin convertir necesariamente el debate con el discurso historiográfico en el centro de su propuesta estética. Por el otro lado, prefiero soslayar el uso de los términos antes señalados, pues se ha generado en torno a ellos una fuerte polémica que ha terminado por tornar un tanto ambiguos y, a veces, inutilizables estas denominaciones, a tal punto que se ha caído en el riesgo de generalización o de considerar prácticamente toda la producción de las últimas décadas de novelas latinoamericanas como históricas³⁷.

Es interesante señalar como *Hijo de hombre* comparte muchas de las características que Hutcheon marca como propias de la metaficción historiográfica: la autorreflexividad, que toma la forma de una clara conciencia de la índole discursiva o

³⁷ Así lo considera Pons, de quien reproducimos quizás un tanto abusivamente, la siguiente nota de pie, la cual es incluida en su libro *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX*, por considerar que puede ayudar a aclarar y a ampliar el punto: La ambigüedad que existe en torno al concepto de novela histórica es notoria en general. Por ejemplo, Jitrik maneja la posibilidad de considerar a Amalia de José Mármol como novela histórica (“De la historia ala escritura”, 21). Anderson Imbert, por su lado, no considera como novela histórica a *Amalia* porque remite a una época contemporánea del novelista (23). Por las mismas razones, Menton excluye del concepto de novela histórica, entre otras, *Cien años de soledad* y *La muerte de Artemio Cruz* (16). Mientras que Foley, por su lado, incluye a *Cien años de soledad* bajo la nómina de “apocalyptic historical novels” (“From USA to Ragtime”, 101) y Cowart como una novela histórica que requiere la rúbrica de Historia como mito (12). De la misma manera, Sklodowka en su estudio sobre la parodia, específicamente en el capítulo sobre la parodia en la novela histórica, considera “significativo que muchas de las novelas históricas de los sesenta y principios de los setenta reclamen su derecho a ‘contestar con la verdad a las mentiras’ (*Cien años de soledad*, la novelística de testimonial de Miguel Barnet o Elena Poniatowska) o propongan un modelo ‘progresivo del devenir histórico’ (*El siglo de las luces* de Carpentier, *Hijo de hombre* de Roa Bastos)” (29-30). No queda claro con base a qué parámetros se considera retrospectivamente, por ejemplo, a *Cien años de soledad* como novela histórica. Tampoco queda claro, en el estudio de Sklodowska si la novelística testimonial es considerada por la autora como novela histórica o no. Es más, se ha incluido una novela como *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig en el volumen editado por Balderston titulado justamente *The historical novel in Latin America*. (*op. cit.*, p. 34)

construida del referente y de las limitaciones del propio discurso novelístico. Es también importante señalar que el concepto de verdad deja de ser algo absoluto para fragmentarse en varias realidades o varias verdades parciales o relativas; la preferencia por hechos y figuras marginadas u olvidadas en la historiografía oficial; la revisión del pasado desde una conciencia individual, subjetiva y una intensa y sugestiva meditación en torno a las posibilidades reales de conocimiento a la realidad.

Por último, no quisiera dejar de mencionar otro rasgo que ha sido destacado como una de las tendencias de la narrativa posmoderna hispanoamericana y el cual se vincula con ese afán revisionista de la historia que emprenden muchos textos hispanoamericanos de las últimas décadas. Me refiero al registro testimonial como uno de los más presentes a lo largo de la historia de la narrativa hispanoamericana.

Una cara que puede tomar la reivindicación de lo fragmentario y marginal, es la de enfatizar los aspectos de la “otredad” que pueden resultar llamativos para el sujeto hegemónico, aquellos que le producen extrañeza o incluso horror, con lo cual “el otro” pierde individualización, para convertirse en una “otredad” donde la clase (pobreza) y raza (marginalidad), por ejemplo, pasen a ser otro modo del exotismo con el que no hace mucho se caracterizaba buena parte de la literatura producida fuera de los grandes centros hegemónicos.

Sin embargo, la reivindicación de lo diferente, de lo discontinuo o fragmentario que se hace desde la escritura testimonial, asumida como una forma vinculada a una práctica de resistencia política articulada desde el discurso literario o en las fronteras de éste (literatura testimonial, literatura de denuncia, literatura del exilio, por ejemplo), toma la forma de reivindicación de la voz del otro, como una práctica de búsqueda de identidad colectiva y/o individual. Considero que, en todo caso, es ésta la línea que se puede seguir para vincular a *Hijo de hombre* con las prácticas discursivas relacionadas

—ya sea por coincidencia o por responder a una condicionante sociocultural más o menos compartida—, a los discursos posmodernos.

Aquí confluye precisamente una de las grandes problemáticas planteadas por *Hijo de hombre*: la conformación del yo a través de la búsqueda del otro, pues podemos afirmar que en esta novela: “el reconstruir la noción posmoderna de identidad, para que sea capaz de expresar no lo meramente idéntico sino la inclusividad del “sí mismo” desde el Otro, nos encontramos con este espacio abierto por la indeterminación del yo.”³⁸

(18) Esa perspectiva nos presta una óptica para pensar los distintos discursos que se entrecruzan en la novela como una manifestación de un yo no acabado, muy lejos de las nociones tradicionales de homogeneidad y semejanza, pues:

Si nos atenemos a las prácticas de los márgenes, podemos empezar con una de las más importantes: la práctica de la identidad, que instaura un espacio procesal, haciéndose. De hecho, la recurrencia del relato de la identidad se expande sobre los cortes y reanudamientos de la crítica posmoderna. En tanto reflexión rearticulatoria de algunas preocupaciones teóricas y reflexión rearticulatoria de algunas preocupaciones teóricas y prácticas en torno al Sujeto, a su experiencia multifuncional y su dialogismo político, el postmodernismo latinoamericano es, hasta cierto punto, un nuevo relato de las marginalidades y la fragmentación donde se reconstruye la identidad de lo heteróclito (el proceso de formar parte de la diferencia).³⁹

Las búsquedas de *Hijo de hombre* precisamente colocan en primer plano la compleja problemática resumida en la cita de arriba, podemos de esta manera entender la novela como un penetrante cuestionamiento de las formas en que el sujeto se posiciona ante la historia tanto individual como colectiva y en la que se asume como agente en la reconstrucción de la memoria de una comunidad.

Ahora bien, la constante presencia de la historia en la novela vuelve insoslayable para el análisis de *Hijo de hombre* la reconstrucción de los principales hechos históricos vividos por el pueblo paraguayo. Hacia allá se encamina el siguiente capítulo en el que

³⁸ Julio Ortega, *El principio radical de lo nuevo*, 2ª ed., FCE, Perú, 1998, p. 16.

³⁹ *Ibid.*, p. 37.

ofrezco una apretada síntesis de la historia de Paraguay. Con la intención de que este capítulo se pueda ofrecer como un marco contextual de la novela, también incluyo una breve ubicación de la obra en el contexto de la literatura hispanoamericana en general y de la paraguaya en lo particular, así como en la obra de Roa Bastos.

Capítulo II. El texto y sus contornos

Una isla rodeada de tierra

En 1959 *Hijo de hombre* gana el primer lugar en el Concurso Internacional de Editorial Losada, la editorial latinoamericana más prestigiada en la época, la novela fue publicada en el año siguiente. Es la primera obra literaria que logró romper el cerco de aislamiento en que Paraguay vivió confinado durante años. Su autor, Augusto Roa Bastos vivía expatriado cuando recibió este significativo galardón. Según Rubén Bareiro Saguier¹, la renovación de la literatura paraguaya iniciada en los años 50's alcanza madurez precisamente en situación de exilio, ya que a causa de la guerra civil de 1947² se produce un movimiento de dispersión hacia el extranjero de muchos intelectuales, entre ellos estaba Augusto Roa Bastos. Acerca de este fenómeno Armando Almada Roche afirma:

No puede caerse en el estereotipo de decir que sólo se escribe buena literatura fuera del país. Ni siquiera decir que la literatura extrafronteras es la única literatura fresca, de renovación. Pero hay que señalar que esta renovación se produjo primero en el exterior y que hasta la fecha, la literatura escrita fuera del país es de mejor calidad. La producción de ficción —y su obra de ensayo— de Roa Bastos pertenece obviamente a la literatura extrafronteras.³

Se convierte en tema ineludible, para quienes tratamos de ubicar la obra de Roa Bastos o de quienes intentan estudiar el proceso cultural paraguayo, hablar del aislamiento de esta cultura. Una isla rodeada de tierra ha dicho el propio autor sobre su

¹ “El tema del exilio en la narrativa paraguaya contemporánea”, *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien (Caravelle)*, 1970, 14, pp. 79-96.

² Tras un fallido golpe de estado en diciembre de 1947 por parte de las fuerzas liberales opositoras al gobierno de Higinio Morínigo (1940-1948) se desató una cruenta guerra civil, el ejército y el partido colorado se aliaron contra todos los paraguayos disidentes, se sometió al país a la ley marcial.

³ *El estilo de la tierra. Augusto Roa Bastos*, El pez del pez, Argentina, 1998, p. 37-38.

país, refiriéndose a la condición geográfica que imposibilita la salida directa al mar, pero también haciendo alusión a la situación cultural de confinamiento que ha vivido durante un largo período esta nación mediterránea del Plata. Una prueba es la dificultad que encuentran los estudiosos de la literatura, si obviamos el de Roa Bastos, para citar nombres de escritores paraguayos. Es también fácil comprobar cómo en muchos manuales o historias literarias no se guarda un lugar para la literatura paraguaya.

Quizás haya que ir a buscar las razones más profundas y remotas de este retraimiento cultural en la época de la conquista y colonización de la Gran Provincia de las Indias, territorio ocupado en el período prehispánico por los **tupí guaraní**. Los primeros expedicionarios españoles pasaron de largo por esta vasta superficie, pues la ausencia de metales preciosos hizo que quedara marginada de las principales rutas de los conquistadores. Estas circunstancias influyeron para el cariz distintivo que tomó el mestizaje, ya que este proceso se dio con menos violencia que en otras regiones donde existían grandes riquezas que despertaban el interés de los expedicionarios europeos.

Ya desde el régimen colonial Paraguay mostró características específicas, pues la fisonomía de las distintas colonias dependió de sus rasgos geográficos, sus particularidades socioeconómicas, su primitivo desarrollo demográfico y del lugar que ocuparon dentro del régimen ibérico.⁴

La resistencia de los indios y el reducido número de colonos impidieron el progreso de la gran propiedad feudal y facilitaron, en cambio, el florecimiento de las pequeñas estancias de agricultores mestizos, fruto de las uniones entre peninsulares y

⁴ Véase Omar Díaz de Arce, “El Paraguay contemporáneo (1925-1975)” en Pablo González Casanova (coord.), *América Latina: historia de medio siglo*, Siglo XXI, México, 1979, pp. 327-578.

mujeres guaraníes. Junto a las encomiendas, los terrenos aledaños a Asunción fueron repartidos entre un puñado de trescientos españoles. Los peninsulares asentados en esta región rápidamente se establecieron como agricultores. La sedentarización y la unión con las mujeres indígenas bajo el régimen de la poligamia se vieron favorecidas por la relativa autonomía de la que gozaba esta región.⁵

La ausencia de mujeres europeas y una supuesta mayor aceptación de estos grupos indígenas hacia la mezcla de su raza, son dos factores a los que se les ha atribuido la rapidez con que se establecieron los lazos consanguíneos entre estas dos culturas. Un mestizaje casi total fue el resultado de más de un siglo de sometimiento y férreo dominio sobre una cultura marcada desde su origen por una paradoja⁶. Estas mismas razones se aducen para explicar el fenómeno de bilingüismo o diglosia que caracteriza al pueblo paraguayo, ya que en el ámbito familiar, donde ejercía su influencia la madre indígena, se impuso la lengua y tradiciones guaraníes. Así explican muchos estudiosos la supervivencia de esta lengua en un país donde la raza indígena desapareció casi completamente para dar paso al mestizaje. Curiosamente este bilingüismo es, según algunos críticos, el responsable de la escasez de manifestaciones literarias del Paraguay, ya que, siguiendo este criterio, una de las consecuencias de este fenómeno es que los

⁵ Amparados en la Cédula Real de 1537, los españoles que se asentaron en esta región hicieron suyo el principio del derecho de los pueblos a autogobernarse en ausencia de la autoridad central. Esta relativa autonomía les permitió engendrar una prole de siervos y establecer de esta manera un apacible y a la vez férreo dominio.

⁶ Es más o menos común citar las prácticas poligámicas de la cultura guaraní como ejemplo de esta pretendida apertura de los indígenas hacia la posibilidad de unión de sus mujeres con los españoles. Parece ser que esta costumbre fue adoptada rápidamente por los conquistadores ibéricos, sin embargo, esta supuesta alianza entre indígenas y peninsulares no parece haber sido tan pacífica, sino más bien fue producto de una sangrienta guerra de sometimiento. En este sentido se puede hablar de una paradoja pues aunque el mestizaje fue casi total y mediante la unión de españoles y mujeres indígenas, no dejó de tomar la forma de un dominio doloroso y traumático.

hablantes no pueden llegar a dominar ni una ni otra lengua⁷. Por el contrario, otra parte de la crítica atribuye el carácter estético singular de la literatura de Roa Bastos, y de otros escritores paraguayos, a esta misma condición de bilingüismo.

La falta de intereses económicos en este territorio por parte de los colonizadores favoreció que la Compañía de Jesús pudiera emprender un sistema de evangelización y colonización más benigno que en otras regiones de América. El sistema de reducciones se oponía a las encomiendas que existían también pero en menor medida en esta área. Los jesuitas establecieron un sistema de reducciones desde 1609 hasta su expulsión en 1767. Las llamadas misiones gozaron de privilegios económicos, constituían estructuras cerradas e independientes donde la evangelización y domesticación de los indígenas era una prioridad. Los jesuitas crearon un verdadero estado eclesiástico que dominó la zona más fértil y poblada en las márgenes del Paraná. Esta condición también favorece y explica la resistencia de la lengua guaraní, pues los jesuitas se dieron a la tarea de aprender el idioma indígena como un método más efectivo de difundir la doctrina católica.

En 1750 se establecieron nuevos límites a las propiedades españolas, la mayoría de las reducciones entraron a formar parte de los dominios portugueses, en ellos privaba una política de esclavitud típica de las plantaciones.⁸ Este hecho propició la expulsión de

⁷Armando Almada Roche dedica un apartado para plantear el desarrollo de la discusión acerca del papel que ha jugado el bilingüismo en la escasa producción que ha caracterizado a la literatura paraguaya. El autor después de resumir diversos puntos de vista alrededor de esta cuestión, llega a concluir que el bilingüismo no es la causa del atraso literario del país sino que, por el contrario, puede ser un factor enriquecedor (*op. cit.*, pp. 32-35).

⁸ Véase Claudia María González Fortaleza, *Hijo de hombre y la reconstrucción cultural del Paraguay*, Litocolor SRL, Paraguay, 1998.

los jesuitas de los nuevos territorios portugueses. En 1767 Carlos III, Rey de España, también decretó la expulsión de los misioneros jesuitas de las colonias españolas.

Con la creación del Virreinato del Río de la Plata en 1776 se agudizó el problema de las relaciones con Buenos Aires ya que los porteños competían con Asunción por la exportación de yerba mate y de tabaco.

En el siglo XIX los estados recientemente independizados del dominio europeo iniciaron también luchas territoriales entre sí. En estas décadas de difícil convivencia de los países hispanoamericanos, Paraguay no podía afirmar que estaba en una situación de fortaleza frente a los embates expansionistas de las naciones vecinas.

Este pequeño país luchó por una doble independencia, ya que durante la colonia la Provincia de Paraguay forma parte del Virreinato del Río de la Plata, se halla pues en una situación de doble sometimiento: frente a la metrópoli y frente a Buenos Aires. Fue en esta situación que el Dr. José Gaspar Rodríguez de Francia tomó el poder y declaró el nacimiento de la República del Paraguay. El Supremo, como aún se conoce a quien estableciera una de las más largas dictaduras en el país, determinó que la mejor manera de proteger a la nación de las políticas agresivas de sus vecinos y de asegurar su prosperidad económica, era aislar y silenciar al Paraguay. El Dr. Francia era gran admirador de Rousseau y de la Revolución Francesa, alentó un igualitarismo social dentro de un férreo régimen dictatorial. Esta época, calificada como “utopía concreta”, se extiende desde 1813 hasta la muerte de Francia en 1840⁹.

⁹ Véase Eva Michel-Nagy, *La búsqueda de la “palabra real” en la obra de Augusto Roa Bastos: el testimoniar de la ficción*, Hispánica Helvética 5, Lausanne, 1993.

La figura de El Supremo, o Karaí Guasú¹⁰, ha sido objeto de análisis e interpretaciones diversas, la literatura ha dado vida a un personaje mítico, enigmático y temible. Uno de los más vívidos retratos es el que se ofrece en *Hijo de hombre* en voz del viejo Macario Francia, uno de los personajes más entrañables de la novela:

...la figura de El Supremo se recortaba imponente ante nosotros contra un fondo de cielos y noches, vigilando el país con el rigor implacable de su voluntad y un poder omnímodo como el destino,

-Dormía con un ojo abierto. Nadie lo podía engañar...

Veíamos los sótanos oscuros llenos de enterrados vivos que se agitaban en sueños bajo el ojo insomne y tenaz. Y nosotros también nos agitábamos en una pesadilla que no podía, sin embargo, hacernos odiar la sombra del Karaí Guasú.

Lo veíamos cabalgar en su paseo vespertino por las calles desiertas, entre dos piquetes armados de sables y carabinas. Montado en el ceburno 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 espían desde lo alto del caballo, entre el rumor de las armas y los herrajes.¹¹

En estos años de cautiverio, Paraguay se pudo sustraer al sistema económico mundial. Fue un caso único en América Latina ya que, mientras el resto de los países se debatían en luchas intestinas que dificultaban la consolidación de los estados nacionales y se imponían, en muchos casos, grupos conservadores que pugnaban por mantener estructuras feudales, Paraguay mantenía un estado y una economía autónomos. Este período es descrito por Brigitte Heinhold:

¹⁰ En lengua indígena: el gran señor.

¹¹ Augusto Roa Bastos, *Hijo de hombre*, 4ª ed., Editorial Losada, Buenos Aires, 1960, p. 26. En adelante citaré esta edición como *Hijo de hombre* (como el lector podrá deducir por la fecha de publicación, se trata de una edición de la primera versión en castellano de la novela)

De esta manera el país obtuvo, por una parte, la posibilidad de forjar un sistema económico independiente del comercio exterior, que no lograron hacer tambalear los diversos intentos de boicot de sus países vecinos Argentina y Brasil. Esta es la fase de construcción nacional y de la independencia económica, que permite al país mantenerse independientemente de la política de los poderosos estados vecinos y del comercio mundial. Por otra parte, por medio de medidas excepcionales drásticas del dictador se destruyeron con tal violencia las estructuras sociales del tiempo colonial, que parecen adelantar ya desde un principio los problemas sociales que el país habrá de tener en el futuro. El estrato superior blanco pierde su libertad de acción, huye al exilio o se retira a sus propiedades rurales al interior del país, los patricios de Asunción son en gran parte encerrados en prisión o quedan privados de sus capacidades de acción a causa de las medidas represivas del dictador. En cambio la clase media campesina y mayormente mestiza florece gracias a la redistribución del campo y alcanza un cierto bienestar y una existencia asegurada dentro de los márgenes establecidos por el dictador.¹²

Me interesa llamar la atención a partir de esta cita sobre el trayecto de “popularización” que vivió el Paraguay en esta época, ya que si unimos este fenómeno a la ‘protección’ que tuvo la cultura guaraní gracias al fenómeno de las reducciones, creo que podemos entender el proceso particular de mestizaje de esta región, en la que se expresa con menor predominio la cultura propiamente blanca y occidental.

Sin embargo, después de la muerte del Dr. Francia, un país que no tenía deuda externa abrió sus fronteras, en un momento en que el 98% del territorio era propiedad pública, ya que el estado cedía el derecho a los campesinos de cultivar las tierras. Se sucedieron en el gobierno Carlos Antonio López, Francisco Solano López, padre e hijo respectivamente, quienes se propusieron romper el aislamiento político y expandir el territorio. Política que de inmediato suscitó la desaprobación de Argentina y Brasil,

¹² “La novela del exilio *Hijo de hombre* de Augusto Roa Bastos. Un análisis en relación con el proceso histórico y socio-cultural en el Paraguay” en José Morales Saravia (ed.), *Homenaje a Alejandro Losada*, Latinoamericana Editores, Lima, 1996, p.164.

países limítrofes. Los desacuerdos estallaron en el enfrentamiento militar entre Paraguay y la “Triple Alianza”, formada por Brasil, Argentina y Uruguay.

La guerra de la Triple alianza (1865-1870) significó una sangrienta derrota para Paraguay. El botín de guerra fue un gran trozo del territorio paraguayo, la destrucción de su economía y una dramática reducción de su población. Se reestableció el sistema latifundista y la inserción del país en un régimen de dependencia frente a Argentina y a Europa. Afirma, Eva Michel-Nagy que: “A partir de aquel momento y hasta nuestros días, la reedificación y la reconstrucción del país son un proyecto nunca realizado.”¹³

A causa de este conflicto, llamado también en *Hijo de hombre* “La guerra grande”, retorna al Paraguay la dependencia colonial en forma de una oligarquía económica nacional favorecida por el ingreso del capital extranjero, se propició también el regreso de numerosos exiliados pertenecientes a las capas económicamente superiores. El país camina rápidamente a una nueva dependencia colonial. La clase media campesina había sido aniquilada en la guerra, por lo que la sociedad se polariza con la formación de un proletariado rural ya para entonces privado de sus tierras.

Para los albores del siglo XX Paraguay se encuentra envuelto en otro conflicto bélico, esta vez animado por los intereses de dos empresas petroleras que suponían la existencia del llamado oro negro en el Chaco. Ahora el enfrentamiento es contra Bolivia en la Guerra del Chaco (1932-1935). Paraguay defiende su derecho de posesión sobre esta región, la que en ese momento era más de la mitad de su territorio. Las nuevas pérdidas económicas y humanas que trajo este enfrentamiento dejaron muy atrás las

¹³ *Op. cit.*, p. 19.

“doradas épocas” de prosperidad que representó la dictadura del Dr. Francia. El poder cayó definitivamente en manos de los militares.

En 1938 toma el poder el General José Félix Estigarribia, quien encabezó un intento de gobierno socialista. Sin embargo, a su muerte el país vivió una época de violencia, golpes de estado e insurrecciones populares, hasta 1954 en que el General Alfredo Stroessner tomó el poder y dio inicio a una larga dictadura. Fue una época de violentas represiones y de exilios, entre los que resalta el nombre de Augusto Roa Bastos.

Dejo aquí esta apretada síntesis de la historia paraguaya, la cual consideré importante dadas las continuas referencias a hechos y personajes históricos en *Hijo de hombre*. La he incluido, pues, como uno de los elementos contextuales que pueden auxiliar en la lectura y comprensión de la novela, así como en el análisis que ofrezco de la misma. Buscando estrechar más el cerco que me permitirá aproximarme al proyecto estético de la novela, en las páginas siguientes me propongo realizar un recorrido por algunas de las propuestas de la abundante crítica que se ha ocupado de *Hijo de hombre*, y así trazar algunas líneas que me permitan apuntar hacia el lugar que ocupa la novela en la vastedad de la literatura hispanoamericana.

La fundación de una literatura

Es interesante constatar que en no pocos estudios se hace notar que *Hijo de hombre* marca un hito no sólo en la obra del propio autor, sino también en las letras paraguayas e, incluso, en las hispanoamericanas. Iré por partes. Aunque ya en las primeras colecciones de cuentos se pueden distinguir muchos de los rasgos y preocupaciones que

caracterizaran la literatura robastiana, es con *Hijo de hombre* que su literatura entra de lleno a lo que se ha llamado ‘nueva novela hispanoamericana’.

Frecuentemente se identifica el llamado ‘boom’ de los años sesenta con la nueva narrativa hispanoamericana. No pretendo ahora definir ninguna de éstas denominaciones, ambas implican un terreno sumamente movedizo, un territorio en el que los nombres de obras y autores se suman o se restan con relativa facilidad, pues como Vargas Llosa afirma en el semanario *Marcha* en 1971, nadie sabe exactamente qué es el ‘boom’ y cada quien tiene su lista¹⁴. Si apelamos a la definición que lo caracteriza como un fenómeno de mercado en el que las casas editoriales tuvieron mucha injerencia, podemos resaltar el premio Losada que ganó *Hijo de hombre* en 1959, ya que:

Los editores que propiciaron el surgimiento de la nueva narrativa en su mayoría casas oficiales o pequeñas empresas privadas [...] al tiempo que varias de ellas encaraban concursos internacionales con premios atractivos, los cuales dieron a conocer obras de calidad que el público recibía refrendadas por jurados calificados, con lo cual se les aseguraba una larga audiencia. Así Losada descubrió a Roa Bastos (*Hijo de hombre*), [...] ¹⁵

En la lista que definitivamente sí está *Hijo de hombre* es en la que Karsten Garscha propone. En esta lista se incluye una serie de novelas que fueron publicadas en un corto período de tiempo comprendido en la década de los sesenta, y las cuales tuvieron una amplia recepción dentro y fuera de las fronteras de Hispanoamérica. Para su ubicación Garscha añade: “Así como se habla del *nouveau roman* francés, de forma

¹⁴ Citado por Ángel Rama, “El ‘boom’ en perspectiva” en David Viñas, *et al.*, *Más allá del boom. Literatura y mercado*, Marcha Editores, México, 1981, p 59.

¹⁵ *Ibid.*, p. 66.

analógica se habla de la Nueva Novela Hispanoamericana o del *Boom* de la novela latinoamericana.”¹⁶ El mismo autor califica a estas obras como novelas fundacionales:

De cada una de las novelas hasta ahora mencionadas la crítica literaria afirmó que marca el comienzo de una nueva época en el arte de narrar hispanoamericano, concretamente el inicio de la nueva novela. [...] Estas novelas y relatos constituyen indiscutiblemente (junto con el libro de relatos *Sagarana* (1964) y la novel *Grande Sertão Veredas* (1956) del brasileño João Guimarães Rosa) en su totalidad un nuevo paradigma narrativo: todos ellos son a la vez piedra angular y fundamento de una audaz construcción continental. Este paradigma se caracteriza en primera línea por la sustitución de posiciones narrativas autoriales por estrategias narrativas introspectivas cuyo objeto es quebrar jerarquizaciones culturales e ideológicas y poner al descubierto la realidad multicultural hispanoamericana. Se trata invariablemente de la tensión entre cultura dominante y dominada y de la puesta en duda de las pretensiones de legitimidad de la cultura dominante. Se postula la igualdad de valor, e incluso la superioridad de concepciones indígenas o africanas de la realidad frente al racionalismo utilitarista occidental.¹⁷

No para toda la crítica fue tan clara la ubicación de la primera novela de Roa Bastos dentro de una “nueva novela” o de una novela innovadora, ya que frecuentemente se le catalogó como una novela de tipo documental o de denuncia o, incluso, como una

¹⁶ “Apropiaciones de realidad en la novela hispanoamericana entre 1940 7 1968/1973” en Hans-Otto Dill, Hans-Otto Dill/Carola Gründler/Inke Gunia/Klaus Meyer-Minnemann (ed), *Apropiaciones de realidad en la novela hispanoamericana de los siglos XIX y XX*, Frankfurt-Madrid, Iberoamericana, 1994, p. 260. En este mismo artículo Garscha incluye en la lista de obras y autores del ‘boom’ a: *El señor presidente* (1946) y *Hombres de maíz* (1949) de Miguel Ángel Asturias (1899-1974, Guatemala), *El reino de este mundo* (1949) y *Los pasos perdidos* (1953) de Alejo Carpentier (1904-1980, Cuba), *El llano en llamas* (1953) y *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo (1917-1986, México), *Los ríos profundos*, (1958) de José María Arguedas (1911-1969, Perú) e *Hijo de hombre* (1969) de Augusto Roa Bastos (1917-2005, Paraguay).

¹⁷*Ibid.*, p. 268. La misma opinión externa Mar Langa Pizarro: “Como señala Donald Shaw, en ella se encuentran ya presentes «una visión cíclica de la historia [...].La incorporación de mitos y símbolos, la discontinuidad narrativa, los saltos cronológicos y la alternación de narradores» o, lo que es lo mismo, los elementos característicos de la nueva novela”, (“Paraguay: narrativa e historia de una isla sin mar”, art. cit.).

novela fallida. Nicasio San Martín¹⁸ explica esta diferencia de percepción argumentando que en un principio la crítica no alcanzó a ver los rasgos innovadores de *Hijo de hombre* por ser una de las primeras nuevas novelas latinoamericanas, es decir, fundacional¹⁹. Un punto interesante sobre la manera que ha ido evolucionando la percepción de la crítica es el hecho de que con la publicación de *Yo, el Supremo* se pasara a una nueva etapa de valoración de *Hijo de hombre*: “El relumbrón de *Yo, el Supremo* ha provocado, no sólo innumerables lecturas del *mamotreto*, como el propio Roa lo ha llamado alguna vez, sino afiebradas y morosas compulsas de viejas lecturas, en busca de indicios y justificaciones de viejas miopías.”²⁰ No es pues, el autor el único que se empeña en establecer conexiones entre sus obras, sino que los lectores, profesionales o no, también somos seducidos por la idea de establecer nexos explicativos entre una obra y otra, de forma tal que una novela puede despejar dudas o provocar nuevas lecturas de la anterior²¹.

¹⁸ Nicasio Perrera San Martín “*Hijo de Hombre: novela e intrahistoria*” en Alain Sicard y Fernando Moreno (coord.), *En torno de Hijo de hombre de Augusto Roa Bastos*, Centro de Recherches Latino-Américanes de l’Université de Poitiers, Poitiers, 1992, pp.123-137.

¹⁹ Sobre este descontrol que experimentó la crítica recién salida la novela a la luz pública, puede resultar ilustrativo consultar a Alain Sicard, quien en su artículo “Roa Bastos ante la crítica”, hace un recuento de las posibles razones de las dificultades que encontraron los estudiosos para ubicar a la obra (*En torno de Hijo de hombre de Augusto Roa Bastos*, Centre de Recherches Latino-Americaines de l’Université de Poitiers, Poitiers, 1992, pp. 25-40).

²⁰ Nicasio Perera San Martín, art. cit., p. 137. En la misma dirección Ángel Rama opina: “La obra anterior a Roa Bastos se ordena en torno a este sol como un servicial sistema planetario, para que podamos decir de dónde procedía la fragmentaria energía que, por repentinos chispazos, animaba su escritura; [...]” (“El dictador letrado de la Revolución nacional latinoamericana” en *Los dictadores latinoamericanos*, Fondo de Cultura Económica, México, 1976. pp. 21).

²¹

Es ilustrativo observar que aún cuando Adriana Valdés e Ignacio Rodríguez son de los primeros investigadores que propusieron una lectura novedosa de *Hijo de hombre*, consideran que:

No alterando en mucho su significado, podemos adaptar a esta novela una idea que Carlos Fuentes expresa respecto a *Pedro Páramo*: Roa Bastos procede, en *Hijo de hombre*, a la mitificación de las situaciones, los tipos y el lenguaje del campo paraguayo... aclarando, desde ya, que Roa no logra, por el lenguaje ni por la estructura, separarse totalmente de un cierto tipo de novela latinoamericana «más cercana a la geografía que a la literatura», situándose en el «límite entre dos modos de narrar» en el continente.²²

Es probable también que la desorientación que experimentó la crítica en las primeras apreciaciones de la novela, sobre todo las que se orientaron hacia una interpretación sociológica, tenga su origen en la opinión que el propio autor externó acerca de *Hijo de hombre* al recibir el ya citado premio Losada: “Esta literatura es, sí, una literatura comprometida: comprometida hasta los huesos con el destino del hombre, no con intereses o consignas circunstanciales.”²³

Si para la literatura hispanoamericana *Hijo de hombre* pudo significar una novela fundacional, para la literatura paraguaya lo es doblemente ya que con la publicación de esta obra ganó por fin un lugar en los manuales e historias de la literatura hispanoamericana. José Rovira²⁴, por ejemplo, afirma que evidentemente *Hijo de hombre* marca un antes y un después no solamente en la narrativa de Roa Bastos, sino también

²² “*Hijo de hombre: El mito como fuerza social*” en Helmy F. Giacomani (ed.), *Homenaje a Augusto Roa Bastos variaciones interpretativas en torno a su obra*, Anaya Las Américas, New York, 1973, p. 111. La cita hace referencia a *La nueva novela hispanoamericana* de Carlos Fuentes.

²³ Citado por Clara Passafari de Gutiérrez, “La condición humana en la narrativa de Roa Bastos” en Helmy F. Giacomani (ed.), *Homenaje a Augusto Roa Bastos. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, Anaya-Las Américas, New York, 1973, p. 29.

²⁴ Art. cit.

en la letras paraguayas, el mismo crítico afirma que su aparición sorprendió porque planteó a partir de ese momento la existencia de la literatura en este país mediterráneo.

La recepción, pues, de los primeros años de la novela fue un tanto fluctuante. Mientras algunos la inscribían sin más en el realismo mágico²⁵ otros la calificaban como literatura de denuncia²⁶. En el aspecto en que sí coincide la mayor parte de la crítica es en el fuerte vínculo que *Hijo de hombre*, al igual que toda la narrativa del autor, tiene con la historia de Paraguay. Para Juan Manuel Marcos²⁷ esta especie de obsesión hacia la historia fue heredada por Roa Bastos de Rafael Barret, quien en el ensayo “Lo que son los yerbales”²⁸, describe la vida inhumana que llevan los mensúes que se dedican a la recolección de la yerba mate. El comentario de Marcos es interesante si lo pensamos a la luz de las afirmaciones de otros estudiosos que hablan de la pobreza de letras paraguayas, ya que indican la existencia de autorreferencialidad en el proceso literario de este pequeño país, sobre todo, si tomamos en cuenta otros estudios que establecen la crónica de Montoya como otro de los referentes importantes de la novela.

El compromiso e interés de Roa Bastos por la situación de su país no está por documentar, la mayoría de los estudios de la obra del autor tocan esta temática, tampoco es nueva la idea de explorar el vínculo que la literatura hispanoamericana plantea con su referente histórico, las urgencias de la historia del continente hispanoamericano y en este

²⁵ Seymour Menton, “Realismo mágico y dualidad en *Hijo de hombre*” en Helmy F. Giacomani (ed.), *Homenaje a Augusto Roa Bastos. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, Anaya Las Américas, New York, 1973, p 203-220.

²⁶ Manuela Sánchez Regueira, “Literatura de denuncia en *Hijo de hombre*” en Ludwig Schrader, (ed.), *Augusto Roa Bastos. Actas del Coloquio Franco-Alemán (Düsseldorf, 1-3 de junio 1982)*, Max Niemeyer, Tübingen, 1984, pp. 33-40.

²⁷ *Roa Bastos, precursor del postboom*, Katún, México, 1983, p. 29.

²⁸ *El dolor paraguayo*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1978.

caso de Paraguay, constituyen una influencia innegable. Precisamente sobre las circunstancias históricas y la filiación literaria de la novela, Mar Langa Pizarro afirma:

Mientras los movimientos guerrilleros que trataban de derrocar a Stroessner fueron fracasando, en literatura, la década de los años sesenta se abrió con la publicación de *Hijo de hombre* (Buenos Aires, 1960), con la que Roa Bastos confirmó su buen hacer literario, y su capacidad para mezclar lo real y lo simbólico en su crítica sociopolítica.²⁹

El diálogo que establece Roa Bastos con el discurso literario-historiográfico paraguayo no sólo toma la forma de una influencia afirmativa, ya que el discurso colonial actúa como un contramodelo, concretamente Martín Lienhard³⁰ señala a la crónica *La conquista espiritual en las provincias del Paraguay* del jesuita Antonio Ruiz de Montoya como un texto con un papel muy importante en la novela, pues se fijan los orígenes no nombrados aunque denodadamente debatidos en la narrativa de Roa Bastos.

Esta recurrencia temática alrededor de la historia de Paraguay llevó, según Nicasio Perera San Marín³¹, a Ángel Rama a retomar el concepto Unamuniano de “intrahistoria”³² para analizar la relación entre *Hijo de hombre* y la historia. Esta idea fue después retomada por Hugo Rodríguez Alcalá³³ y a partir de ahí el concepto ha encontrado gran resonancia entre los estudiosos que se acercan a la obra de Roa Bastos. Considero que tácitamente la aceptación de esta noción es una forma de admitir también la importancia que la historia de Paraguay tiene en el universo narrativo del autor, pero,

²⁹ “Paraguay e historia de una isla sin mar”, art. cit.

³⁰ Véase *op. cit.*

³¹ Art. cit., p. 131. Perera San Martín ofrece una explicación del concepto de intrahistoria y del uso que hace de éste Unamuno y, finalmente, realiza un balance y valoración de la utilidad del término para el estudio de *Hijo de hombre*.

³² El cual podemos pensarla como un concepto emparentado a lo que ahora se conoce como microhistoria y el cual se menciona en el capítulo anterior.

³³ *Art. cit.*

sobre todo, apunta hacia un aspecto capital en la novela: la negación que se hace de la Historia con mayúscula para escudriñar la manera en que la historia se vive, se siente y se piensa en la cotidianidad de las colectividades que conforman una nación. Este aspecto me lleva a otro asunto retomado constantemente por la crítica y, que a mi ver, resulta muy esclarecedor de la filiación poética de la novela. Se trata de la constante comparación entre *Hijo de hombre* y *Los ríos profundos* como dos novelas que se inscriben y reflexionan alrededor de contextos históricos, lingüísticos (bilingüismo y/o diglosia) y culturales semejantes.

En efecto, resulta más o menos sencillo establecer semejanzas en una primer lectura de ambas novelas: el uso de un narrador infantil en primera persona, un fuerte lirismo en el uso del lenguaje y continuas referencias a culturas indígenas, guaraní en el caso del paraguayo, quechua en el del peruano, entre otras similitudes posibles. Sin embargo, creo que estas semejanzas son sólo la punta visible de una rica veta que atraviesa toda la historia y geografía de las letras hispanoamericanas. Martín Lienhard se ha encargado de rastrear las manifestaciones más remotas de una escritura que él llama alternativa y la cual está enmarcada en determinadas regiones culturales de raíces indígenas o africanas. Otros estudiosos han sustentado la evidente confluencia de las manifestaciones culturales arcaicas en buena parte de la llamada nueva narrativa hispanoamericana, a partir de conceptualizaciones más o menos diferenciadas, pero que de alguna manera dan cuenta de la tensión existente en el proceso de transformación de discursos orales tradicionales en escritura literaria. Ángel Rama³⁴ la estudió como transculturación narrativa, Carlos Pacheco como producto de lo que él llama comarca

³⁴ Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, Siglo XXI, México, 2004.

oral³⁵, Cornejo Polar como literaturas heterogéneas³⁶. Dejaremos la explicación de estas propuestas y el análisis de la novela a la luz de éstas para el cuarto capítulo. Ahora simplemente me interesa evidenciar la posibilidad de someter a escrutinio a *Hijo de hombre*, como el novedoso resultado de una tensa relación entre dos universos culturales distintos y a menudo enfrentados.

³⁵ Carlos Pacheco, *La comarca oral*, La casa de Bello, Caracas, 1992.

³⁶ Antonio Cornejo Polar, “El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 7-8, 1978, pp. 7-21

Capítulo III. Variaciones de una novela

La filiación de *Hijo de hombre*.

Los aspectos de *Hijo de hombre* sobre los que más se ha preocupado la crítica son dos. El primero se refiere al carácter fragmentario de *Hijo de hombre* y el segundo al punto de vista: la alternancia entre la primera y tercera persona bajo los que se narran los capítulos impares y los pares respectivamente. En íntima relación con el primer aspecto surgen frecuentemente dos interrogantes, la primera se cuestiona si la novela está dotada de una coherencia narrativa, es decir, si existe algún elemento que dote de ilación a la novela, y la segunda sobre el estatuto genérico.

Los mismos asuntos: la fragmentación, lo difuso de los límites genéricos, y la alternancia en los puntos de vista, han dado pie para dos valoraciones distintas de la novela. En un caso sirve para demostrar el carácter ‘defectuoso’ y, en el otro, para abonar a favor de la naturaleza innovadora de la misma. Como ejemplo de la primera tendencia podemos citar a David Maldivsky:

Siendo él [se refiere a Miguel Vera], el personaje narrador de los capítulos impares quien debería dar cohesión a la obra, al carecer de una organización que se exprese a través de un conflicto o una serie de ellos, al carecer de un conjunto de contradicciones que le dé sentido como personaje, entonces toda la estructura general de la obra, en el nivel semántico, resulta endeble, y ello a pesar de la coherencia de algunos de sus capítulos, como la casi totalidad del capítulo primero o del VIII [...]

El final de la obra es la expresión del fracaso del intento de cohesión en el nivel semántico: queda resuelto a través de un personaje que es ajeno al drama central, es ajeno a la tensión semántica de la obra e inclusive de su narración más superficial: Rosa Monzón.¹

¹ “Un enfoque semiótico en la narrativa de Augusto Roa Bastos: *Hijo de hombre*” en Helmy F. Giacomani (ed.), *Homenaje a Augusto Roa Bastos. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, Anaya Las Américas, New York, 1973, el primer fragmento p. 92, el segundo p. 93.

Sin negar las fallas de la novela dada su estructura fragmentaria, la mezcla de géneros (cuento, novela, poesía y discurso dramatizado), la superposición de hechos históricos y ficticios, Francisco Tovar, ejemplificando el segundo tipo de argumentación, valora positivamente estos rasgos: “*Hijo de hombre*, con su imperfección, asume la responsabilidad de negarse a ser un documento rígido para aceptarse como proyecto mestizo, tremendamente vitalista, en el que se tiende a subordinar la letra al espíritu, la escritura a la oralidad, a subvertir y animar los «textos establecidos»” [...]²

Relacionados a otras valoraciones críticas que hablan de un realismo impresionista³ o de influencia surrealista en tanto que crean «una realidad alucinada» en la novela, no se pueden pasar por alto los estudios que han dirigido su atención hacia la función del mito, tanto indígena como cristiano. En esta línea destaca el importante estudio de Adriana Valdés e Ignacio Rodríguez, en el que proponen a la visión mítica como la responsable de dar sentido y coherencia al proyecto narrativo de la novela. Esta sugestiva tesis que coloca a la cultura guaraní como un elemento capaz de dar coherencia a una visión del mundo y a un proyecto estético, se puede conectar con la propuesta de Martín Lienhard,⁴ en la que concibe la obra del paraguayo como una manifestación cultural de un territorio definido, más que por sus límites geográficos, por las raíces históricas de sus prácticas literarias ancladas a un determinado tipo de conquista y colonización. La inserción de esta novela en esta región permite emparentar a *Hijo de hombre* con la narrativa de Guimarães Rosa, y de Maira de Darcy Ribeiro, en tanto

² “*Hijo de hombre*, de Augusto Roa Bastos, una historia de fragmentos”, *El texto latinoamericano vol. II*, Fundamentos, Poitiers, 1994, p 91.

³ Manuel Puebla, habla de estilo surrealista, impresionista, expresionista y superrealista en *Hijo de hombre* (art. cit., p. 47-62).

⁴ “Roa Bastos y la literatura del «área tupí-guaraní»”, *Escritura*, 322, Caracas, 1990, pp. 321-341.

constituyen expresiones regionales de una determinada área geocultural. Este territorio, parafraseando a Lienhard, nace en la época colonial, y sus manifestaciones literarias giran en torno a las relaciones conflictivas instauradas por la conquista entre los invasores europeos y los indios o sus descendientes más cercanos, esta comarca se constituiría entonces en una ‘invención’ de los escritores jesuitas que escriben sobre las culturas indígenas asentadas en territorio tupí guaraní, y el cual es caracterizado:

Por la penetración europea en el sistema de parentesco indígena, la intervención «aculturadora» decisiva de los jesuitas, la esclavitud indígena en el marco de la economía de los «yerbales» y de la implantación y, finalmente, el relativo fracaso de la integración de sectores autóctonos más o menos vastos al sistema colonial y poscolonial. La especificidad de este proceso de colonización tiene que ver, a la vez, con las características socio-culturales de los habitantes primitivos (o de sus descendientes) y con una determinada actitud «antropológica» de los colonizadores.⁵

Me pareció oportuno detenerme y reproducir con más o menos fidelidad algunos planteamientos del crítico suizo, por considerar que sus propuestas permiten no solamente conectar la novela con un rico afluente de la literatura hispanoamericana, sino que también pueden ayudar a reconstituir los nexos de la novela con la historia y la cultura que la origina. Esta última posibilidad creo que tiene especial importancia, ya que da forma a uno de los supuestos que orientan esta investigación. Aunque breves y panorámicas, las páginas anteriores dedicadas a la ubicación de la novela en la narrativa hispanoamericana me servirán como plataforma para conectar a *Hijo de hombre* con una corriente novelística hispanoamericana que encuentra sus raíces en una literatura que se define en la relación que establecen dos universos culturales enfrentados, y cuya formulación, para el caso de *Hijo de hombre*, se puede definir como una dualidad

⁵ *Ibid.*, p. 322.

fundamental entre medio urbano y medio rural, entre escritura y oralidad. Es posible también afirmar que esta última polaridad en su dimensión ética y estética, es la que Roa Bastos recoge de *Hijo de hombre* para formular una de las caracterizaciones más difundidas y aceptadas por la crítica que ha estudiado esta novela, y la cual aprovecho para titular el siguiente apartado.

La poética de las variaciones

La primera novela de Augusto Roa Bastos fue *Hijo de hombre* de 1960, publicada por Losada, la editorial más prestigiada en lengua española en esos años. Con el título *Le Feu et la Lèpre* en 1968 apareció una traducción al francés que a Roa no le satisfizo, de tal manera que en 1982 publicó otra versión también en francés pero ahora con el título *Fils d'homme*, en 1985 aparecería la nueva versión española, diferente a su vez de la segunda publicación francesa. Fue en la nota liminar de esta última versión de la novela que el autor califica a ese acto suyo de modificar una obra ya publicada «poética de las variaciones»:

Corregir y publicar un texto ya publicado me pareció una aventura estimulante. Un texto –me dije pensando en los grandes ejemplos de esta práctica transgresiva– no cristaliza de una vez para siempre si vegeta con el sueño de las plantas. 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.⁶

⁶ “Liminar” a *Hijo de hombre*, edición de Carmen de Mora, Anaya & Mario Muchnik, España, 1994. P. 10. Para todas las citas de la segunda versión del castellano de la novela me remitiré a esta edición, la cual citaré en adelante como: *Hijo de hombre*, 1994.

Las sucesivas modificaciones de una narración no es asunto novedoso en la obra de Roa Bastos, ya había editado diferentes versiones de cuentos, por ejemplo “La excavación” se publicó por primera vez en 1943 en *El trueno entre las hojas* y en 1967 se incluyó, con modificaciones, en *Los pies sobre el agua*. Otros cuentos que también han tenido diferentes versiones son “Moriencia” y “La tijera”.

De acuerdo con ciertos estudiosos, la introducción del concepto «poética de las variaciones» para explicar las diferentes versiones de un mismo texto, esconde la soberbia de un escritor que se niega a aceptar lo que él considera los errores de una mala traducción, así, Nicasio San Martín se pregunta:

Los méritos —tal vez algo excesivos— que Roa Bastos atribuye a una *mala* traducción (la expresión es nuestra, Roa nunca la usa), ¿serían algo así como el reverso de la medalla? ¿Una “buena” traducción no podría aspirar nunca a ellos? Y más allá de esto ¿cuáles son los criterios que permiten calificar o descalificar una traducción?

[...]

Modestia y soberbia se confunden hasta tal punto en las breves páginas del prefacio, que sólo puede corresponderles un rendido homenaje, y la sabia precaución de echarse, subrepticamente, entre pechos y espaldas, la ardua cuestión de la “poética de las variaciones”.⁷

Por el contrario, para otros, las modificaciones que Roa introduce en sus textos, significan una toma de posición estética y ética, en tanto que: “[...] el origen de estas obras debe rastrearse en ese texto oral guaraní, en ese texto ausente que impone una

⁷ Nicasio Perera San Martín, “*Hijo de hombre*. Estructura y funcionamiento semiológico” en Alain Sicard y Fernando Moreno (coord.), *En torno a Hijo de hombre de Augusto Roa Bastos*, Centre de Recherches Latino-Américaines de l’Université de Poitiers, Poitiers, 1992. p. 169.

presencia en cuanto portador de las vivencias y de los mitos que construyen la visión, la historia y la noción del mundo de toda una colectividad”⁸.

Eva Michel-Nagy sugiere que la decisión de publicar una segunda versión en español de la novela tiene que ver con el cambio de situación política en Paraguay, por lo que el autor pudo haber deseado “adaptar” su novela al nuevo momento que vive su país. Los años en que se publicó la primer versión de *Hijo de hombre* corresponden a un momento de gran inquietud en Hispanoamérica, un momento de compromiso político en que los intelectuales confiaban en lograr un cambio positivo para sus países. El caso paraguayo no es la excepción, hay en esta época una gran agitación entre los exiliados paraguayos, quienes tratan de regresar a su país para influir en un cambio. La denuncia es una posibilidad para vencer la dictadura. Sin embargo, para la época de publicación de la segunda versión de *Hijo de hombre* la situación no es ya la misma:

En 1983 el contexto político paraguayo e internacional es diferente y el autor ha recorrido un largo camino de reflexión sobre la significación del compromiso del escritor. El aspecto denunciativo inmediato se debilita y en lugar de orientar la novela hacia explicaciones directas totalizadoras, el narrador ya en busca de la expresión de la heterogeneidad de las perspectivas de lo narrado.⁹

¿Estrategia publicitaria?, ¿persecución de la ilusión de imitar la poética de la tradición oral?, ¿expresión del ego del autor?, ¿cambio de circunstancias histórico-políticas? Difícil dar con una respuesta absoluta, lo que sí me parece indudable es que Roa supo ir construyendo una imagen de sí mismo como escritor a través de los paratextos que acompañan a sus obras, así como a partir de entrevistas y de los

⁸ Fernando Moreno, “Para una nueva lectura de *Hijo de hombre*” en Alain Sicard y Fernando Moreno (coord.), *En torno a Hijo de hombre de Augusto Roa Bastos*, Centre de Recherches Latino-Américaines de l’Université de Poitiers, Poitiers, 1992, p 164.

⁹ Eva Michel-Nagy, *op. cit.* p. 289.

numerosos escritos en los que reflexiona sobre su propia producción y sobre el quehacer literario en general. Sobre todo, me parece importante señalar que estos textos han influido en la forma en que los lectores percibimos su obra. Es innegable también que la publicación de la segunda versión en español de *Hijo de hombre* renovó el interés sobre la novela, se suscitaron renovadas lecturas y se dio lugar al nacimiento de una nueva veta crítica: el de comparar y dilucidar el sentido de las variaciones de una a otra versión.

Existen ya varios acercamientos a esta faceta de la producción robastiana, no pretendo ofrecer ahora un resumen de ellos ni tampoco detenerme a hacer mi propio examen sobre este asunto. Sólo me referiré a aquellos balances que ayuden a dar una idea general del tipo de enmiendas existentes entre una y otra versión, me detendré también en los puntos que sean relevantes para dilucidar si estos cambios implican una reorientación en el proyecto literario original de la novela.

Con el fin de ganar en claridad en la exposición, me permitiré bosquejar una rápida síntesis de la primera versión de la novela para enseguida ofrecer un igualmente somero recuento de las principales modificaciones introducidas en la versión de 1985.

El período que abarca estrictamente la narración va de la aparición del Cometa Halley en 1910 hasta el fin de la Guerra del Chaco en 1935, sin embargo, se evocan momentos importantes de la historia del Paraguay: la colonia, los inicios de la independencia con el dictador Francia, la guerra de la Triple Alianza y, finalmente, la Guerra del Chaco.

En el primer capítulo Miguel Vera remonta su niñez en Itapé, era un tiempo en el que aún compartía los valores y creencias de los habitantes de este pueblo que lo vio nacer. Por lo mismo, su narración oscila entre el yo y el nosotros de la comunidad con la

que compartía su visión del mundo. El tiempo biográfico se marca por los cinco años de edad con que entonces contaba el protagonista, el tiempo histórico por la aparición del Cometa Halley. Este capítulo es dominado por las figuras de Macario Francia, un viejo contador de cuentos, y por su sobrino Gaspar Mora, un carpintero leproso.

Macario, funciona como una especie de guía iniciático para Miguel Vera, representa el tiempo armonioso de la niñez. Metafóricamente este personaje es una especie de eslabón entre el pasado y el presente no sólo de Miguel Vera sino también del Paraguay, ya que la muerte de Macario marca el tránsito de un tiempo en que los valores comunitarios son abandonados para dejar paso a la modernidad.

Los cuentos del viejo son enmarcados por el relato de Miguel Vera, Macario trasmite a sus oyentes el horror de la dictadura de Gaspar Francia, trasmite también su fe en la nueva religión fundada alrededor de la devoción popular por un cristo de madera tallado por Gaspar Mora. Ambos personajes, Macario y Gaspar Mora, son la punta de una línea de héroes colectivos que se irá desenrollando a lo largo de la novela. El capítulo significativamente termina con la muerte de Macario sobre las vías del ferrocarril, que por ese tiempo estaban llegando a Itapé.

“Madera y carne” es el nombre del segundo capítulo, al igual que todos los pares, es precedido por una voz en tercera persona, cuya atención se va enfocando en distintos personajes, la narración toma por lo mismo un acento más impersonal, aunque sería más exacto decir que la narración toma un matiz de colectividad, ya que el punto de vista que la narración intenta reconstruir es el de la comunidad donde se escenifican los hechos.

Se relata la historia del arribo a Sapukai de un extranjero, Alejo Dubrosky, que con el tiempo se convierte en un curandero milagroso y protector de la colonia de

leprosos del pueblo, para después enloquecer y desaparecer tan misteriosamente como llegó. A la par de esta historia se cuentan las de otros personajes como la de María Regalada, hija del sepulturero del pueblo y quien concibe un hijo del curandero apodado el “doctor”. Se introduce también la historia de una familia que habita un vagón y que noche a noche lo empuja hacia la espesura del monte.

El capítulo tercero, titulado “Estaciones”, retoma la historia de Miguel Vera en el momento en que éste decide incorporarse a los cuerpos militares y abandona su pueblo para trasladarse a Asunción, se describe este hecho como el rompimiento de Miguel con su infancia y con su pueblo, en suma, con sus raíces. Se relata el viaje en tren durante el cual el adolescente escucha hablar mal del cristo de madera, pero no encuentra fuerza para defender una fe que hasta hace poco compartía con el viejo Macario. Otro acontecimiento importante es cuando Miguel, hambriento en medio del largo viaje, succiona los pechos de Damiana, la criada que lo acompaña a Asunción, robando así la leche al crío enfermo de la sirvienta.

“Éxodo” se titula el capítulo cuarto, continúa una historia iniciada en el capítulo segundo: la de la familia que empuja un vagón de ferrocarril a través del monte. Este capítulo se sitúa en Tukurú-Puku, un pueblo habitado por trabajadores atrapados por el cruel sistema económico de los yerbales. Se rememora también cómo, gracias a la delación del telegrafista del pueblo, un tren cargado con explosivos estalla inesperadamente en plena estación de Sapukai y hace fracasar así la causa de Casiano Jara, líder revolucionario quien huye con Natividad, su mujer, hacia los yerbales, ahí quedan atrapados en un férreo y cruel régimen de explotación hasta que, al punto de la

locura y de la muerte, emprenden una huida alucinada con su recién nacido hijo, para finalmente refugiarse en su natal Sapukai, donde habitan el viejo vagón.

En el siguiente capítulo titulado “Hogar”, Miguel Vera narra como Cristóbal, hijo de Casiano y Natividad, lo conduce a través del monte hacia el ya mítico vagón. Situado este suceso veinte años después del relato del capítulo anterior, Miguel Vera trata de reconstruir la huida de Cristóbal y de sus padres a través de la selva. Cuando finalmente llegan al vagón, un grupo de revolucionarios invita a Miguel a dirigirlos en una revuelta popular. Miguel acepta pero muy pronto los delata en un momento de embriaguez, lo que propicia una nueva represión hacia los insurgentes y el encarcelamiento de Vera.

El capítulo sexto, “Fiesta”, comprende la épica huida y persecución de Cristóbal (Kirito), único revolucionario que logra escapar de los militares tras la delación de Miguel Vera. Cristóbal es ayudado por María Regalada y por Alejo, el pequeño hijo de ésta y del curandero ruso. Los leprosos también se confabulan a favor de Kirito para que huya en medio de un grotesco baile.

El capítulo “Destinados” toma la forma del diario llevado por Miguel Vera en prisión, en él Miguel narra las miserias diarias de su vida en el islote que hace las veces de penal, así como sus reflexiones acerca del sentido de la escritura y de algunos episodios de la historia de su país.

Relata también cómo los prisioneros son indultados y llevados a combatir en la Guerra del Chaco. Miguel es mandado al frente donde se extravía junto al batallón que tiene bajo su responsabilidad, lo que ocasiona que todos sus hombres mueran de sed y él sea presa de una especie de delirio que lo hace disparar y matar a Cristóbal, pues, irónicamente, es el hombre que se comisiona para llevar agua al batallón perdido.

El capítulo octavo se titula “Misión”. La narración retrocede temporalmente para situarse en el momento en que a Cristóbal le es asignada la misión de cruzar la guerra para llevar agua al escuadrón perdido en el frente. Cristóbal es acompañado por sus compueblanos y por Salú, enfermera y exprostituta redimida gracias a su amor por Cristóbal. Es la épica travesía del camión de Cristóbal atravesando el desierto del Chaco para llevar agua al agonizante Miguel Vera.

Capítulo noveno: “Excombatientes”. Situada al final de la Guerra del Chaco en una época en la que Vera regresa a Itapé, su pueblo natal, para tomar el cargo de alcalde, la historia de Miguel ahora se focaliza en Crisanto Villalba, excombatiente de la Guerra del Chaco. Crisanto es el último de los excombatientes que regresa al pueblo ya que sumido en una especie de locura se niega a aceptar que la guerra ha finalizado. Se destaca también la historia de Juana Rosa, esposa de un soldado enloquecido. Ella, según la versión de la india Conché Avahay, fue forzada por el anterior comisario del pueblo, Melitón Isasi, a convertirse en su amante, pero según cuenta una beata llamada Micaela, en realidad Juana Rosa se entrega al hombre por su propia voluntad. En este capítulo también se narran las relaciones de Melitón con Felicita Goiburú, otra de las mujeres del pueblo.

Miguel Vera relata cómo convenció con engaños a Crisanto para que se marchara a Asunción a recibir tratamiento para su enfermedad y cómo decide tomar bajo su cuidado a Cuchui, el hijo de Crisanto y Juana Rosa.

El relato termina con un fragmento de una carta de la doctora Monzón, personaje al que Miguel Vera conoció en Asunción, y quien acudió a recoger a Vera después de que éste fue mortalmente herido cuando Cuchui jugaba con un arma. La doctora Monzón

refiere que encontró entonces los manuscritos con el relato de Vera, los cuales ella transcribió y decidió enviar a alguien que pudiera publicarlos, ya que considera que pueden ser de utilidad para comprender a un pueblo que “durante siglos ha oscilado sin descanso entre la rebeldía y la opresión”.

Variaciones para una novela

Quizás la modificación más obvia introducida en la segunda versión de la novela es la inclusión de un capítulo, con esto se rompe la estructura binaria de la primera versión en cuanto a la alternancia de puntos de vista, ya que los impares son narrados en primera persona por Miguel Vera y los pares por un narrador omnisciente. En la nueva versión encontramos que el capítulo noveno ahora se titula “Madera quemada” y el antiguo capítulo noveno de la primera versión pasa a ser el décimo conservando su título “Excombatientes”.

“Madera quemada” ya había sido publicado como cuento con el título de “Kurupí”, en *Madera quemada* en 1967, el capítulo guarda algunas diferencias con el cuento, la más importante es quizás el cambio de modalidad narrativa. En el cuento la historia está a cargo de un narrador en tercera persona, el capítulo, en cambio, está narrado en primera persona por la hermana Micaela, celadora de la Orden Terciaria. Toma la modalidad de monodílogo ya que la mujer relata su historia a un silencioso Miguel Vera quien escribe a medida que va escuchando.

Tal como mencioné antes, la vieja relata la historia de las relaciones que el jefe político Melitón Isasi, mantenía con Juana Rosa y con Felicitas Goiburú. Uno de los asuntos que se trata de desentrañar es si Juana Rosa fue forzada o lo hizo

voluntariamente. La vieja también cuenta la manera que los gemelos Goiburú, hermanos de Felicitas, vengaron la afrenta de su hermana, ya que matan y posteriormente alzan a Melitón en la cruz del cristo del leproso.

Otros cambios que saltan a la vista son la inclusión de una nota liminar en la que Roa Bastos explica en que consiste la poética de las variaciones y el motivo de las modificaciones que ha introducido en esta nueva versión. El autor aduce que *Yo, el Supremo* significó una gran maduración como escritor por lo que quiso aprovechar esa experiencia para su primera novela. Se añade también un nuevo epígrafe, una cita de W. B. Yeats: “Cuando retoco a mis obras es a mí a quien retoco”, el otro cambio, también muy obvio, es el considerable recorte de la nota final de la doctora Monzón hasta el punto de quedar reducido a tres párrafos.

Sin entrar aún a describir los cambios al interior de los capítulos, ya se puede observar una tendencia a privilegiar la lógica de la variación de la oralidad sobre la lógica de la inmutabilidad de la escritura, y a suprimir las explicaciones demasiado obvias para tratar de crear un texto más sugestivo que impositivo.

Carmen de Mora¹⁰ y Fernando Moreno¹¹ sostienen que los cambios son fundamentalmente de dos tipos: los externos, los cuales corresponderían a los que hasta aquí he venido describiendo, y los internos, efectuados al interior de los capítulos. No todos los capítulos experimentaron cambios, no sufren modificaciones los capítulos

¹⁰ “*Hijo de hombre: de la historia al mito*”, estudio introductorio en Augusto Roa Bastos, *Hijo de hombre*, edición de Carmen de Mora, Anaya & Mario Muchnik, España, 1994, pp.387-421.

¹¹ Fernando Moreno, art. cit.

tercero, cuarto, octavo y sexto, en este último sólo se cambia la palabra vestigios por miasmas¹².

Tanto Carmen de Mora como Fernando Moreno coinciden en señalar que los otros capítulos fundamentalmente sufrirán agregados o supresiones de palabras o párrafos enteros.

De las eliminaciones más trascendentes son las hechas al último capítulo, en el que desaparecen las secuencias cuatro y cinco referidas a las relaciones de Melitón Isasi con Juana Rosa y Felicita Goiburú. Estas historias pasarán a formar parte del nuevo capítulo “Madera quemada”. En general, puedo afirmar junto a Fernando Moreno que las supresiones tienden a:

[...] extraer del texto toda una serie de modalidades estilísticas en las cuales se pone de relieve, de manera demasiado explícita la estimación que el hablante tiene del mundo. Las formulaciones valorativas, las particulares disposiciones del hablante con respecto a la materia referida serán así atenuadas. Se moderan las estimaciones, se debilita la certeza, se relativiza el grado de conocimiento del narrador. La perspectiva autorial se diluye o, más bien, disminuye. Por el contrario, aumenta la capacidad de insinuación, la riqueza de lo no dicho, el enfoque de lo incierto.¹³

En los capítulos segundo y quinto, las adiciones se relacionan con la intervención del telegrafista de Itapé, Atanasio Galván, quien de paso por Sapukai y en un descuido de Cipriano Ovelar, telegrafista de este último pueblo, aprovecha para delatar ante las autoridades a los revolucionarios que tramaban hacer explotar un vagón cargado con dinamita en el cuartel de los militares aliados al poder político. La delación del telegrafista de Itapé da por resultado un violento estallido en la estación de Sapukai y una

¹² Para ver el sentido de esta transformación véase *ibid.*, p. 153.

¹³ *Ibid.*, p. 156.

inmediata represión hacia los insurgentes. Respecto a estas últimas adiciones, varios estudiosos opinan que el objetivo es descargar la culpa del telegrafista sapukeno para de este modo emparentarlo con los héroes colectivos de la novela, al mismo tiempo que se busca enfatizar el carácter traidor del telegrafista itapeño, para relacionarlo con Miguel Vera, también oriundo de Itapé y también traidor de la causa revolucionaria. Existen otras adiciones menos importantes que tienden a precisar y a detallar algún hecho o a aportar nuevos matices que refuercen el poder sugestivo del texto.

El otro capítulo que registra adiciones importantes es el séptimo, “Destinados”, el cual está escrito en forma de diario y abarca desde el primero de enero hasta el 29 de septiembre de 1932. Se añaden varios días: 18, 21 y 22 de enero, 7, 8 y 9 de febrero, 13 de junio, y 1, 3 y 4 de septiembre:

Tales adiciones dan cabida a otros personajes que conviven con Miguel Vera en el destino militar de Peña Hermosa, o de interés histórico como Fidel Maíz, o sociológico como La Profetisa de Cerro Verde. Valor anticipatorio tienen los segmentos correspondientes al 1º del 1 y 3 de septiembre —donde se cuenta la curación que le hizo Rosa Monzón a Miguel Vera de una herida que él mismo se había producido— [...] ¹⁴

Obviamente estos añadidos refuerzan la idea del suicidio de Miguel Vera, sugerido al final de la novela, y niegan la posibilidad de una muerte accidental a manos del Cuchui, el niño protegido de Vera y a quien solía prestarle su pistola para que “jugara”.

Otros segmentos adicionados que deseo destacar son los correspondientes al 7, 8 y 9 de febrero y 4 de septiembre, en los que se extiende la reflexión sobre el poder y

¹⁴ *Ibid*, p. 158.

limitaciones de la escritura y sobre la condición humana. Ambos temas ya eran objeto de meditación en la primera versión de 1960.

Respecto la orientación de los añadidos de este capítulo puede resultar esclarecedora la opinión de Mario Goloboff, quien plantea que la nueva versión anuncia la imposibilidad de juzgar como el tema fundamental de *El Fiscal*: “Allí están las primeras reflexiones sobre el juicio de la posteridad, la variación de los contextos, la relatividad de las posiciones y declaraciones.”¹⁵ Y agrega Goloboff que, junto a la reflexión de Vera sobre la personalidad y las acciones de Fidel Maíz,¹⁶ se destaca también una especie de mandato de escribir sobre este hecho y que precisamente Roa recoge en la novela *El Fiscal*: “Alguien debería escribir alguna vez la historia de la gente como Maíz porque llegará un día en que patibularios fiscales se arrogarán el derecho de juzgar y condenar a este pueblo como si estuviera compuesto enteramente de cretinos y bastardos.”¹⁷

Existen interesantes estudios que combinan las posibilidades de comparación entre las diferentes versiones de la novela. Así, por ejemplo Eva Michel-Nagy,¹⁸ en su libro *En búsqueda de la palabra real en la obra de Augusto Roa Bastos: el testimoniar de*

¹⁵ “El fiscal o la imposibilidad de juzgar”, art. cit, p. 77.

¹⁶ El mismo Goloboff ofrece una visión de la actuación histórica del Padre Maíz, la cual me permito resumir: Fidel Maíz, o el Fiscal de sangre, como también se le conoce, fue un opositor al inicio del régimen de Solano López, quien manda apresarse a su antiguo preceptor. Maíz permanece seis años en prisión. Sin embargo, cuando Solano López ve peligrar su gobierno, nombra a Maíz capellán general de su ejército, y le encomienda los tribunales de guerra. Maíz durante cinco años tortura y injusticia a gran cantidad de personas. Cuando López es asesinado en Cerro-Corá, Maíz pide clemencia al conde d'Eu, general del ejército brasileño, y al emperador de Brasil, Pedro II. De esta manera se acomoda rápidamente al nuevo régimen dirigido por los mismos invasores. La actuación del padre Maíz lleva a reflexionar a Miguel Vera sobre lo difícil que es juzgar y encontrar una explicación para los verdaderos motivos de la actuación del cura.

¹⁷ *Hijo de hombre*, 1994, p. 228.

¹⁸ *Op. cit.*, pp. 275-284.

la ficción, dedica un apartado para examinar la relación entre el capítulo noveno de la primera versión, el cuento “Kurupi” y el capítulo noveno de la segunda versión. Por su parte Milagros Ezquerro¹⁹ se ocupa de comparar las dos versiones en español de *Hijo de hombre* y la segunda en francés, *Fils d'homme*, ya he citado el estudio de Fernando Moreno y el de Carmen de Mora quienes se ocupan de hacer una comparación general de las dos versiones castellanas.

El cotejo de las distintas ediciones corregidas de la novela, es sin duda un asunto interesante y que amerita mucha más atención que la dedicada aquí, sin embargo, no es el objetivo de este trabajo llegar a una conclusión sobre este tema, por lo que dejaremos pendiente este asunto para pasar a examinar los principales elementos que intervienen en la configuración del mundo representado en *Hijo de hombre*.

¹⁹ “Estructura y significación: las tres versiones de *Hijo de hombre*”, *América*, 12, París, 1993, pp. 81-89.

Capítulo IV. Narrador

Binarismo y multiplicidad

Reiteradamente se ha señalado a *Hijo de hombre* como una novela cuya articulación artística se basa en una concepción dual del mundo. Su estructuración y los sistemas metafóricos que la vertebran así parecen confirmarlo. Indudablemente existen en el texto un sistema de oposiciones que suponen una visión binaria y que se expresa en la organización de la narración en capítulos pares e impares, en la presencia de dos universos culturales antagónicos señalados desde los epígrafes, y en un sistema de matrices ético-estéticas que oponen oralidad y escritura, medio rural-medio urbano, cielo-infierno, mito-historia, muerte-vida eterna, etcétera.

El origen y el efecto de esta estructuración dualística han dado lugar a numerosas reflexiones críticas¹. Un punto de vista especialmente interesante es el de Carlos Pacheco quien explica que el pensamiento binario es propio de la cultura oral guaraní, por lo que considera que es la visión del mundo indígena el modelo que Roa toma no sólo para la novela sino para toda su producción narrativa. Siguiendo el razonamiento de Pacheco, la adopción, como propuesta estética predominante de una forma de pensamiento propia de una cultura subordinada en el contexto de las sociedades latinoamericanas, convierte a *Hijo de hombre* en ejemplo sobresaliente de:

¹ Otros críticos que también tocan este aspecto son Jean L Andreu, “*Hijo de hombre* de Augusto Roa Bastos: Fragmentación y Unidad” *Revista Iberoamericana*, 96/97, 1976, pp. 473-483; David William Foster, “Nota sobre el punto de vista narrativo en *Hijo de hombre* de Roa Bastos en Helmy F. Giacomani (ed.), *Homenaje a Augusto Roa Bastos. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, Anaya Las Américas, New York, 1973, pp. 155-167; Gema Areta Mariagó, “El conocimiento de lo incierto”, *Anthropos, Revista de documentación científica de la cultura*, No 115, Barcelona, 1990, pp. i-iii; entre otros.

[...] lo que Ángel Rama, siguiendo a Fernando Ortiz, llamara “neoculturación positiva en el ámbito literario”, procedimiento estético que consiste en apropiarse creativamente de ciertos elementos de la cultura tradicional popular, someterlos a una posterior elaboración artística y llegar así a resemantizarlos en el marco de un proyecto de escritura ficcional.²

Entre las interpretaciones que buscan el origen del juego de contrastes en la cultura que pretende representar una explicación ampliamente aceptada está la de remitirlo a la dualidad que caracteriza el mestizaje de las sociedades latinoamericanas. De esta manera se expone la contradicción fundamental entre dos formas divergentes de vivir y de pensar la realidad. Así, la dualidad se expresaría no sólo en la alternancia de los dos puntos de vista, sino que también en el pensamiento escindido del intelectual procedente de una comarca oral pero instruido en los patrones escolares institucionalizados:

Para el escritor esta es la única manera de asumir este mecanismo de contradicción entre colectividad e individuo, oralidad y escritura, es decir, de ser el vocero de un pueblo sin otorgarse un papel mistificador de dar la voz a la colectividad sin caer en la falsificación de la misma.³

Tal como mencioné anteriormente, los efectos de este modelo dual han llevado a valorar el discurso de la novela como la contraposición de dos mundos sociales que delinear una novelística cercana a la literatura documental o testimonial, aunque también se atribuye a este juego de contrastes la fundación de un discurso inédito que rompe con la novelística precedente. Lo cierto es que, más allá de esta dualidad que pareciera organizar la narración, la novela va tejiendo un sistema de oposiciones y complementariedades múltiples y complejas. Los entrecruzamientos y movimientos de los tiempos, los espacios, los personajes y los narradores que establecen el mundo

² Carlos Pacheco, *op. cit.*, pp. 130-1.

³ Eva Michel-Nagy, *op. cit.*, p. 300.

representado apuntan a la construcción de un universo inestable. En el nivel de la escritura, la historia del texto así lo confirma.

El texto a estudiar

La obra de Roa Bastos despliega una persistente vuelta a los mismos personajes, temas y símbolos, pero -lo que es más importante para el tema que ahora me interesa- el autor se da a la tarea de una reedición constante de sus obras. Resulta más o menos transparente, pues, la intención del autor de crear en sus lectores la ilusión de que están ante una instancia narrativa que se construye a la manera del investigador social, el cual examina incansablemente la historia de su país desde perspectivas, voces o circunstancias diferentes. Es decir, no son en realidad dos puntos de vista, ya sean contrapuestos o complementarios, los que van modelando el objeto de representación, sino una multiplicidad de voces y perspectivas.

Ahora bien, la existencia de dos versiones en castellano de la novela plantea la problemática de la delimitación del texto a estudiar. Aún cuando el análisis de las variantes entre uno y otro texto merecería una mayor atención que la concedida en capítulos anteriores, considero que este tema me llevaría a terrenos que por ahora prefiero dejar pendientes. Es necesario señalar, sin embargo, que la existencia de dos versiones de la novela es una problemática que, en el nivel de la escritura del texto, tiende a eludir una visión estática del mismo así como el de los límites estrictos que marcan la primera y la última palabra del mismo.

La ambigüedad, la incertidumbre, el inacabamiento, la fragmentación, la multiplicidad, son algunos principios compositivos a través de los cuales el autor crea

la ilusión de un texto que se crea y recrea a sí mismo, de un texto que, según esta lógica, nunca se completará ya que aspira a parecerse a los cuentos orales que se van transmitiendo y completando de voz en voz. Ésta será la orientación que me guiará en el presente capítulo en el que el nivel enunciativo será el tema a partir del que propondremos una distinción entre las voces que organizan el relato novelesco, para mostrar cómo la complejidad e incertidumbre que caracteriza el texto tiene uno de sus principios en la multiplicidad de narradores.

Representación de la diversidad

Probablemente uno de los desafíos estéticos más fecundos, por lo que se refiere a formas literarias que se han ido generando a lo largo de la historia de la literatura hispanoamericana, es el de representar literariamente a aquellos sectores sociales que han permanecido marginados, pues se ensaya su puesta en escena en un lenguaje del que históricamente han permanecido ajenos.

Este planteamiento trae aparejadas una serie de preguntas: ¿quiénes están en condiciones de decir qué?, ¿desde dónde?, y ¿cómo? Es decir, si tratamos de explicar la manera en la que los escritores han representado en sus obras el complejo problema de la diversidad cultural que caracteriza a las sociedades hispanoamericanas, debemos preguntarnos desde qué perspectivas y con qué formas concretas han dado respuestas a esa demanda que presenta la realidad que intentan representar.

En la pugna por dar cabida a la pluralidad cultural, la conformación del sujeto y el lugar de enunciación se han convertido en un punto central desde el nacimiento de la literatura hispanoamericana, ya que desde ese momento se inicia la construcción de un

espacio propio que se va conformando en los intersticios que en nuestras sociedades genera la convivencia conflictiva de las distintas prácticas culturales. De forma tal que el lugar de enunciación entendido como una instancia culturalmente determinada, que articula el punto de vista y organiza el texto literario, constituye una entidad privilegiada puesto que la narrativa hispanoamericana contemporánea privilegia el nivel enunciativo y sitúa el acto mismo de narrar como asunto central de la representación. Ahora bien, con el fin de diferenciar los distintos niveles narrativos del texto y siguiendo a María Isabel Filinich, distinguiré la enunciación literaria de la enunciación ficcional:

La situación narrativa implícita en el relato, que aquí llamamos ‘situación narrativa o enunciación ficcional’, cuyos protagonistas son narrador y narratario, ha de distinguirse claramente de la ‘situación o enunciación literaria’, cuyos protagonistas son autor y lector, los cuales, en principio, quedan fuera de la situación comunicativa representada en el relato —aunque pueda haber colisiones entre una y otra situación de comunicación—. ⁴

Entiendo la enunciación literaria, más que como un concepto que hay que aplicar, como una instancia a analizar en cada obra en particular, determinada históricamente y conformada por el tiempo y el espacio desde donde se enuncia. En este sentido no le son ajenos conceptos como institución literaria, contexto cultural y regional, incluso puede cobrar relevancia la biografía. La pertinencia de estos elementos estará determinada en tanto sean útiles para analizar el horizonte ético, estético y cognitivo desde donde se conforman y organizan los distintos discursos de la obra literaria.

⁴ *La voz y la mirada. Teoría y análisis de la enunciación literaria*, México/Puebla, Plaza y Valdés/UAP/UI, 1997, pp., 32-33.

Partiendo de la idea de que son las instancias enunciativas, ficcionales o no, las que tienen a su cargo la organización de los distintos materiales presentes en el texto, ofreceré un análisis de las mismas.

Uno de los aspectos más discutidos por la crítica que se ha ocupado de *Hijo de hombre* es la naturaleza del narrador. Algunos estudiosos dan por sentado que se trata de una misma entidad la voz en primera persona que narra los capítulos pares y la tercera que preside los impares. Otros registran la problemática de identificar como uno solo a discursos que se presentan con distintas personas gramaticales, diferentes recortes de conocimiento de la realidad representada, distintos estilos⁵. Sin embargo, comúnmente se termina restando importancia a las diferencias formales y se salva el escollo situándolo como un aspecto secundario que finalmente no reviste importancia para la comprensión de la obra.

Desde la perspectiva del presente estudio esta problemática se torna central para la comprensión de la novela, de su modo particular de asentar los materiales a partir de los que construye su discurso narrativo, ya que es precisamente el narrador la forma privilegiada desde donde se organiza al resto de los elementos de la narración. Sin olvidar también que constituyen una importante instancia generadora de puntos de vista y

⁵ Eva Michel-Nagy sintetiza los diferentes postulados de la crítica sobre este asunto. En cuanto a la alternancia del punto de vista y siguiendo muy de cerca a Gladis Vila Barnes ofrece un resumen de las diferentes opiniones. En síntesis señala dos posiciones; una encabezada por Janina Montero y la otra por David William Foster. La primera sostiene que se trata de un solo narrador para todos los capítulos, esta postura también es sostenida por Adriana Valdés e Ignacio Rodríguez, Andris Kleinberg, Rodríguez Alcalá y Christiane Tarrow-Follin, Alberto Madrid y la propia Gladis Vila Barnes, entre otros. El segundo postula que son dos narradores distintos los de los capítulos pares e impares, coincide con esta opinión Brigitte Heinhold. Por su parte Eva Michel-Nagy trata de conciliar los dos criterios y sostiene como hipótesis que: “[...] los capítulos narrados en primera y tercera persona, según la ficción, son la manifestación de las dos maneras que el narrador tiene de acercarse al material relatado.” (*op. cit.*, p. 235).

significación. Por este motivo presentaré una distinción de los narradores y de la relación que guardan entre sí.

La primera y más notoria forma que toma la narración es la de una estructura dual: un narrador en primera persona para los capítulos pares y uno en tercera para los impares. Sin embargo, junto con esta división es posible distinguir otra disposición de los discursos donde unos van comprendiendo a otros. Es decir, el relato en primera persona de los capítulos impares se presenta como un manuscrito que fue recogido por un compilador que hacia el final de la novela se presenta como la doctora Monzón, quien después de someter la historia a una depuración de los pasajes -que esta especie de primera editora no desea que se conozcan- los envía a otra persona de quien no se da a conocer su identidad pero que aparece como alguien que tiene la posibilidad de publicarlos. Ambas modalidades, la primera y la tercera persona narrativa, coexisten y se complementan para la creación de un discurso sumamente móvil, que apunta hacia la ambigüedad característica del texto, con continuos desplazamientos de perspectivas, voces y tonos.

Después de esta rápida explicación en la que traté de exponer la complejidad con la que se presenta en una primera impresión la instancia enunciativa de la novela, intentaré deslindar las principales voces y niveles narrativos de la misma.

Antes de adentrarme en la descripción de los narradores me detendré en la configuración de la imagen del autor, al que entiendo como un elemento que se erige en el cruce del hombre y la obra, no hablo de la persona de carne y hueso sino de un concepto que varía históricamente. Isabel Filinich⁶ afirma que el autor se sitúa en los

⁶ *Op. cit.*

lindes de la obra, constituye una presencia exterior al mismo tiempo que una interior. Esto es, aún cuando no interviene directamente en los acontecimientos narrados, el autor cumple una función respecto a éstos ya que es el responsable de su selección y disposición. Así, se expresa una voluntad estructuradora que refracta y relativiza los discursos articulados en la novela, a la vez que los proyecta hacia el presente de la enunciación.

Aún cuando estoy conciente de que la figura del autor se excluye en muchos estudios y teorías⁷ y convencida de que la multiplicación innecesaria de las instancias narrativas en el análisis de un texto puede constituir un peso inútil, en el caso concreto de esta novela creo que se justifica al constituir una figura difícil de obviar tanto por lo notorio como por las variadas maneras en que se hace presente en la obra y, sobre todo, porque su análisis ayuda a explicar la compleja construcción que la instancia narrativa cobra en este caso particular. Ahora bien, el contorno del autor en esta obra es de dos órdenes distintos, a saber:

En primer lugar, en las notas, aclaraciones, epígrafe y en el prólogo y añadidos de la segunda versión de *Hijo de hombre* se delinea la presencia del autor explícito⁸ que, sin

⁷ Ejemplo en el estudio ya citado de Luz Aurora Pimentel no se incluye la figura del autor, tampoco lo incluye Gérard Genette ni Mieke Bal, *Teoría de la narrativa. (Una introducción a la narratología)*, Cátedra, Madrid, 1995.

⁸ Filinich ofrece la siguiente definición: “Entendemos por manifestación *explícita* toda intervención mediante la cual el autor habla en su propio nombre, en tanto creador de un universo de ficción que reflexiona acerca del mismo. Diremos que son manifestaciones explícitas las dedicatorias, los prólogos, las notas al texto, las intervenciones del autor insertas en la obra que aluden a éste como mundo ficcional, con un estatuto de existencia diferente a aquél en que vive su creador y que se refieren a los personajes como entes de ficción no como entidades reales.” (*Ibid.*, p. 39).

intervenir en la ficción novelesca, gravita sobre ésta para entablar un diálogo con el lector, y simultánea e inevitablemente configurarlo en esta misma acción⁹.

Aunque periférica, la presencia del autor es muy evidente sobre todo en la segunda edición. En el sólo acto de publicar otra versión de su novela, es decir, en la decisión poco común de omitir párrafos o añadir páginas enteras para una nueva impresión, se revela la voluntad creativa del autor. Voluntad por otra parte nada secreta sino divulgada ampliamente a través de entrevistas, artículos, etcétera, en los que Roa Bastos habla del ideal que alienta su obra:

Entre mis utopías de autor de obras de ficción, la de compilador como sustituto del autor ha sido una preocupación constante de mi actividad de artesano de la palabra escrita. Quería llegar a la abolición completa del autor real, externo, sustituido por esa entidad furtiva, un poco clandestina del compilador en función de autor interno de la obra y como uno más entre sus personajes...¹⁰

Igualmente podemos concluir, tanto por sus declaraciones como por el prólogo de la segunda edición, que el autor se delinea a sí mismo con toda nitidez a imagen y semejanza del contador de cuentos de la tradición oral, devela uno de sus modelos y ejercita una de sus máximas preocupaciones: la reflexión sobre la escritura. Pretende

⁹ A estos textos periféricos como títulos, subtítulos, epígrafes, prefacio, ilustraciones, etcétera que acompañan a la obra literaria Gérard Genette les llama “paratextos”, los cuales, afirma el teórico francés dan presencia al texto, en tanto lo convierten en libro y lo presentan como tal ante sus lectores. No constituye así un límite sino de un ‘umbral’, una ‘zona indecisa’ una zona de transición y de ‘transacción’, (*Umbrales*, Siglo XXI, México, 2001, p. 7). Es importante agregar que a pesar de la semejanza que puede presentar el concepto de autor explícito y el de paratexto, en este estudio en particular prefiero apoyarme en el primero ya que creo que me permite utilizar un instrumental de análisis más puntual en tanto me posibilita distinguir las distintas voces enunciativas que se presentan en la novela.

¹⁰ Augusto Roa Bastos, “Aventuras y desventuras del autor como compilador”, *Anthropos, Revista de documentación científica de la cultura*, No 115, 1990, Barcelona, p 14.

también dotar a la palabra escrita del poder regenerativo propio de la oralidad, se pone de manifiesto la naturaleza ética y estética del nivel enunciativo de *Hijo de hombre*:

Durante más de veinte años, durante toda mi vida, he imitado sin saberlo al viejo Macario, y siento que todo autor, hasta el menos ilustre y capaz y justamente por ello mismo, debe proceder a la ética y a la poética de las variaciones. Lo que hace de todos modos, aunque no se lo proponga, de un libro a otro, de tal modo que la última versión es exactamente, en la vuelta completa del círculo, la negación de la primera.¹¹

Me parece evidente que este juego del autor, mediante el que pretende crear en el lector, por medio principalmente de la tematización de la dualidad oralidad-escritura, la ilusión de una pretendida reconstitución de la naturaleza de lo oral a través de la palabra escrita, tiene la finalidad de arrojar una particular significación de los hechos narrados sobre el universo narrativo creado por la novela.

En segundo lugar, la otra forma del autor se muestra hasta el final, ya que sólo entonces se formaliza la presencia de un autor ficcional¹²: “Después de los años, en estos momentos en que el país vuelve a estar al borde de la guerra civil entre oprimidos y opresores, me he decidido a exhumar sus papeles y enviárselos, ahora que él no puede retractarse, ni claudicar, ni ceder...”.¹³ Con este “enviárselos” se introduce una figura a quien la doctora Monzón dirige los escritos de Miguel Vera. La relevancia de esta marca gramatical es por su capacidad de activar el problema de la identidad de los sujetos de la narración. Es decir, si en una narración desplegada en tercera persona omnisciente, el

¹¹ “Liminar”, *Hijo de hombre*, 1994, p. 11.

¹² Esta manifestación ficcionalizada del autor es definida por Filinich de la siguiente manera: “El autor puede introducirse en el universo por él creado a condición de asumir el mismo estatuto de existencia que los demás entes que pueblen ese universo. Así, el autor puede ‘ficcionalizarse’ como narrador, como personaje o como narratario. [...] (*op. cit.*, p. 43).

¹³ *Hijo de hombre*, p. 281

preguntarse quién narra no es una cuestión pertinente en tanto constituye una convención, en una narración como la de *Hijo de hombre*, donde las entidades que intervienen en la enunciación de la historia son parte del universo ficticio o tienen algún grado de intervención en él, aparte de la de narrar, el estudio de las relaciones que estas figuras guardan entre sí constituyen un ineludible punto de reflexión para el análisis de las interrelaciones de los discursos enunciativos de la novela.

Aún cuando la historia de los capítulos pares es referida por un narrador en tercera persona, no resulta una narración impersonal, pues aunque un narrador heterodiegético aparentemente no participa en el mundo narrado, pienso siguiendo a Luz Aurora Pimentel que “[...] los grados de presencia/ausencia del narrador en tercera persona pueden observarse en distintas zonas del relato y no únicamente en la diégesis.”¹⁴, es decir, un narrador en tercera persona puede hacer sentir de distintas maneras su presencia en el mundo narrado, el ejemplo clásico de este tipo de entidad es el del *Quijote*. En el caso particular de la novela paraguaya se trata de un narrador en tercera persona que no sólo hace sentir su presencia en el acto mismo de la narración, sino que hay en el texto marcas de una voluntad organizadora de los discursos que no pertenecen ni a la compiladora ni a Miguel Vera¹⁵. De tal forma que resulta obligado pensar en otra instancia organizadora

¹⁴ *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, UNAM-Siglo XXI, México, 1998, p. 142.

¹⁵ Tal es el caso de la siguiente anotación “(De una carta de Rosa Monzón)” que precede a la transcripción de un fragmento del documento citado. De tal manera que es inevitable pensar en otra instancia narrativa presente en el texto que desborda la impersonalidad de la tercera persona omnisciente tradicional. Por otro lado, siguiendo con la lógica de la narración, sabemos que la doctora monzón envió para su publicación los manuscritos de Vera a alguien a quien ella considera puede tener interés en publicarlos, de nuevo las pistas nos conducen a pensar en el narrador en tercera persona como el mismo que decidió insertar ese fragmento de la carta de la doctora, dar a su publicación las memorias de Vera y completar su narración en los capítulos pares.

del relato. Desde mi punto de vista, estas marcas brindan también un importante indicio de la presencia de una voluntad artística que ordena y da sentido al universo narrativo. Este horizonte cohesionador se deja sentir claramente al insertar algunos pasajes de la carta de la doctora Monzón. Así, el multicitado pasaje final de la primera versión de la novela, en el que la doctora Monzón explica las razones por las que decide enviar para su publicación los manuscritos de Miguel Vera, ayuda a aprehender la imagen de autor ficticio:

Creo que el principal valor de estas historias radica en el testimonio que encierran. Acaso su publicidad ayude, aunque sea mínima parte, a comprender, más que a un hombre, a ese pueblo tan calumniado de América, que durante siglos ha oscilado sin descanso entre la rebeldía y la opresión, entre el oprobio de sus escarnecedores y la profecía de sus mártires.¹⁶

Con estas palabras el editor (si convenimos que su única función fue la de publicar los escritos de Vera), o autor (si pensamos que es él mismo quien completa en los capítulos impares la historia contada por Vera), queda inscrito en la tradición literaria hispanoamericana testimonial de los escritores que a la vez que crean obras de ficción, de alguna forma, están comprometidos con la realidad social que representan en sus obras (ya sean éstas de tipo periodístico, político o antropológico), y a quien por estos motivos alguien le confía la publicación de unos escritos considerados de utilidad social.

En estos momentos se sitúa al lector frente a una convención narrativa, muy socorrida a finales del siglo XIX y principios del XX, que tiene por finalidad crear la ilusión de verosimilitud, de transparencia respecto a la realidad, y que remite a una

¹⁶ *Hijo de hombre*, p. 281

concepción de la literatura como indagación de la realidad social y a una aparente disolución entre el discurso de la historia y el de la ficción literaria.

Mi insistencia en dejar asentada la dificultad de zanjar el problema de la voz narrativa de los capítulos pares no es para enfrascarme en un alegato sobre la identidad del narrador, sino para mostrar cómo también en este nivel la novela exhibe el principio de incertidumbre o ambigüedad que caracteriza el discurso narrativo de esta novela; muestra de esta dificultad es la atención que a este aspecto le ha dedicado la crítica que se ha ocupado de esta novela y las variadas hipótesis que se han lanzado alrededor de este asunto, mismas que hasta ahora no han podido abonar suficientes argumentos como para dirimir la problemática de forma definitiva.

Acaso constituya una estrategia narrativa, dirigida a desestabilizar más el nivel enunciativo de la novela hasta convertir la incertidumbre sobre el estatuto de los narradores y de los hechos narrados, en uno de los elementos fundantes del proyecto estético de la novela. Luz Aurora Pimentel¹⁷ afirma que en relatos donde la perspectiva se multiplica de inmediato se produce la desconfianza en el lector acerca de la exactitud y veracidad de lo narrado, asegura la misma autora que tiene también el efecto de disminuir la autoridad del narrador.¹⁸

Inevitablemente al hablar del autor se convierte en tema obligado su interlocutor, la presencia de un lector igualmente implícito al que se le exige una participación activa en la interpretación y recomposición de un material que no se le presenta acabado del todo. Se trata de una historia que pide ser ordenada, asimilada, interpretada por un

¹⁷ *Op. cit.*

¹⁸ No se puede pasar por alto que ésta es una característica notoria de la narrativa posmoderna.

receptor que tampoco está configurado enteramente, sino que de forma simultánea al narrador se va delineando en los sucesivos cambios de intencionalidad genérica del discurso.

La actividad estética que se exige al lector para que se oriente hacia la obra cuando se apela a un discurso que toma la forma del alegato, que busca convencer de las injusticias del régimen social, económico y político al que están sometidos los personajes, no es definitivamente la misma que reclama la reconstrucción de la historia mediante las distintas versiones que de un mismo hecho ofrece la narración mediante la recomposición de los episodios cuya historia se va hilando fragmentariamente a lo largo de los distintos capítulos.

La siguiente entidad, que funciona no tanto como un narradora sino como “filtro”¹⁹ y como compiladora, la constituye la doctora Monzón, quien sólo actúa como transcriptor pero que cobra importancia en tanto contribuye, por un lado, a crear esa ilusión de veracidad de disolución de los límites entre realidad y ficción de la que hablé antes y, por el otro, funciona en sentido inverso a esta tendencia al afirmar que ella no se ha limitado a copiar los papeles encontrados en la alcaldía del teniente Vera, sino que ha suprimido lo que a ella le concierne, con lo cual se nos coloca de frente a una versión incompleta o inexacta de la historia contada, permeada por voluntades e intereses ajenos al autor de los manuscritos.

¹⁹ Siguiendo la conceptualización propuesta por Luz Aurora Pimentel en su estudio ya citado, la presencia de la doctora Monzón funcionaría como una perspectiva en sentido estricto entendida como un principio de selección y combinación, como un filtro de la información, en el que también cobra importancia el origen y la posición a partir de los que se ejercen estos criterios.

A lo largo de la obra se instaura un doble movimiento: se insiste en que los hechos narrados poseen un apego máximo a la realidad, pero en una tendencia contrapuesta, continuamente se refuerza la ambigüedad que sistemáticamente cultiva el texto. Tanto los narradores como los personajes asientan reiteradamente que lo narrado es una versión pasada por diversos tamices: el de los intereses de la doctora Monzón, el de la memoria traidora del Teniente Vera, el del tiempo transcurrido, pero, sobre todo, el de la imposibilidad de acceder a la verdad de los hechos desde el testimonio individual.

En este punto no puedo menos que preguntarme si no son precisamente estos movimientos contradictorios del texto los que propician las interpretaciones tan disímiles entre sí de las que he hablado antes, pues mientras unos sin más la adscriben a la literatura de denuncia o testimonial, otros la estudian como una propuesta novedosa, sin faltar quien vea las ambigüedades del texto como errores o manejo deficiente del género.²⁰

Acaso estas oscilaciones de la crítica no sean gratuitas sino un efecto de los continuos deslizamientos del discurso del narrador hacia explicaciones históricas, interpretaciones de los hechos narrados, o reflexiones sobre las injusticias del sistema social y económico de explotación en el que se debaten los personajes. Digresiones estas propias de un narrador que pretende convencer, testimoniar, o alegar a favor de una determinada postura ideológica ante la realidad social. Así se puede comprobar en la

²⁰ Véase David Maldavsky, quien en una de las primeras apreciaciones de la novela afirma que la actitud ambigua y la poca decisión para admitir sus culpas por parte de Miguel Vera, narrador personaje de los capítulos impares, produce una falta de cohesión general en la obra, además de originar la creación de un personaje ‘desdibujado’, (art. cit., pp. 92-93)

siguiente descripción de la situación que prevalece en los yerbales, lugar donde son explotados algunos de los personajes principales de la novela:

Tenían carta blanca [los capataces] para velar por los intereses de las empresas, aplicando la ley promulgada por el presidente Rivarola, un poco después de la Guerra Grande, “por la prosperidad y progreso de los beneficiadores de yerba y otros ramos de la industria nacional...” Actuaban, pues, legalmente, sin una malignidad mayor que la propia ley. El artículo 3° decía textualmente: “El peón que abandone su trabajo sin el consentimiento expreso de una constancia firmada por el patrón o capataces del establecimiento, será conducido preso al establecimiento, si así lo pidieren éstos, cargándose en cuenta al peón los gastos de remisión y demás que por tal estado origine.”²¹

Probablemente el uso de estos recursos es uno de los aspectos que ha dado lugar a una lectura de *Hijo de hombre* como el de una novela inscrita en el realismo social y testimonial. Condición, por lo demás, que de ninguna manera se puede obviar, pues la novela ciertamente se inscribe en una rica línea de la novela hispanoamericana que pasa por estos modelos y establece abiertamente un diálogo con esa tradición. Sin embargo, los lenguajes que esta novela reelabora le aportan un mayor grado de complejidad y por lo mismo exigen una mayor tensión del género, tal como trataremos de mostrar más adelante.

Situada ya en los narradores de los capítulos pares e impares -a los cuales cede la voz la doctora Monzón al enunciar que ella es, por un lado, sólo la transcriptor de los manuscritos de Vera y, por el otro, la trasmisora de éstos a esa especie de ‘editor’ a quien decide “enviárselos”-, iniciaré el examen de éstos afirmando que independientemente de la identidad de quien enuncia la narración en tercera persona, lo cierto es que hay una

²¹ *Hijo de hombre*, p. 81.

clara diferencia de perspectiva y estilo entre los capítulos narrados en tercera y los narrados por una primera persona.

Miguel Vera elige para la escritura la forma autobiográfica (confesión, testimonio y diario), sin embargo, funciona como un narrador testimonial no sólo de sus experiencias individuales sino que se orienta hacia la exploración de las experiencias de una colectividad, implica un acto sensible de reflexión subjetiva y un problemático encuentro con el pasado en el presente de la narración, ya que su historia personal está contenida en la historia de una colectividad entera. La narración en primera persona dota a la novela, sin embargo, de muchos de los rasgos estilísticos y composicionales propios del género autobiográfico.

El narrador en tercera persona de los capítulos pares, exhibe un acento de épico, de colectividad, de oralidad más marcado que lo aleja de la subjetividad propia de la narración en primera persona. Este narrador funciona como un colector de voces y puntos de vista, a menudo proporciona nuevos datos y perspectivas sobre los hechos narrados por Miguel Vera, se constituye a sí mismo en la heterogeneidad cultural, lo cual puede explicar el grado de conocimiento que posee, así como el cambio de acento y de persona gramatical:

Avanzan despacio en la maciega del monte. Más rápido no pueden. Empujados por el apuro, por el miedo ya puramente animal, se cuelan a empujones. Por momentos, cuando más ciegas son las embestidas, la maraña los rebota hacia atrás. Entonces el impulso de la desesperación se adelanta, se va más lejos, los abandona casi. El hombre machetea rabiosamente para recuperarlo, para sentir que no están muertos, para tajar una brecha en el entramado de cortaderas y ramas espinosas que trafican y retienen sus cuerpos como los grumos del almidón en un cedazo, pese a estar tan flacos, tan aporreados, tan espectrales.’

La mujer lleva al crío nacido hace poco. Su cabeza, para contrapesarlo, se tuerce a un costado con los cabellos hirsutos, en el cansancio atroz que la

derrenga. Ya no siente los brazos, que se le han puesto como de madera, con ese cuerpecito que late arriba.

Los tres van casi desnudos, embadurnados de arcilla negra. Menos que seres humanos, ya no son sino monigotes de barro cocido que se agitan entre el follaje. Bajo la costra cuarteada, sus cuerpos humean en el húmedo horno de la selva que les va chupando los últimos jugos en la huida sin rumbo.²²

La caracterización de esta voz narrativa no es tan sencilla como en una primera lectura pudiera parecer. El narrador en tercera persona de este tipo de novelas es capaz de admitir y apropiarse de una gran cantidad de lenguajes sociales y literarios, a los que reproduce mediante distintas técnicas y con los que establece una relación que permea no sólo el estilo de su discurso sino también su estructura misma, lo que genera una multiplicidad de puntos de vista, o quizás sea más exacto afirmar que se va construyendo a partir de esa multiplicidad de puntos de vista. Una forma de definirlo es como una focalización interna múltiple en la que:

[...] el desplazamiento de perspectiva coincide o bien con un desplazamiento vocal –es otro el que narra, desde su propia perspectiva o bien se vuelve a narrar una misma historia o segmento de la historia desde otra perspectiva figural, como ocurre en *Rashomon*, o en *The Alexandria Quartet/El cuarteto de Alejandría* de Lawrence Durrell.²³

Ahora bien, de alguna forma esta tendencia del texto a disolver la presencia del autor, como el creador de la ficción novelesca, y del narrador, como la instancia que organiza el texto, a favor de la utopía de un discurso narrativo constituido a partir de materiales recopilados de distintas maneras y fuentes, puede verse como un anticipo de la novela *Yo, el supremo*, donde el principio constructivo es precisamente la “ausencia” de ambas entidades.

²² *Hijo de hombre*, p. 79

²³ Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, pp. 99-100.

Sin embargo, de ninguna manera podemos afirmar que estamos ante una entidad neutra, que se limite a exponer los hechos. Por el contrario, continuamente emite valoraciones, opiniones, adjetiva, proporciona abundante información de tipo histórica, la cual también es interpretada:

El penacho de fuego levantado por la bomba en la luctuosa noche del 1º de marzo de 1912, había inmovilizado con su fagonazo la instantánea del desastre. Estarían viendo otra vez de seguro, el convoy aprontado por los insurrectos al mando del capitán Elizardo Díaz, para caer por sorpresa sobre la capital con sus dos mil aguerridos expedicionarios, entre soldados de línea y campesinos. Hasta dos obuses de 75 tenían. Era la última carta de la revolución. Un verdadero golpe de azar, pero que aún podía dar en tierra con el poder central. El telegrafista Atanasio Galván, con la barrita amarilla del Morse avisó al cuartel de Paraguari, en poder de los gubernistas, lo que se tramaba.

—¡Yo los derroté! —solía jactarse—. ¡Mi probada lealtad al partido!

[...] El gigantesco torpedo montado sobre ruedas, con su millar y medio de *shrapnells* alemanes, estalló en plena estación de Sapukai, produciendo una horrible matanza en la multitud que se había congregado a despedir a los revolucionarios. Luego vino la persecución y el metódico exterminio de los sobrevivientes. El telegrafista convertido en jefe político por su “heroica acción de contribuir a defender el orden y a las autoridades constituidas” —solía repetir a menudo con énfasis los considerandos de su nombramiento—, presidió los últimos fusilamientos en masa, el restablecimiento de la tranquilidad pública y luego, al cabo de los años, las obras de reconstrucción del pueblo de Sapukai.²⁴

El discurso se construye en un movimiento contradictorio de su instancia narrativa, por un lado se apela a construcciones con características propias de la literatura del siglo XIX, y por el otro, se tiende a sustituir el concepto de autor y de narrador por el de compilador, como una forma de disgregación de las instancias narrativas tradicionales.

Si pensamos en la organización de los discursos narrativos como una serie de círculos concéntricos, donde unos van englobando a otros, el siguiente narrador sería Miguel Vera, autor de los capítulos impares, él inicia la narración de la novela y desde las primeras páginas relativiza sus propias palabras con las siguientes afirmaciones:

²⁴ *Hijo de hombre*, p. 49.

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

No se trata del testimonio que aspira a ser objetivo del narrador testimonial tradicional, sino de una subjetividad en primera persona que cumple con una compleja función respecto a los hechos narrados. Asume él también la labor de compilar materiales tomados de la tradición oral en la que destaca la rememoración de los relatos del viejo Macario, especie de guía iniciático en la niñez de Vera, bien por medio de entrevistas, o del testimonio de la experiencia ajena como en la galería de relatos incluidos en el capítulo “Excombatientes”. En la segunda versión de la novela se marca más claramente el afán de este personaje-narrador por reconstruir la historia a partir del testimonio ajeno, ya que se suma un nuevo capítulo a la novela en el que la beata Micaela, uno de los personajes que ya aparece incidentalmente en la primera versión, es ahora entrevistada por Vera, para recabar información acerca de una de las múltiples historias que se recrean en la novela. En este singular relato me detendré más adelante, por ahora sólo quiero subrayar las distintas modalidades de la reproducción del discurso ajeno, con las que Vera va tratando de completar su historia.

Me interesa ahora centrar de nuevo la atención en la cita anterior para destacar las coordenadas temporales implicadas en el “entonces” y el “ahora mismo”, pues sitúan los dos tiempos principales que articulan estos capítulos. El “entonces” de la niñez del personaje cuando se pueden aceptar como ciertos y válidos una serie de hechos, y cuando

²⁵ *Hijo de hombre*, p. 14.

esa mirada de asombro le puede conferir a la realidad un cierto estatuto de maravilloso, propio de la infancia y del hombre imbuido en determinados valores culturales de los que el sujeto de la enunciación constantemente se posesiona. El “ahora mismo”, indicativo del presente desde el que se rememora los hechos, un ahora en el que el narrador-personaje se caracteriza a sí mismo como traidor y olvidadizo de esa mirada inocente y asombrada con la que aceptaba la magia de la realidad vivida. Pero lo interesante es que el contraste de esas dos perspectivas en constante diálogo es el que va construyendo una tercera mirada.

Esta perspectiva dolorosa, desde la que ahora valora el pasado y el presente, no es ni la inocente y asombrada que da por cierto la magia de los hechos insinuados constantemente en la narración, tampoco es la escéptica y traidora capaz de una explicación racional. Es precisamente la intercepción de los dos puntos de vista la que crea una tercera que se define en el contraste, en la ambigüedad, y que impide filiar la obra a la visión determinista propia del realismo social, o a la mítica del realismo mágico o de lo real maravilloso, por más que a veces se sesgue hacia una o hacia la otra.

Como ya señalé antes, la crítica frecuentemente señala a Miguel Vera como el único narrador de la novela, por lo menos como la voz que da unidad a la misma, como una especie de colector o caja de resonancia del resto de las voces. Parece también claro que a estas afirmaciones le subyace la idea de que la estructuración episódica y los desplazamientos enunciativos y temporales, que he venido señalando como propios de esta novela, se alejan de lo que normativamente se entiende como unidad narrativa, por lo que se quiere depositar en el narrador-personaje de Miguel Vera una función que, desde esta perspectiva, alguna entidad debiera cumplir, pues, de no ser así, se tendría que

concluir que se habla de una novela fallida. Por el contrario, me atrevo a sostener que justamente la función de estos capítulos es la de oponerse o mostrar la diversidad de una forma de narrar respecto a la exhibida en los capítulos pares, puesto que esta novela ya no responde a una estética tradicional sino a una más cercana a los principios posmodernos, según los cuales justamente de lo que se trata es de multiplicar las perspectivas, para así mostrar la complejidad y relatividad de los fenómenos que se intentan aprehender.

Este narrador autobiográfico no se limita a proporcionar información, también está dotado de un cariz reflexivo desde el que registra una relación conflictiva con la realidad cultural narrada. Esta última facultad adquiere una dimensión muy importante ya que configura un individuo escindido entre dos universos culturales, contribuye con ello a perfilar el nivel enunciativo como un cruce cultural, y a la vez, determina la intencionalidad de su discurso, su perspectiva y no pocas de sus particularidades estilísticas.

El discurso de este narrador recurre al testimonio, a la entrevista, a la confesión, y al diario como formas experienciales de registro de la realidad, englobadas o vaciadas en la forma autobiográfica de la primer persona que mediatiza la información, la subjetiviza y le confiere propiedades tales como un fuerte cariz lírico, una posición ambivalente ante los hechos narrados y una intencionalidad determinada que tiene que ver con el sistema de imágenes y símbolos que se construyen a lo largo del relato.

Ese narrador exhibe un cierto grado de complejidad, pues a la heterogeneidad discursiva suma la problemática de su doble estatuto de narrador adulto, distancia desde la que narra, y la perspectiva del narrador niño desde la que se remontan los hechos en algunos capítulos. Esta doble perspectiva narrativa brinda un lugar privilegiado para

registrar el conflicto del sujeto escindido culturalmente, pues es capaz de dar cuenta del proceso biográfico del individuo en su relación subjetiva con la realidad circundante.

Es interesante hacer notar que existen otras novelas hispanoamericanas que recuperan una problemática semejante y que también recurren al uso de una visión infantil tales como *Balún Canán* de Rosario Castellanos y *Los ríos profundos* de José María Arguedas, en estas narraciones también encontramos rasgos del género autobiográfico y también el narrador personaje se debate entre dos culturas. Estas similitudes indican una filiación común de estos autores a un tipo de novela que, enfrentada a referentes culturales semejantes, encuentra soluciones estéticas semejantes.

La convergencia en la construcción de un lugar de enunciación problemático no es ajena a las características composicionales de la misma, en tanto todos estos autores pertenecen y reflexionan en relación a culturas cuyos principales rasgos están signados por el biculturalismo. A este respecto resultan sumamente interesantes los estudios de Martín Lienhard quien explora el concepto de región cultural-literaria a partir de autores que proponen un lenguaje y visión del mundo alternativos enraizados en determinadas comarcas culturales dotadas de un fuerte componente indígena²⁶.

A partir de estos planteamientos, puede resultar fructífero tomar distancia del concepto de enunciación estrictamente como la ficcionalización de una situación comunicativa (emisor-mensaje-receptor), para repensarla como una instancia instaurada culturalmente donde cobran relevancia elementos como región e incluso biografía en

²⁶ Precisamente en su artículo ya citado, “Roa Bastos y la literatura del área «tupí-guaraní»”, propone la inclusión de la narrativa de este autor en un sistema literario regional demarcado en los antiguos asentamientos tupí-guaraní, y el cual registra la paulatina aparición de un lenguaje alternativo.

tanto permiten historizar el concepto y analizar bajo esta perspectiva sus marcas formales en el discurso.

Una forma en que se manifiesta en *Hijo de hombre* la problemática que he venido describiendo, es la presencia de un narrador transculturizado que Ángel Rama²⁷ define como el mediador que trabaja sobre la dispersión construyendo un significado tan problemático y ambiguo como los materiales con los que trabaja.

Una consecuencia de la fragmentación de este narrador es la de propiciar una relación dinámica con el objeto de representación de la novela, se puede pensar también como una solución a un viejo problema de la historia literaria hispanoamericana: ¿cómo otorgar voz desde la literatura a culturas que no tienen acceso a la tradición letrada? Es un problema estético, de tipo compositivo y técnico, del que no son ajenas corrientes como el indianismo, el indigenismo y recursos como el realismo mágico y el real maravilloso, que desde esta perspectiva se perfilan como distintas soluciones poéticas para un mismo problema estético.

En *Hijo de hombre* se acude a la creación de un narrador-personaje imbuido en ambas culturas, escindido entre ellas y que, por lo mismo, puede dar cuenta de ambas. Se origina de esta manera una entidad sumamente móvil, por momentos capaz de solidarizarse con la visión del mundo mítica de muchos de los personajes, y en otros, toma una distancia tal que adopta una perspectiva racionalista. Creo necesario insistir en la idea de que este narrador que relativiza hasta tal punto el material narrado impide filiar esta obra a una visión mítica, pues la actitud que predomina en el narrador respecto a los hechos relatados es sumamente crítica. La perspectiva mítica sistemáticamente se ve

²⁷ *Transculturación narrativa en América Latina, op. cit.*

limitada por una explicación lógica. Así, en la siguiente cita se puede apreciar un doble enfoque: el mágico propio del niño y de una cultura que encuentra su arraigo en un pensamiento mítico ancestral, y la mentalidad propia del adulto adentrado en el pensamiento racional que proporciona la educación formal:

Aun después de muerto Gaspar en el monte, más de una tarde oímos la guitarra. La voz de Macario se recogía temblona. En el silencio del anochecer en que ondeaban las chispitas azules de los musa, empezábamos a oír bajito la guitarra que sonaba como enterrada, o como si la memoria del sonido aflorase a nosotros bajo el influjo del viejo.²⁸

No pocos críticos afirman que Miguel Vera funciona como una especie de desdoblamiento del autor, en tanto es descrito como un intelectual que por medio de la escritura pretende indagar, regresar y encontrar un lugar para sí en la realidad cultural sobre la que reflexiona. Aunque el tratar de dar una respuesta a esta interrogante nos conduciría a terrenos sumamente movedizos e incluso poco pertinentes para los fines de este estudio, la observación resalta un aspecto interesante: tanto este narrador-personaje como el de los capítulos pares están delineados como narradores cultos, ambos conciben la escritura como una posibilidad de acceder o conocer la realidad cultural del pueblo paraguayo.

Estas circunstancias de ninguna manera conducen a afirmar que el escritor real se desdobra en alguna de sus entidades narrativas, pero sí a señalar cómo el ejercicio de la escritura y la búsqueda de adecuación con la realidad que pretenden modelizar constituye una fuerte preocupación que encuentra eco en esta novela y en gran parte de la literatura hispanoamericana en general. Estas problemáticas buscan un lugar dentro del universo

²⁸ *Hijo de hombre*, p 21.

ficticio que este tipo de obras construye. La enunciación misma se convierte en objeto de representación, es la manera que toma en esta novela la autoreflexibilidad señalada por Bajtín como una de las características inherentes al género novelesco.

Para finalizar la exposición de los niveles narrativos del texto, debo detenerme a examinar el papel de dos personajes: el viejo Macario Francia y la beata Micaela. Éstos son figurados como narradores orales y sus relatos dan pie también para reflexionar sobre el ejercicio de la escritura. Los cuentos de fogón del viejo Macario y el relato de Micaela, incluido sólo en la segunda versión de la novela, están enmarcados por el discurso de Miguel Vera. El primero es recordado o, más bien, evocado por éste, el segundo toma la forma de entrevista, o más exactamente de monodíálogo, donde Vera se desempeña como entrevistador o interlocutor silencioso.

Aunque no participan propiamente como narradores, entendidos como el instrumento mediante el cual el autor dispone los discursos, ambos relatos cobran importancia en cuanto que representan formas alternativas de narrar, forjados en la diversidad de la propia materialidad de la novela.

El relato de Macario se erige como alterno al de Miguel Vera ya que se presenta como una forma narrativa divergente. El relato del viejo es en guaraní, y es descrito como el propio de la oralidad tradicional: ante un grupo de oyentes reunidos alrededor de un fogón, con lo cual se diferencia de la escritura y la lectura solitaria que implican los escritos de Miguel Vera y, con ellos, los de la novela misma. Asimismo el relato oral de Macario es evaluado éticamente por el narrador como auténtico, en cambio, el suyo es valorado como “traidor”. Se subraya además el carácter mágico propio de este discurso que lo aleja de la reproducción realista o exacta de los hechos:

...El aire de aquella época inescrutable 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.²⁹

Las historias del viejo contador de cuentos señalan la divergencia respecto a la memoria individual e incierta del “yo” narrante de Miguel Vera que carece de la capacidad de “revivir” los hechos y que sólo puede acceder parcialmente al conocimiento de la verdad. Así, desde un principio, y a pesar del simbólico apellido portado por el personaje-narrador, la suya es identificada como una memoria traidora. Por el contrario la memoria colectiva, viviente de un pueblo, representada en el anciano Macario Francia, es provista de una autenticidad que no tiene que ver con la exactitud de los hechos pero que es capaz de revivirlos: “No le entendíamos muy bien. Pero la figura de El Supremo se recortaba imponente ante nosotros contra un fondo de cielos y noches vigilando el país con el rigor implacable de su voluntad y un poder omnímodo como el destino.”³⁰

Macario simboliza la memoria viviente de la historia, de la cual no sólo se conoce la parte “objetiva y pelada” a la que tiene acceso Miguel Vera por haberla leído en los libros de historia, sino que sabe la otra parte: la historia que se ha vivido o que le fue transmitida por otras generaciones, por eso sus relatos tienen el “sabor y el color de lo vivido”, es decir, es la otra versión de la historia, la forma en que más que analizada es percibida de manera sensible por aquellos que no tienen acceso a la cultura escrita.

En la segunda versión de *Hijo de hombre* se agrega la entrevista a Micaela, con lo cual se rompe la organización dualística de los capítulos de la primera versión de la

²⁹ *Hijo de hombre*, p. 15.

³⁰ *Hijo de hombre*, p. 114.

novela³¹, este modelo se altera para destacar a la vieja beata como narradora del capítulo noveno. El relato toma ahora la forma de lo que Ángel Rama llamó monodílogo. En esta modalidad la autonomía del discurso narrativo es relativizada mediante la presencia silenciosa y catalizadora del entrevistador o interlocutor:

Este interlocutor que nunca habla pero sin cuya existencia el monólogo no se conformaría, aporta la incitación modernizadora que conocemos a través de las formas del “reportaje” para investigar una cultura básicamente ágrafa, que sigue transmitiéndose por la vía oral.[...] Este mismo está transculturado, pues para realizarse apela en primer término a una manifestación tradicional, el discurso hablado, extendiéndolo homogéneamente a todo el relato.³²

Carlos Pacheco opina respecto al mododialogo que constituye una estrategia narrativa que tiene la principal función de ficcionalizar un discurso oral popular y con él, la visión del mundo y la expresión “características de culturas regionales, internas rurales y semiaisladas de América Latina: la sartanera en el caso de Guimarães Rosa, la jaliscience de Rulfo y la guaraní-paraguaya en el de Roa Bastos.”³³

³¹ Efectivamente, el monólogo de Micaela da cuerpo al capítulo noveno que en la primera versión era ocupado por “Excombatientes”, éste último pasa entonces a ser el capítulo décimo en la segunda versión. Es necesario recordar que en la primera versión Vera es el narrador de todos los capítulos impares, mientras que en los pares existe una voz narrativa en tercera persona. Con la organización de la nueva versión, encontramos que Vera narra los capítulos 2, 3, 5, 7, y 10; los capítulos 2, 5, 6 y 8 siguen siendo narrados por la voz en tercera persona; mientras el capítulo noveno queda como un discurso intercalado por varias voluntades narrativas pues aunque la narración está a cargo de la beata Micaela, ésta es antecedida por una nota que anuncia que se trata de una declaración. Además, a lo largo del relato queda claro que éste se realiza a petición de Miguel Vera, quien transcribe mientras la beata habla. Pero aún tenemos el problema de la identidad de quien inserta la aclaración que antecede a este relato: “(Declaración de la celadora de la Orden Terciaria)” ¿Se trata de Miguel Vera, que ahora se constituye también como editor? ¿O se trata del autor-editor que ordena los papeles enviados por la doctora Monzón? Como quiera que esto sea, lo que me importa destacar es que una vez más se nos coloca ante la ambigüedad, multiplicidad y complejidad de la instancia narrativa.

³² *Transculturación Narrativa, op. cit.*, pp. 46-48.

³³ *Op. cit.*, p. 132.

La inclusión de este nuevo capítulo revela, dentro del universo ficticio de la novela, los mecanismos de los que se valió el narrador para completar su versión testimonial de los hechos narrados. Por otro lado, subraya la imposibilidad de la presentación escrita de la oralidad y la reconstrucción fiel de los hechos. Se coloca así el discurso novelesco ante sus limitaciones. Tal como señalara Pacheco, los narradores cultos quedan silenciados, y con ellos sus saberes modernizadores para poner en un primer plano, por medio de la estilización o ficcionalización de un habla regional³⁴, la palabra oral, con las estrategias narrativas, la lógica y la visión del mundo propias de una cultura rural tradicional.

El monodíálogo en sí mismo conlleva el germen de una trasgresión a diversas formas de expresión tales como el diálogo, en cuanto constituye la transcripción del habla de uno solo de los interlocutores; o del monólogo interior, en cuanto existe un interlocutor al que constantemente se interpela, tal como sucede en los casos estudiados por Pacheco: *Grande sertão: veredas* de Guimarães Rosa, algunos relatos de Juan Rulfo y el capítulo “Madera quemada” de *Hijo de hombre*. Sin embargo, creo que existe una diferencia fundamental en el uso del monodíálogo entre los dos primeros casos mencionados e *Hijo de hombre*. En la novela de Guimarães Rosa se integran discursos autónomos sólo mediados por la presencia de un interlocutor “culto”, mientras el capítulo “Madera quemada” es un relato inserto en un texto mayor que contextualiza al monodíálogo: proporciona información sobre el entrevistado y el entrevistador, y

³⁴ Carlos Pacheco habla de ficcionalización del discurso oral para referirse a las estrategias narrativas y estilísticas mediante las que Rulfo, Roa Bastos y Guimarães Rosa, entre otros, han buscado representar literariamente a culturas asentadas en diversas comarcas interiores latinoamericanas, asumiendo, explica este autor, como fuentes primarias de su literatura formas y lenguajes tradicionales, sin renunciar a las ventajas de las más sofisticadas formas literarias occidentales (véase *Ibid.*).

completa los acontecimientos relatados. No sólo queda relativizada la autoridad del entrevistador, sino que la versión del entrevistado es también cuestionada.

En efecto, en capítulos anteriores de la novela, la beata Micaela se presenta ligada a concepciones religiosas, represivas e hipócritas no ajenas a la mentalidad de las poblaciones rurales hispanoamericanas, sin embargo, es indudable que con la inclusión de este capítulo, dotado de una cierta autonomía discursiva respecto al resto de la novela, no sólo se acentúa más el carácter heterogéneo y contradictorio del mundo representado, sino que se complejiza más el estatuto de la voz narrativa al superponer la voluntad estructuradora del autor, del narrador en tercera persona y de la beata Micaela. Esta problemática puede llevar a preguntar quién es el narrador de este capítulo. Esta interrogante cobra sentido y pertinencia porque reconoce la ambigüedad del nivel narrativo. La imposibilidad de una respuesta inequívoca es uno de los resultados de la práctica trasgresora de la literatura de Roa Bastos.

Tanto los relatos de Macario como el de Micaela, ponen el acento en la diferencia respecto a los narradores instituidos como tales en el texto. Hasta cierto punto funcionan como contraimagen, como lo que no son. Hablan de aquello que el autor considera imposible acceder por medio de la escritura. Y, en última instancia, revelan la voluntad del autor de abolir al máximo su presencia, a favor de la incorporación de las múltiples voces de los actores de la historia.

Para finalizar este capítulo, es necesario destacar a una serie de personajes incidentales que asumen ocasionalmente la función de contar, me refiero, por ejemplo, al grupo de contertulios que conversan sobre la procedencia y el comportamiento de Alejo Dubrosky, el misterioso médico ruso que cuida de los leprosos; a los pasajeros del tren

que conversan sobre el cristo de Itapé; al hachero que ve a Gaspar Mora en el monte y cuenta después la situación de éste; a la chipera que discute con unos soldados hasta lograr dar de beber y comer a los presos que éstos conducen en un vagón de tren; o a los soldados que platican sobre su visión del papel del ejército:

—Yo no sé por qué vinimos a matar a estos prójimos —dijo el de pecho lampiño, casi para sí—. ¡Meta bala sin compasión! No habían hecho nada todavía.

—Orden, es orden —replicó el otro, que parecía dormido bajo la gorra—. Nosotros estamos sirviendo a la patria y se acabó. Para qué vamos a plaguearnos de balde.

—No entiendo eso Luchí. ¿Servir a la patria entonces quiere decir matarnos unos a los otros?

—Éstos se quisieron levantar contra el gobierno.

—Porque el gobierno apreta desde arriba.

—Para eso es gobierno.

—Pero no apreta a sus correligionarios.

—¡Guaúnte! Papá era liberal y abuelo también era liberal. Pero nunca salieron de pobre. Nuestra chacrita de Limpio es cada vez más chica porque hay más que comemos y la tierra no crece.

—Papá no era ni liberal ni colorado. Y lo mataron. Porque quiso esconder su caballo de los gubernistas, como ser, de nosotros ahora.

[...]

—No, Luchí. No hay liberal ni colorado. Hay paquete y descalzo solamente. Los que están arriba y los que están abajo. Eso no más es lo que hay... —el pecho lampiño se agitaba bajo la blusa desgarrada.³⁵

Son narradores colectivos, algunos ni siquiera tienen nombre, pero también cumplen la función de completar historias, de dar su versión de los hechos, representan el extremo de un hilo narrativo en el que del otro lado está Miguel Vera, quien asume plenamente su función de narrar como una empresa asumida en su individualidad de hombre escindido, así, para Enric Miret entre estos dos tipos de narradores, el individual y el anónimo o colectivo tienen una función igualmente trascendente:

³⁵ *Hijo de hombre*, p. 146-7.

“Es decir, a lo largo de toda la novela —y en todos sus niveles— el acto narrativo está presente como una función más entre todas las que ejecutan los personajes. Esta omnipresencia del relato, esta inserción en el corazón de la actividad del pueblo, constituye implícitamente una reflexión sobre la narración [...]”³⁶

El acto de narrar se convierte pues en el objeto mismo de representación en esta novela. De una o de otra el discurso se convierte en una extensa reflexión sobre el acto de escritura, sobre la forma de conocer y contar una historia. Los personajes son primero oyentes y luego relatores como Macario y Miguel Vera. Incluso, en el caso del segundo se puede pensar que mediante un ritual es introducido por Macario en el ciclo de los contadores de historias. Los personajes también pueden ser lectores y escritores como Miguel que escribe para releer sus escritos,³⁷ o como la Dra. Monzón que es lectora de los escritos de Vera y luego transcriptor. Siguiendo esta misma lógica algunos capítulos se pueden entender como una especie de metáfora de cómo se construye una historia:

Si el capítulo quinto se interesaba en la manera en que yo puedo conocer una historia que yo me propongo contar, el capítulo séptimo nos sitúa delante de la situación misma de la escritura de una historia que yo conozco, porque yo la estoy viviendo, el tiempo íntimo. Este tiempo íntimo se impone como escritura por definición y se autodesigna fuertemente como tal; se verá como prueba la fuerte densidad de los signos que nos lo recuerda; escritura, signos, notas, cartas, anotar, escribir, lápiz, renglón, diario.³⁸

Para concluir con este tema quisiera referirme a la conexión que guarda el problema de los narradores de esta novela con la ambigüedad de los lindes genéricos y

³⁶ Art. cit., p. 81.

³⁷ “Veo el vapor que mana de mi cuerpo, mientras tanto estas cosas en mi libreta. ¿Por qué lo hago? Tal vez para releerlas más tarde, al azar. Tienen entonces un aire de divertida irrealidad, como si alguien me contara cosas desconocidas para mí.” (*Hijo de hombre*, p. 170).

³⁸ Christiane Tarroux-Follin. “Les rapports entre oralité et écriture comme problématique dans *Hijo de Hombre* de A. Roa Bastos”, *Río de la Plata. Littérature et Société I*, Université Paul-Valéry Montpellier, France, 1995, p. 87 (La traducción es mía).

con la fragmentación del discurso narrativo. Muy acertadamente Silvia Pappel relaciona estos tres aspectos con la apertura del discurso narrativo de la novela. Según esta autora la multiplicidad de narradores en *Hijo de hombre* se relaciona directamente con la frontera (o con su ausencia) entre cuento y novela como géneros, ya que los personajes y narradores pasan de un relato a otro conservando o intercambiando su estatuto como tales:

Las narraciones de Roa trátense de cuentos o de novelas, muestran la formación de un tronco de árbol: los distintos textos crecen, círculo tras círculo, en madera viva. Un grupo temático, uno o varios narradores relacionados o no con tema y acción, distintos puntos de vista y procedencias varias: la forma naciente es abierta, no conoce lo que es un fin determinante (aunque existe, en *Hijo de hombre* por ejemplo, la posibilidad de ponerlo uno como punto final). Pero el relato podría seguir, casi siempre, o podría haber terminado antes. También puede volver a relacionarse con una referencia, o por circunstancias con otros textos: anécdotas, situaciones, personajes, narradores y el mismo autor lo permiten.³⁹

Vemos pues, cómo *Hijo de hombre* constituye un juego múltiple de espejos que se interroga incansablemente sobre las posibilidades que tiene el escritor de prestar voz a los que han sido despojados de ella. La instancia narrativa se presenta a sí misma como un reflejo o un agente de otras voces, siempre tratando de salvar la distancia entre las posibilidades de poder acceder a la verdad de los hechos y poder ser fiel intermediario de una colectividad.

³⁹ Silvia Pappel, *op. cit.*, pp. 157-8.

Capítulo V. Autobiografía

El género autobiográfico implica un punto de vista relacionado con la subjetividad del individuo, un tiempo y espacio donde transcurre el fluir de la vida y una imagen del hombre que se revela en el marco de éstos. Elementos que en la obra literaria aparecen articulados en un todo¹. En *Hijo de hombre* el tiempo biográfico que representa el transcurrir de la vida humana introduce el género autobiográfico como una de las formas predominantes en los capítulos impares de la primera versión de la obra y en el primer, tercero, quinto, séptimo y décimo de la segunda en tanto se presenta un narrador en primera persona, oscilación entre el pasado y presente y una parte de la narración estructurada en forma de diario, entre otras características que iré explicando a lo largo de este capítulo.

El sentido de la vida en *Hijo de hombre* constituye un punto importante de reflexión que se manifiesta a través de múltiples sistemas metafóricos. La exposición de los mismos en este estudio girará principalmente en torno a tres de ellos. El primero es el que equipara el devenir humano con el cauce de los ríos; en estrecha relación con éste coexiste el segundo que compara la existencia del hombre con una misión o un viaje; el tercero se remite al universo cristiano a partir del que se construye un eje metafórico que tematiza nociones como culpa, castigo, pecado, expiación, traición. Este referente cultural posee además características que lo hacen especialmente apto para dar cuenta del proceso de constitución de la individualidad:

Ha sido ya convenientemente puesto de relieve el doble enraizamiento de la tradición autobiográfica occidental en los progresos del individualismo y en ciertas formas de su desarrollo en el marco de la antropología cristiana, pues la

¹ Véase *Teoría y estética de la novela*, op. cit.

autobiografía descansa, como algunos otros géneros cercanos a ella, en la creencia en el individuo, en el yo.²

Considero que los tres ejes antes aludidos constituyen los principios estructuradores básicos a partir de los que se traza en la novela el hilo biográfico no sólo de Miguel Vera, sino de todos los personajes. Por este motivo me servirán de apoyo para exponer la imagen del devenir existencial de Miguel Vera así como para la de todos los personajes que aquí son motivo de escrutinio. Es importante aclarar que no me propongo concentrarme de una manera detenida y sistemática en la forma concreta que se manifiestan en cada uno de los entes ficcionales, sino que me referiré a ellos en la medida de su pertinencia para explicar el sentido o la conexión que revelan los personajes entre sí y con la propuesta estética y ética de la novela.

Ahora bien, para retomar la reflexión inicial de este capítulo, quiero agregar que quizás el rasgo más importante derivado de este tiempo de la vida en la novela moderna es que la subjetividad se convierte en objeto de representación, esto es, se desarrolla un punto de vista desde el que se valoran y se seleccionan los hechos a narrar.

A partir de esa selección se construye paulatinamente la historia que Miguel Vera quiere dejar asentada, también se fragua una imagen de sí mismo, pues es precisamente su papel en la historia narrada uno de los principales motivos de su introspección. La figura del personaje Miguel Vera se construye a través del discurso del mismo en tanto narrador de su propia historia, pues en ésta, como en todas las autobiografías, el discurso es posterior al mundo evocado.

² Darío Villanueva, "Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía" en J. Romera, A. Yllera, M. García-Page e R. Calvet (eds.), *Escritura autobiográfica*, UNED/Visor, Madrid, 1992, p. 20.

En el nivel estricto de la relación que guarda Miguel Vera como sujeto de la escritura con la elaboración que hace de sí mismo, el lugar desde donde se representa corresponde a un momento de clausura, de cierre de una vida desde donde repasa y valora el pasado, muchos de los pasajes incluso están ya rubricados por la idea del suicidio. Ello puede explicar la apariencia predominantemente discursiva del personaje: en tanto objeto de representación y reflexión carece de interacción dinámica con el medio y con el resto de los personajes. Estamos ante una entidad construida ante todo como discurso. Se efectúa así un traslado de la posición de sujeto a la de objeto de la escritura.

La autobiografía y otros géneros

Aunque el género autobiográfico dota de una estructura externa a los capítulos impares de la novela, existen otros subgéneros por medio de los cuales se incorporan diversos registros discursivos: memoria testimonial, confesión y diario. Al constituir variantes con un claro origen relacionado con la retórica y con espacios íntimos, estos subgéneros poseen una nítida y específica orientación hacia aquellos ámbitos, sin embargo, en el texto estas formas están articuladas y subordinadas a una intencionalidad general del discurso: la reconstitución desde el presente del pasado histórico de la nación como una búsqueda individual de identidad. Los estudios del género autobiográfico hispanoamericano han dado ya cuenta de esta especificidad, la cual se ha desarrollado a partir del tiempo que siguió a la colonia, época en la que la Corona constituía el principal interlocutor:

A esta crisis de autoridad corresponde un yo en crisis que escribe en un vacío interlocutorio. Las dificultades del autógrafo hispanoamericano, las vacilantes figuraciones a las que recurre, el constante afán por conquistar el aprecio de los

lectores, configuran un modelo ambiguo que siempre apunta a la misma pregunta sin formularla abiertamente: “¿para quién soy yo un ‘yo’?” o, mejor dicho, “¿para quién escribo ‘yo’?” La vacilación entre persona pública y yo privado, entre honor y vanidad, entre sujeto y patria, entre evocación lírica y registro de los hechos, son sólo algunas de las manifestaciones de la vacilación que caracterizó (y acaso sigue caracterizando) la escritura autobiográfica hispanoamericana.³

Así pues, la ficción autobiográfica hispanoamericana construye un trayecto propio que se aparta frecuentemente del canon europeo en la búsqueda de adecuación representacional de sus preocupaciones nacionales. Éstas no tienen que ver solamente con el hecho de ser hispanoamericano, sino también con la particular condición del ‘yo’ que enuncia, en este caso se trata de un individuo que se enfrenta al desgarrador drama de una sociedad escindida por abismos culturales.

En los capítulos impares de *Hijo de hombre*, se pulsán alternativamente distintos géneros emparentados con la autobiografía, cada uno de ellos va marcando un acercamiento cada vez mayor entre el momento de la enunciación y el enunciado. Tal como señalé anteriormente, la evocación de Miguel Vera no es siempre sobre su propia experiencia sino que hay muchos momentos en los que estos modelos discursivos se aprovechan para ceder la palabra y referir historias de otros:

De las memorias al diario y de éste al último capítulo —en donde el monólogo interior se hace más evidente—, en el que el relato ofrece una serie de historias, galería de ex combatientes de la guerra del Chaco, escenas combinadas del presente y del pasado de su pueblo de Itapé. Pero no cuenta casi con sus propias palabras, sino que actúa como una inteligencia central que escucha los diálogos de los ex soldados y los comentarios y las historias de las mujeres, [...]⁴

³ Sylvia Molloy, *Acto de Presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, FCE, 1996, pp. 14-15.

⁴ Paco Tovar, “Las personas del verbo en *Hijo de hombre* en Augusto Roa Bastos” en *Augusto Roa Bastos, Premio Miguel de Cervantes, 1989*, Anthropos, Barcelona, 1990, p. 88.

Ahora bien, la relación que la autobiografía guarda con otras modalidades contiguas como la memoria, el testimonio, la confesión y el diario no es inequívoca, ya que a menudo se subsumen unas modalidades en otras, guardan relaciones jerárquicas distintas en cada caso específico e, incluso, el deslizamiento de una modalidad a otra muchas veces es prácticamente imperceptible⁵, lo que nos coloca ante un discurso incierto en cuanto a su filiación genérica.

Memoria y testimonio

Aunque en lo general se puede afirmar que la autobiografía es un género nacido de la memoria y que las fronteras entre estas dos variantes son sumamente móviles y confusas, la diferenciación entre uno y otro más comúnmente aceptada, según Georges May, está sustentada en la definición que ofrece *Trésor de la langue française*: “Ésta se basa en la diferencia que hay entre las obras centradas en la persona o en la personalidad de quien las escribe y las que se centran en los acontecimientos narrados por éste”⁶, es decir, si existiera una autobiografía “pura” atendería exclusivamente a la exploración de la conciencia del individuo, mientras que al testimonio le es inherente la narración de la experiencia exterior del sujeto, la cual no necesariamente concierne a su propia vida. En los capítulos narrados por Miguel Vera observamos, pues, que hay una oscilación entre la narración de lo que Vera piensa y siente y la narración de los acontecimientos de los que él ha sido testigo, ésta última afirmación nos lleva a la otra modalidad narrativa: el

⁵ Para consultar las características de la autobiografía y las diferencias entre otros géneros cercanos, se puede acudir a Georges May, *La autobiografía*, Danubio Torres Fierro (trad.), Fondo de Cultura Económica, México, 1982.

⁶ *Ibid.*, p. 143.

testimonio. Los contornos de esta última forma autobiográfica, según el ya citado George May, delimitan más que a un género a una intencionalidad discursiva. La índole testimonial de una obra se deja captar cuando se formula como un objetivo la utilidad social que encierra: “Este término debe entenderse como la obligación que sienten numerosos autobiógrafos de hacer que aquello de lo que fueron testigos privilegiados, por una razón u otra, no desaparezca con ellos.”⁷

La oscilación entre la exhibición de su propia conciencia por parte del narrador y la narración de los hechos a los que ha asistido como espectador, y las palabras que cierran la novela en las que la doctora Monzón asegura “Creo que el principal valor de estas historias radica en el testimonio que encierran. Acaso su publicidad ayude, aunque sea en mínima parte, a comprender, más que a un hombre, a este pueblo tan calumniado de América. [...]”,⁸ me conducen a colegir que los capítulos narrados por Vera frecuentemente resultan una combinación de la memoria y el testimonio, o bien que constituyen una memoria testimonial.

El valor testimonial en la literatura hispanoamericana tiene una larga tradición, se conecta con el imperativo ético de procurar: “[...] hacer una historia a partir de las experiencias, generalmente de opresión y victimización, de grupos subordinados.”⁹ Esta urgencia reivindicativa, según Silvia Molloy, nunca desaparece de la autobiografía hispanoamericana, sólo va adoptando modalidades más variadas y sutiles.¹⁰

⁷ *Ibid.*, p. 50.

⁸ *Hijo de hombre*, p. 281.

⁹ George Yúdice, “Historia y heterogeneidad en la ficción actual”, *La torre* 4-5, Año II, p. 331.

¹⁰ Véase Sylvia Molloy, *op. cit.*

A la memoria y al testimonio le es inherente la relación del sujeto con la verdad, la cual puede plantearse en términos de hegemonía, tal como sostiene Josefina Ludmer que sucede respecto al personaje autobiográfico de *Hijo de hombre*¹¹. Sin embargo, a diferencia de Ludmer, creo que más bien se establece una relación incierta, ambigua con el material narrado; Miguel Vera actúa como observador y es la condición a partir de la que elabora sus testimonios a través de la recopilación e investigación de otras versiones. Son muchas las escenas de la novela en las que la figura de este protagonista se revela como un investigador. Un momento importante para el asunto que ahora trato de mostrar, es la actitud que adopta Vera cuando regresa a Itapé y se encuentra con distintas versiones respecto a Juana Rosa, uno de los personajes alrededor del cual se entretejen distintas visiones:

Esto es lo que más me llamó la atención cuando a mi regreso a Itapé, después de tanto tiempo, casi como un extraño, comencé la tardía indagación de los hechos, no para ayudar a la justicia — que ya se había cumplido al margen de las leyes— sino para llegar al fondo de una iniquidad que nos culpaba a todos.¹²

La novela inicia con la evocación de ciertos hechos por parte de Miguel Vera. La memoria de este personaje, que a su vez rememora el relato de otros, es el tamiz bajo el que se narran los capítulos pares de la primera versión y el I, III, V, VII y el X de la segunda. El recuerdo es colocado en un primer plano como el dispositivo que orienta la

¹¹ Para esta autora en *Hijo de hombre*: “El yo que escribe es definido allí en términos de conciencia y de hegemonía del conocimiento, sobre las otras instancias de personalidad. Vera traicionó cuando perdió la conciencia por el alcohol, por eso el otro yo que encuentra y publica sus escritos es una médica, la que encarna la verdad científica, ella puede juzgarlo y publicar su escritura como testimonio, sin las partes que le conciernen.”, “Las vidas de los héroes populares”, *Cuadernos hispanoamericanos* 493-94, 1991, p 117.

¹² *Hijo de hombre*, p. 259.

narración. De entrada se descarta una reconstrucción realista o transparente, y se le caracteriza desde el punto de vista ético:

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.¹³

La autorreflexividad de este pasaje ofrece importantes datos para la comprensión de la naturaleza de la narración: señala el recuerdo como el principio organizador de la historia narrada, y revela parcialmente la naturaleza genérica del discurso al remitirlo a una doble filiación: a la confesión y al testimonio. Efectivamente, la escritura como expiación remite al género confesional. Los ecos de los antiguos escritos piadosos se perciben ya desde las primeras páginas de la novela, pues se inicia con una serie de tópicos que propician que el discurso tome por momentos un tono reflexivo e íntimo.

Confesión

En la memoria es frecuente que se pase de la narración de hechos que el narrador presencié o que otros le contaron, hacia la exteriorización de la propia subjetividad, de tal forma que: “[...] cuando el objetivo del testimonio privilegiado del autobiógrafo es el espectáculo de su propia conciencia, lo que cuenta puede entrañar una confesión.”¹⁴ No en vano se considera el antecedente más importante del género autobiográfico el examen de conciencia practicado por el cristianismo, el cual posteriormente, bajo el influjo del individualismo propio del humanismo renacentista, movió el centro de búsqueda y

¹³ *Hijo de hombre*, p.14.

¹⁴ Georges May, *op. cit.*, p. 51.

reflexión del conocimiento de Dios hacia la búsqueda del autoconocimiento del individuo.

Es interesante ahora recordar los numerosos episodios en los que se muestra la culpa que constantemente invade a Miguel Vera, existe en él un sentimiento que encadena traición, culpa, pecado y expiación. La crítica ha señalado la similitud entre las biografías de mártires cristianos y el carácter de alguno de los héroes míticos de la novela, pero nunca a propósito de este narrador-personaje. Sin embargo, dentro del sistema simbólico de la novela, muy bien se puede hacer la misma lectura para Miguel Vera, tanto en lo que se refiere a la presentación de su vida interior como una conciencia atormentada por dudas y vacilaciones, como por el carácter trágico de su muerte (¿Castigo? ¿Expiación?) y el legado de su obra. Al igual que los personajes colectivos quienes mueren en cumplimiento de una misión, después de un difícil y a veces doloroso viaje y cuya muerte no representa un desenlace definitivo sino un relevo, la muerte de Miguel Vera también se presenta como la culminación de un cometido que lo trasciende individualmente. El personaje autógrafo escribe hasta el último minuto, la doctora Monzón encontró sus papeles con la tinta aún fresca, y ahora ella da continuidad a la labor del escritor para dar testimonio del sacrificio de aquéllos que sólo actúan pero no tienen el poder de la palabra:

Bajo esta luz, la vida humana aparece como una simple etapa de un viaje iniciado antes del nacimiento carnal [...] y que puede proyectarse después del fallecimiento corporal. Estas transformaciones míticas sin embargo, se producen siempre y cuando la existencia terrena —a partir de un determinado clímax de conciencia, producido a menudo por un impacto emocional especialmente intenso— se convierta en un laborioso y constante ejercicio de una *misión*, en una preparación activa para esa muerte, en una trabajosa *Moriencia*, o muerte gradual en vida.

Esa misión adquiere rasgos diferentes para cada personaje.¹⁵

El subgénero de la confesión confiere al discurso una serie de sistemas metafóricos (cruz, paraíso, vida eterna, etc.) y de tematizaciones (traición, redención, expiación, etc.), que contribuyen a la estructuración del hilo argumental de la vida de éste y otros personajes; los dota de esta manera de una significación simbólica al representar el sentido del fluir de la vida individual y colectiva en función de una serie de entrecruzamientos de valores cristianos y guaraníes de donde surge un nuevo nivel de significación.

Entre la religión de los guaraníes existe la creencia de que los grandes chamanes o héroes culturales: “[...] tienen igualmente un efecto transformador sobre los seres humanos dado que tienen como privilegio y obligación la búsqueda de las palabras que ‘abren’ el camino hacia la Tierra sin Mal, es decir, la búsqueda de las «Bellas Palabras».”¹⁶ Con esta referencia quiero apuntar hacia la posibilidad de interpretar al personaje Miguel Vera como una especie de héroe cultural, erigido a partir tanto de la simbología cristiana como de la guaraní.

La dimensión metafórica del personaje constituye uno de sus niveles de composición, y es uno de los aspectos frecuentemente ignorados por la crítica. Esta omisión ha llevado en ocasiones a una lectura bastante apegada al hilo argumental, dejando de lado otras posibilidades que pueden conectar el sentido de la escritura de Miguel Vera con otros sistemas metafóricos y con el nivel enunciativo de la novela. Estos aspectos reformulan en otro nivel la oposición oralidad-escritura, e instauran la escritura

¹⁵ Carlos Pacheco, *op. cit.*, p. 133.

¹⁶ Eva Michel-Nagy, *op. cit.*, p. 172.

de la novela misma como la búsqueda de una solución estética a la problemática planteada por este binomio. Es decir, a simple vista la vida de Miguel Vera puede parecer una cadena estéril de traiciones y fracasos, como la antítesis del hombre justo y cabal — representado en la novela por Macario, Gaspar Mora, Crisanto y Cristóbal Jara— que en un acto solidario convierte su vida en una misión de entrega a los demás. Sin embargo, si concebimos la escritura misma como un acto comprometido, en tanto aspira a convertirse en la voz de los que no tienen posibilidades de hacerse escuchar, la vida de Vera entonces cobra otro sentido y la escritura se convierte también en acto solidario y de amor hacia los otros.

Ahora bien, el género autobiográfico posibilita que los hechos narrados se circunscriban a lo vivido por el narrador; a un pasado cercano como efectivamente ocurre en este relato, sin embargo, la relación que el personaje autobiográfico guarda con los sucesos está teñida de añoranza, es un tiempo significado como un pasado armonioso. Es el tiempo mítico que aún cuando está situado no muy lejos temporalmente, la tradición oral lo ha convertido ya en leyenda. Se presenta como un tiempo irrecuperable para un hombre como Miguel Vera, pues al recibir una educación escolarizada su mentalidad se transforma y pierde así la inocencia y la fe para creer y acceder al mundo de su infancia. Así lo muestra la primera cita de abajo en la que se refiere un suceso de la niñez del protagonista, en oposición a la segunda donde se muestra el pensamiento racionalista e incrédulo que lo caracteriza en su vida de adulto:

Me salvé porque sabía nadar y zambullir más que ellos. Pero sobre todo, porque creía firmemente en algo.¹⁷

¹⁷ *Hijo de hombre*, p. 23.

Ese vagón hacia el cual me encaminaba, tras el único baqueano que podía llevarme hacia él, era uno de esos vestigios irreales de la historia. No esperaba encontrarlo; más aún, no creía en su existencia, muñón de un mito o leyenda que alguien había enterrado en esa selva.¹⁸

La escritura, asumida como una indagación de la realidad, como una forma de examinar el pasado, se presenta, no obstante, como la única posibilidad de regreso ya que la solidaridad humana, señalada por Macario como la llave de acceso al paraíso perdido, aparentemente se ve cancelada para el personaje: “—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...”¹⁹

Así, en el capítulo V, titulado “Hogar”, Miguel Vera guiado por Cristóbal Jara – encarnación de los sucesivos héroes míticos de la novela- emprende una supuesta excursión hacia el vagón que fuera empujado a través de los años por Cristóbal y sus padres hacia la profundidad del monte. En otro nivel, este recorrido se convierte en un periplo simbólico a través de un tiempo que oscila entre la increíble marcha del vagón a través de maciegas y bosques, la historia de la rebelión popular sofocada sangrientamente con el estallido del vagón y la reminiscencia biográfica de la primera triste noche de amor de Miguel Vera:

Allí fue cuando entre la muerte y el recuerdo del horror, entre el hambre y el sueño, entre todo lo que ignoraba y presentía, succioné su pecho en la oscuridad robando la leche del crío enfermo que dormía apretado en sus brazos, traicionando también a medias al marido emparedado en la cárcel. Así había descubierto el triste amor en la oscuridad junto a unas ruinas, como un profanador o un ladrón en la noche.

Acaso en ese mismo momento, en un lejano toldito de palmas de los verbales, este mismo Cristóbal Jara que ahora iba a mi lado, que era ya un hombre

¹⁸ *Ibid.*, p. 125.

¹⁹ *Ibid.*, p. 15.

entero y tallado, buscaba entonces con sus primeros vagidos la leche materna, mientras el cuello del padre se hinchaba en el cepo de la comisaría. A veinte años de aquella noche, después de un largo rodeo, podría completar el resto de una historia que me pertenecía menos que un sueño y en la que sin embargo seguía tomando parte como en sueños.²⁰

El personaje emprende una travesía rumbo a un pasado que lo conduce hacia la posibilidad de regresar a los valores, sueños y utopías comunitarios, simbolizados por el vagón y por las palabras del viejo contador de cuentos, es decir, siguiendo el hilo argumental, hacia la posibilidad de participar en una insurrección popular.²¹ Así parece entenderlo Miguel Vera desde la distancia temporal desde la cual escribe sus memorias, pues al evocar los momentos en que caminando tras Cristóbal Jara siente perdido el rumbo, se pregunta reflexivamente: “O quizá verdaderamente ése era el camino.”²²

El diario

El diario como género, afirma Georges May²³, es posterior a la autobiografía y aunque aparentemente se pueden distinguir fácilmente, pues el primero se refiere a una vida completa y el segundo se escribe día a día, la diferencia no es tan sencilla cuando nos enfrentamos a ejemplos concretos en donde la clasificación es ambigua: en ambos casos puede referirse sólo un determinado lapso de tiempo y avanzarse en la narración del presente al pasado. G. May llega a la conclusión que los límites entre ambos géneros son absolutamente frágiles: “Si en ocasiones la autobiografía adopta la apariencia del diario

²⁰ *Ibid.*, pp. 127-8.

²¹ Para entender este punto es necesario recordar que Cristóbal conduce a Vera hacia el vagón para que ahí se encuentre con un grupo de revolucionarios que lo invitarán a dirigirlos en la rebelión que están planeando.

²² *Ibid.*, p. 122.

²³ Véase el capítulo tercero, de la segunda parte, titulado “Autobiografía y diario íntimo” en *op.cit.*, pp. 171-183.

íntimo, lo inverso es igualmente cierto, a veces el diario íntimo se desliza, sin que su autor sea consciente, hacia la autobiografía.”²⁴ En realidad la diferencia entre uno y otro género es que el tiempo entre el momento de la experiencia y su anotación es menor en el caso del diario. El hecho es importante si meditamos, añade el autor, en lo que significa la frescura de un momento capturado con prontitud por la escritura, que otro tamizado por el tiempo, por el contacto con otros recuerdos y, sobre todo, por el orden y jerarquía a partir de la cual el sujeto puede reconstruir los hechos pasados a la luz de la experiencia y la reflexión. Sin embargo, para el caso de *Hijo de hombre*, tengo que señalar que sólo la diferencia referida a un tiempo más corto entre el suceso y su anotación parece la única ejemplificable para el capítulo séptimo, escrito en forma de diario, ya que esta parte corresponde a uno de los momentos más reflexivos a la vez que menos dinámicos y espontáneos de la narración:

Las moscas verdes entran y salen de sus fosas nasales. De tanto en tanto alguna se desprende y hace un rápido giro de reconocimiento a mi alrededor, a ver si ya estoy maduro. Sospecho que la enoja mi lentitud, mi resistencia. Eso es porque soy incapaz de medir su paciencia. Disponen de un tiempo sin límite para hacer su trabajo. Una de ellas acaba de posarse sobre la hoja de mi libreta. Ha dejado un trazo húmedo entre dos renglones que se secó en un pestañeo.²⁵

El diario del capítulo “Destinados” permite la fijación en el lento transcurrir del tiempo cotidiano y del espacio cerrado de las intrigas y pequeñas miserias humanas escenificadas en un islote que hace las veces de presidio. Desde la percepción del personaje-narrador, este trozo de tierra parece conducir a los hombres ahí presos a un también muy lento viaje a través de la corriente del río:

²⁴ *Ibid.*, p. 177.

²⁵ *Hijo de hombre*, p. 201.

Año nuevo, Aquí en el destino militar de Peña Hermosa, apenas nos apercebimos del paso del tiempo. Los días transcurren monótonos, iguales, para la cincuentena de presos confinados en el islote. Estamos fondeados en medio de la lenta y atigrada corriente, de más de un kilómetro de anchura, que ahora, por la bajante, hiede a limo recalentado por el sol. Cuando se la mira fijamente, a ciertas horas, parece también detenida, inmóvil, muerta. Entonces se tiene la sensación de que el peñón remontara el río, entre las centellantes y lejanas barrancas.²⁶

El tiempo se vuelve lento, sofocante. Es la narración de los detalles nimios en un tiempo inmovilizado que, sin embargo, proyecta una imagen de la sociedad a través de las preocupaciones de los hombres que lo viven, funciona además como un eco del acontecer de la vida de la nación. Este tiempo-espacio enmarca la apología-confesión del personaje y la búsqueda simbólica de un tiempo espacio mítico-utópico:

¿Por qué escribo estas notas? No pretendo llevar un diario íntimo, como los pederastas o las lesbianas célebres que coquetean por encima de sus miserias.

Viejo vicio, este de la escritura. Círculo vicioso que se vuelve virtuoso cuando se cierra hacia fuera. Una manera de huir del no-lugar hacia el espacio estable de los signos; una manera de buscar el lugar que se llevó nuestro lugar a otro lugar. ¿Y no es éste el verdadero sentido de lo utópico? La utopía del Hijo Pródigo regresando al hogar que ya no existe; la de los desterrados, exiliados, confinados que ansían volver al sitio de donde fueron arrancados y saben que aunque retornen a ese lugar ya no será jamás el suyo. El hombre mismo es, pues, la utopía perfecta. Para escapar de ella se hacen viajes, está siempre yéndose hacia cualquier parte, huyendo hacia atrás o hacia delante, cada vez más lejos...²⁷

Páginas más adelante, cuando se relata cómo se envuelve el país en la guerra contra Bolivia, llega la absolución y la orden de reclutamiento de los presos para que sirvan en las tropas que han de luchar en la Guerra del Chaco. El “viaje” a través del río toca su fin: “La jarana continuó en el lanchón. Sentado a popa, contemplé cómo se

²⁶ *Ibid.*, p. 168.

²⁷ *Hijo de hombre*, 1994, p. 231-2

alejaba el islote. Ahora sí parecía remontar rápido y seguro la corriente. Contra el cielo rojo creí ver por última vez, entre los árboles, unos blandos aletazos azules.”²⁸ Y Miguel Vera finalmente llega a su destino a través de un viaje que ahora se representa como efectuado a través del tiempo, y que lo conduce al Desierto del Chaco mismo que, con la Laguna Poí, se significa como un edén emergido del génesis:

Al romper el día nos pondremos en marcha. Falta poco. Ya está aclarando. No es todavía la luz, sino el imperceptible retirarse de las tinieblas. El sordo fragor de la base, que no cesó en toda la noche, yace aplanado en una pesada calma chicha, a la espera de la señal de partida. Comienzan a perfilarse las siluetas de los cobertizos, las masas de hombres y de material, chorreadas lívidas sombras entre el polvo insomne y tenaz. Cerca brilla el fuego del vivac donde hierven los tachos de cocido para la tropa. Muchos ya están despiertos. Muchos al igual que yo, de seguro no habrán pegado los ojos en toda la noche. Espían el móvil horizonte color malva que se despelleja por momentos. Pero sobre todo, la claridad que arde entre pirizales y llanteses. Es la laguna. La Laguna de Isla Poí, bautizada ya con el ambicioso nombre de Laguna de la Victoria. No hay otra aguada en todo el sector. A su orilla, diminutos y oscuros, se recortan los camiones aguateros cargando sus tanques. Más que en el cielo, el nacimiento de la luz se hace ominoso en el tajamar, lleno a medias de una agua cuya existencia y cuya edad son un enigma. Palpita allí, en el bajo vientre de la loma, en la horqueta de los dos caminos que llevan al campo de batalla. En la penumbra del alba, semeja una vulva infinitamente suave, orlada por el vello de la vegetación acuática, fermentando bajo sus grandes manchas de moho, de un olor casi sexual. Es el único signo de vida en medio de la planicie reseca. Bandadas de charatas madrugonas revuelan sobre ella, chillando de sed, como en un presagio. De esa vulva trémula depende la suerte de la lucha”²⁹.

En efecto, el marco de percepción de la realidad que se refiere en el diario es interpretado desde una cosmovisión judeo-cristiana, y en este caso se suma la interpretación mítico-utópica que del nuevo mundo se hizo durante la conquista y colonización.

²⁸ *Hijo de hombre*, p. 182.

²⁹ *Ibid.*, pp. 186-7.

Creo que en el libro de León Pinelo se afirma y se prueba que el paraíso Terrenal estuvo situado aquí, en el centro del Nuevo Mundo, en el corazón del continente indio, como un lugar “corpóreo, real y verdadero”, y que aquí fue creado el Primer Hombre. Cualquiera de estos árboles pudieron ser el Árbol de la Vida y el Árbol del Bien y del Mal, y no sería difícil que en el agua de la Isla Po’í se hubieran bañado Adán y Eva, con los ojos deslumbrados aún por las maravillas del primer jardín. Si el cosmógrafo y teólogo de Chuquisaca tuvo razón, éstas serían las cenizas del Edén, incinerado por el Castigo, sobre las cuales los hijos de Caín peregrinan ahora trajeados de kaki y verdeolivo. De aquellos lodos salieron estos polvos³⁰.

De este modo, se configura la geografía americana, donde se desarrolla la lucha del hombre contra el hombre, como un Edén maldito, donde, desde un tiempo inmemorial y eterno por ello, los hombres vagan expiando su castigo. Se pierde el origen de un paraíso perdido, ubicado, en este pasaje, en un tiempo mítico abstracto.

En los últimos días que abarca la narración del diario, el tiempo nuevamente se vuelve exasperante, se alarga en la lenta agonía de los combatientes condenados a morir de sed en la Guerra del Chaco. Se insiste en ubicar los sucesos dentro de un tiempo eterno, conforme con sistema metafórico y una serie de tematizaciones que contribuyen a reforzar la idea de un tiempo casi inmóvil y a enmarcar los sucesos en el tiempo de la eternidad:

No lejos del cañadón, el bosque desagua a una hondonada con restos de aluviones, acaso el antiguo lecho de un río o de un lago evaporado en quién sabe que época geológica³¹.

[...]

La “plantada” del batallón en la hoya antediluviana, está empezando a dar sus frutos³².

³⁰ *Ibid.*, p. 196.

³¹ *Ibid.*, p. 195.

³² *Idem.*

En otros momentos, la lenta agonía de sed toma la forma de una pesadilla escenificada en un espacio cuya significación oscila entre un edén calcinado y un espacio infernal por el que deben vagar los desterrados del paraíso. El funcionamiento de este tiempo cotidiano vivido como un tiempo eterno o como un tiempo de la pesadilla, es también auxiliar y siempre está englobado en las series de los tiempos míticos e históricos.

Historia nacional y autobiografía

Ahora bien, para centrarnos nuevamente en las formas autobiográficas que toma el relato, hemos de recordar que en el capítulo anterior adelanté algunas consideraciones en torno a la naturaleza de la perspectiva que ofrece este género. Señalé principalmente la incertidumbre sobre lo narrado que de por sí implica la articulación del relato desde una conciencia individual y reminiscente. Igualmente destacué la posición privilegiada de un narrador de este tipo al que además se le suma su naturaleza culturalmente escindida, en cuanto que lo posibilita para otorgar unidad subjetiva a los elementos heterogéneos implicados en el relato.

Así, la reconstrucción de la biografía del personaje no se hace totalmente al margen del tiempo histórico, entendido como el tiempo en el que transcurre la vida nacional y caracterizado por portar una serie de valores socioculturales sujetos al devenir.

En la vida del personaje, la intercepción más importante de estos dos tiempos es el momento en que Miguel Vera abandona su pueblo natal para recibir una educación escolar en la ciudad de Asunción, con la intención de ingresar a la milicia. Con este acto el personaje-narrador rompe con sus raíces culturales, ingresa a un tiempo-espacio

diferente al que tampoco se integra nunca del todo, sino que permanece en una especie de umbral o intersección de dos mundos desde donde refiere sus recuerdos e interpreta los hechos.

Este acontecimiento es de eminente carácter biográfico, sin embargo, la escisión que trae consigo remite a la constitución sociocultural heterogénea y contradictoria de la realidad histórica: el mundo rural, con sus valores tradicionales y su universo oral frente al urbano y escolarizado, con valores que son significados como artificiales en tanto que despojan al individuo de su libertad natural y del contacto con la naturaleza.

La contradicción de la realidad sociocultural, que lleva a constituir al personaje como un individuo esencialmente dividido entre dos mundos irreconciliables marca, una ruptura en el tiempo novelesco que exige solución en el texto. Esta afirmación es sostenible aún cuando en la subjetividad de Miguel Vera el tiempo frecuentemente toma la forma de una eterna repetición que lo conduce a callejones sin salida, pues este conflicto no se dirime en el nivel del tiempo de la narración donde es planteado, sino que en su dimensión simbólica es proyectado hacia el tiempo de la enunciación, donde el ejercicio escritural de Miguel Vera se conecta con el legado permanente que significa la memoria escrita.

En los términos en que Luckas y Goldman definen al personaje, la contradicción que ubica a Miguel Vera como un individuo dividido entre dos mundos lo constituye como un personaje novelesco. En este sentido se instaura como un antihéroe o un héroe degradado en un mundo igualmente degradado. El mundo de la epicidad y heroicidad quedan definitivamente cancelados para este personaje que abandona la unidad con el mundo. Sin embargo, no es esta condición la que determinará su funcionamiento y su

relación con el resto de los elementos de la novela, pues en adelante se definirá en la relación que se establece entre su configuración como personaje y el nivel enunciativo de la novela.

El ahora desde el que se han narrado los hechos está representado por la época en que Miguel Vera ocupa la alcaldía de Itapé. Un círculo que se cierra en el mismo lugar donde inició, sólo que en un tiempo distinto en el que el personaje ya poseía el sentimiento del fracaso de su vida y la certidumbre de su muerte prematura: “Por mi parte no envejeceré. Ah vejez. Enferma-edad. Enfermedad, la única incurable...”³³ Estos sentimientos son refrenados por la representación que el personaje tiene de su propia vida como una cadena de acontecimientos sobre la que él no tiene ningún control, sino que parece dirigida por una fuerza ajena a su voluntad que lo lleva a cometer una serie de traiciones: “Pero yo sabía en ese momento que tarde o temprano iba a aceptar. El ciclo recomenzaba y de nuevo me incluía. Lo adivinaba oscuramente, en una especie de anticipada resignación. ¿No era posible, pues, quedar al margen?”³⁴

Ciertamente Miguel Vera se construye como un ente dotado de un alto grado de autoconciencia que le permite constituirse como un personaje ambiguo, complejo, con contradicciones que exigen soluciones en el texto y que lo llevan hacia la búsqueda del sentido de su vida y de la historia nacional donde ésta se desarrolla. Sin embargo, esta búsqueda se ve refrenada por esa perspectiva fatalista que hace que el narrador represente su vida y la historia de su país, como un círculo de eternas repeticiones del que es imposible escapar. Por dicha razón la biografía de este personaje desemboca inevitablemente en una muerte absurda.

³³ *Hijo de hombre*, 1994, p. 222.

³⁴ *Hijo de hombre*, p. 133.

Se puede afirmar que Miguel Vera está jaloneado por dos fuerzas distintas. Una que nace de su naturaleza conflictiva, que lo lleva a tomar distancia frente al mundo narrado y arroja sobre éste una visión crítica relativizante y que lo convierte en un personaje novelesco, y otra, que lo dibuja como un personaje trágico empeñado en un conflicto desigual con fuerzas ajenas.

El momento que Miguel Vera rememora es el de una comunidad que apenas empieza a desprezarse de una “siesta de siglos”, es decir, un tiempo de transición de una sociedad, en la que aún rige una visión comunitaria, a otra en la que la simultaneidad de la muerte de Macario y la llegada a Itapé de las vías férreas marcan el inicio de una época donde los valores individuales desplazan a los colectivos. La violencia de este proceso de transformación encuentra su correspondencia en la representación del proceso biográfico de Miguel Vera, pues pasa de una infancia idílica a la fragmentación y ambigüedad en su conformación como individuo que trae consigo su culpable arribo al mundo ciudadano de Asunción. La siguiente cita puede ejemplificar la anterior afirmación, narra las primeras impresiones que el personaje infantil recibe a su llegada a la ciudad:

Dejé a Damiana en la balastrada y me metí corriendo entre los canteros. Lleno de sed me agaché a beber junto a una de las canillas. En ese momento boca abajo contra el cielo, entreví algo inesperado que me hizo atragantar el chorrillo. En un rincón, entre plantas, una mujer alta y blanca, de pie sobre una escalinata, comía pájaros sin moverse. Bajaban y se metían ellos mismos chillando alegremente en la boca rota. Se me antojó sentir el chasquido de los huesitos.³⁵

El recuerdo más remoto que evoca Vera es cuando junto a otros niños de su pueblo escucha los relatos del viejo Macario Francia. Este es un momento crucial ya que

³⁵ *Hijo de hombre*, p. 78.

es, según Eva Michel-Nagy, el momento de la emergencia de su yo escritural de entre el grupo de niños receptores de las narraciones de Macario:

De este modo, el primer capítulo funciona como punto de partida de una trayectoria de evolución y de transformación en este proceso de auto-creación en la escritura que desembocaría, a través de un recorrido, en el regreso al punto inicial y concluiría con la muerte del narrador-protagonista.³⁶

La convergencia de puntos de vista en la conciencia de Miguel Vera funciona también como una forma de autodesenmascaramiento, al mostrar la no correspondencia del interior con el exterior del individuo. Por eso un tono de ironía amarga resuena constantemente en el discurso del personaje. Es la convocatoria del otro para que testifique la diferencia siempre vergonzante.³⁷ Es significativo que Miguel no narre el momento de la delación de los revolucionarios. El episodio en el que, ya preso, es interrogado para que proporcione más información sobre la conspiración es relatado por el narrador innominado, quien describe en ese preciso momento a Miguel de la siguiente manera: “La puerta entornada del calabozo le dejaba caer en mitad del pecho una polvorienta barra de sol que partía su cuerpo en dos pedazos sombríos.”³⁸ Éste no es el único episodio donde se presenta a un Miguel escindido, habría que recordar también cuando siendo niño viaja por primera vez a Asunción y pierde un zapato en la estación de Sapukai donde se habían detenido a dormir: “Yo no pude encontrar uno de mis zapatos. Algún perro hambriento se lo habría llevado. Así que sólo tuve que guerrear con mis pies la mitad de lo que me había costado empaquetarlos la mañana anterior. [...] Con un pie

³⁶ Eva Michel-Nagy, *op. cit.*, p. 257.

³⁷ Supra cita correspondiente a nota a pie de página 19, p. 106.

³⁸ *Hijo de hombre*, p. 138.

descalzo iba tocando la tierra de la desgracia.”³⁹ Es la contradicción, la ambigüedad lo que va a definir al personaje y a su escritura:

Vera fue, durante toda su vida, este hombre hecho de dos pedazos, esta mitad de hombre separada de su mitad histórica y colectiva por un espacio imposible de colmar que es precisamente para el novelista de *Hijo de hombre* el espacio de la narración.

[...]

La escritura como expiación, nutriéndose de las fallas de la acción, desplegándose sobre el fondo de esta ‘incapacidad para obrar’ que caracteriza a Vera.⁴⁰

La narración en *Hijo de hombre* se proyecta hacia el presente de la enunciación y, a través de sus varios niveles en la novela, construye distintos sistemas metafóricos, por lo que en este punto debemos volver sobre la oposición básica que sienta la obra entre oralidad y escritura, para reflexionar sobre el sentido que presenta este binomio sobre la producción del texto mismo. A lo largo de la obra se contraponen esas dos categorías como formas culturales contradictorias e irreconciliables. Sin embargo, en cierto nivel podemos interpretar el discurso de Miguel Vera como un intento de recuperar, a través de la escritura, el sentido de ese universo oral del que él se siente arrojado. Aún cuando reiteradamente se figura este intento como una empresa imposible, Miguel Vera escapa del tiempo espacio bajo el que estuvo atrapado para, por medio del legado de su escritura, trascender de los múltiples olvidos que lo llevaron a las repetidas muertes de su vida, en un juego metafórico que equipara, por un lado: olvido, traición y muerte; y por el otro: memoria, solidaridad y vida eterna.

³⁹ *Hijo de hombre*, pp. 77-8.

⁴⁰ Alain Sicard, “Traición y expiación y escritura en dos textos de Augusto Roa Bastos” en Alain Sicard y Fernando Moreno (coord.), *En torno de Hijo de hombre de Augusto Roa Bastos*, Centro de Recherches Latino-Américaines de l’Université de Poitiers, Poitiers, 1992, p. 110.

No hay que olvidar que es inherente al testimonio la noción de la palabra escrita como constancia futura de la experiencia individual. Esta noción contrarresta la tendencia simultánea y contradictoria del texto hacia la instauración de la inutilidad de la escritura y de la vida misma del personaje. Desde esta perspectiva, Miguel Vera puede entenderse como un héroe que lega su obra a la posteridad. Es su propia forma de vivir en los otros, en la que su vida toma la forma del río que confluye en otro del que hablaba Macario. Es por esto que, en palabras de la doctora Monzón, su testimonio es: “[...]la parte más viva de este hombre ya inmóvil y agónico.”⁴¹ Esta es la manera en que Miguel Vera se salva del olvido, de la muerte verdadera según la escala de valores representada por Macario, no podía ser de otra forma, lo contrario sería suponer que el texto portara su propia negación:

[...] —los puntos suspensivos con que acaban las memorias no sólo dan idea de la muerte del narrador en el cumplimiento de una misión expresiva atado a la página y lápiz como Cristóbal en su camión, sino la esperanza de que alguien continúe el camino en el lugar que ha quedado interrumpido, siga narrando, en su día aquello que formó parte de su pasión—. ⁴²

De tal suerte que aún cuando las formas autobiográficas constituyen una característica dominante en los capítulos impares, en tanto que los dota de una forma externa, éstas se vinculan a una organización poética que subordina la representación biográfica individual a una finalidad testimonial e histórica. Asimismo, la confesión y el diario como modalidades de la autobiografía se ven subordinados a un tiempo general de la narración. Las modalidades temporales y espaciales de esos dos subgéneros (confesión y diario) contribuyen a reforzar el hilo argumental encarnando la vida del personaje en

⁴¹ *Hijo de hombre*, p. 280.

⁴² Paco Tovar, art. cit., pp, 88.

tiempos- espacios históricos concretos, aunque no por eso trazan un recorrido biográfico menos ambiguo e incierto ya que la vida se convierte en un:

[...] concepto crítico (y por supuesto histórico): lo que queda cuando se eliminan las actividades especializadas, lo que se escapa, el resto, lo irrealizado, el sedimento, que se dice con un lenguaje donde no hay verdadero, ni universal ni trascendencias. Y me refiero al sujeto como algo que todavía nos cuesta definir: un conjunto de problemas ligado con la noción de fronteras, de temporalidades múltiples que coexisten, de ritmos barbaries o minorías, nacionalidades y voces, exilios, diásporas, autoridades y resistencias. La combinación de vida y sujeto, cada vez más variable, constituye el estilo cada vez cambiante de Roa Bastos. El archivo de vidas y sujetos de Roa bastos, es doble: por un lado una serie de relatos de acontecimientos, guerras, derrotas y triunfos con sus héroes y fechas: la historia nacional. Por el otro, una serie de relatos de vidas, esas otras historias. Entre la historia y sus héroes y los héroes de las otras historias se dibuja uno de los campos fundantes de su obra.⁴³

⁴³ Josefina Ludmer, art. cit., p. 11.

Capítulo VI. Mito e historia

Tal como he asentado en los capítulos anteriores, entiendo a la novela como una forma literaria esencialmente abierta y potencialmente capaz de reelaborar lenguajes literarios y no literarios, tanto del pasado como del presente. La relación entre cultura y novela queda señalada en esta definición ofrecida por Bajtín, y que retomaré como una de las ideas básicas que guiarán el análisis que propongo en este capítulo.

Siendo entonces la novela una forma literaria en proceso de formación, establece una relación dinámica con la cultura que la origina, por lo que en ella se expresan las tendencias y preocupaciones de la época. Por eso no debe extrañar que en la narrativa hispanoamericana se manifieste el vínculo siempre conflictivo que las sociedades establecen con sus herencias históricas. Esta relación se introduce frecuentemente como una ruptura, ya que se presenta como una condición necesaria para lograr el acceso a la “modernización”, la cual, desde esta lógica, se presenta como la solución a todos los males endémicos de nuestras culturas:

...no hace falta recordar que no es la primera vez en la historia cultural de América Latina que la “modernización”, vinculada con la apertura “hacia afuera” y la redefinición de las formas de inserción en el ámbito “mundial”, aparece como posibilidad conjunta de cancelar los rezagos del pasado y alcanzar una “universalidad” de la que parecieran carecer la historia y la cultura del subcontinente. Este movimiento periódico de modernización periférica, generalmente impulsado “desde arriba” y “desde fuera”, que suele violentar la heterogeneidad de tiempos y espacios locales a los que buscan rearticular en función de los requerimientos de movimientos de tiempos y espacios más vastos —y no por ello necesariamente “mundiales”— constituye, en rigor, sino *uno* de los movimientos recurrentes que atraviesan hasta hoy, estos movimientos de modernización a saltos, que comparten a menudo con aquéllos que se les oponen “desde dentro” y “desde abajo” la idea de que todo presente es inaugural y de que el futuro promisorio depende de una ruptura radical con el pasado tampoco han logrado convertir sus utopías en realidades. Parece más bien que ambos movimientos, no por opuestos menos entrelazados, siguen propiciando los

entreveros de los diversos movimientos de la historia con la cristalización de mitos y utopías.¹

Así pues, la tensión entre la visión mítica y la histórica ha ocupado un lugar central en la organización poética de las novelas hispanoamericanas; *Hijo de hombre*, no es la excepción. En esta obra, el vínculo que guarda el pasado con el presente es una relación contradictoria que condiciona la forma novelística, y proyecta los significados hacia la dimensión exploratoria del texto. Es decir, el pasado no se asume como un sistema de valores acabado, sino que se actualiza, analiza e interpreta² en la perspectiva del presente abierto de la enunciación.

Mucho se ha hablado del carácter documental e histórico de la novela de Roa Bastos. Se señala de esta manera una importante dimensión del texto pues, aún cuando la figuración de procesos sociales, económicos y políticos no está en el centro de la preocupación estética de *Hijo de hombre*, al igual que buena parte de la novelística hispanoamericana, la relación entre el discurso literario y el histórico constituye un aspecto importante de la organización poética, es decir, de los correlatos que establecen los tiempos, los espacios, los personajes y los narradores de la novela. De forma tal que la revisión a la que se somete el discurso histórico, tal como señalé en el primer capítulo,

¹ Françoise Perus “Dialogismo y la poética histórica bajtinianos en la perspectiva de la heterogeneidad cultural y la transculturación narrativa en América Latina”, *Revista de Crítica literaria latinoamericana*, No. 42, año XXI, 1995, Lima-Berkeley, pp. 32 y 33.

² Françoise Perus habla de esta relación: “[...] a nosotros la historia se nos vuelve mito antes de que hayamos acabado de desentrañarla. Sin embargo, la tensión ahí queda, entre tantas otras huellas de pasados cercanos o remotos, cuyos empeños y promesas incumplidas no pueden dejar de seguir nutriendo nuestro presente histórico, atravesado por las mismas discontinuidades, poco o mal sedimentadas, que nos formaron” (*Ibid.*, p. 30).

le presta a la novela muchos de los rasgos estilísticos y composicionales propios de la metaficción historiográfica.

El carácter emergente de la realidad social, política y económica de nuestro continente y la violencia de los procesos sociales de las naciones hispanoamericanas son algunos aspectos que pueden ayudar a explicar el carácter perentorio de la presencia de la historia en la literatura. Todas estas peculiaridades, aunadas a ciertos rasgos comunes en la narrativa hispanoamericana contemporánea -como la preferencia hacia personajes colectivos y/o despsicologizados, el predominio de las estructuras aditivas o “fragmentarias”, narradores ambiguos, etcétera- pudieran entenderse como una de las imposiciones del referente sobre el discurso literario y, por lo tanto, como diversas manifestaciones de esta relación.

En *Hijo de hombre* las múltiples visiones, tanto míticas como históricas, presuponen diversas formas de revisar la historia del Paraguay, constituyen una dimensión importante de los discursos que conforman el lenguaje de la novela, en tanto son maneras distintas de problematizar el objeto de representación, de cuestionarlo, y de ir construyendo una visión alternativa del mismo. En otras palabras, la historia constantemente está puesta en tela de juicio. La versión oficial se confronta desde distintos niveles. Por un lado encontramos la interpretación de quienes se mueven en un tiempo espacio remitido a concepciones del mundo ligadas a formas mágico-míticas con que una buena parte de la población latinoamericana percibe el transcurrir del mundo y, por el otro, la de quienes comparten una concepción historicista del suceder de la nación pero cuestionan la validez y veracidad de las interpretaciones oficiales.

Tomando en cuenta estos antecedentes, resulta explicable que *Hijo de hombre* articule en su organización discursiva algunas de las características más sobresalientes de la llamada nueva novela histórica: la combinación del tiempo histórico con el tiempo subjetivo, una relación polémica con diversos discursos historiográficos, y la incorporación de importantes sucesos históricos como parte del hilo argumental de la novela, entre otros ya mencionados en el primer capítulo. Las similitudes entre *Hijo de hombre* y la novela histórica se ven forzadas con la importancia que se otorga en *Hijo de hombre* a los distintos conflictos bélicos del Paraguay³, además de las continuas referencias a personajes y hechos de su historia.

Siguiendo este mismo orden de ideas, resulta interesante recordar un aspecto ya mencionado en los primeros capítulos: Martín Lienhard⁴ muestra la posibilidad de leer esta novela paraguaya como una réplica a la visión de la colonia que el jesuita Antonio Ruiz de Montoya expone en su *Conquista espiritual hecha por los religiosos de la Compañía de Jesús en las provincias del Paraguay, Paraná, Uruguay y Tapé*⁵. Por su parte, Juan Manuel Marcos⁶ señala como inspirador del capítulo “Éxodo” a la obra intelectual del paraguayo Rafael Barret⁷ en la que ofrece una crítica a la salvaje explotación de los trabajadores de los yerbales. En esta dimensión, se establece un diálogo y/o debate con la tradición historiográfica.

En los capítulos narrados por Miguel Vera, éste propone su visión de la historia integrada bajo la perspectiva autobiográfica en conexión con la tradición judeo-cristiana

³ No hay que olvidar que durante mucho tiempo las conflagraciones bélicas fueron tema casi exclusivo de la novela histórica.

⁴ Martín Lienhard, *op. cit.*

⁵ Imprenta del corazón de Jesús, Bilbao, 1892.

⁶ Juan Manuel Marcos, *op. cit.*

⁷ Art. cit.

como modelo de percepción del mundo, el cual viene cargado con sus propios temas, símbolos y formas. Esta perspectiva permite vehicular en el texto a un conjunto heterogéneo de elementos de la cultura nacional que aparecen en la realidad sin posibilidades de articulación. La visión de Miguel se mueve alternativamente de una concepción fatalista, en tanto que se representa tanto su propia vida como la historia nacional a la manera de una repetición eterna de un destino signado por inevitables desastres y traiciones, a una puesta en escena de un relato bíblico que no hace sino reiterar un eterno castigo por un pecado original que sufre tanto él como a la humanidad entera.

Con base en los anteriores razonamientos, podemos afirmar que en *Hijo de hombre* el tiempo-espacio biográfico trasciende la esfera individual y cerrada propia del género para relacionarse con las formas discursivas con que se introducen las diversas concepciones presentes en la novela. Es decir, en *Hijo de hombre*, los tiempos míticos e históricos no se presentan aislados del resto de las series temporales, ya que funcionan como los tiempos principales que engloban al biográfico, al cotidiano, al de la pesadilla, etcétera. Estos auxilian a los primeros y confieren coherencia al hilo argumental, a la vida de los personajes y a la historia nacional donde aquéllos se representan.

En este punto de mi exposición, considero importante aclarar que no parto de una división tajante entre mito e historia en la que las características de uno y otra definan una relación excluyente, y en donde la primera se presente como propia del pensamiento de ciertas sociedades primitivas y la segunda como correlativa a una fase de desarrollo social y cultural superior o 'más adelantado'. Es importante tener presente que ambas modalidades (mito e historia) constituyen formas de recordar la historia. Sin ir más allá,

si observamos las concepciones temporales aludidas en *Hijo de hombre*, nos percataremos que tanto las tradicionalmente consideradas míticas como las históricas, son reubicadas a partir de la mirada del sujeto enunciador⁸. Ahora bien, ambas nociones, mito e historia, constituyen formas narrativas que proveen al discurso literario de modelos aptos para la organización temporal y espacial de experiencias tanto propias como ajenas.⁹

Los tiempos míticos e históricos frecuentemente se proyectan en espacios abiertos, sobre la geografía americana. Por esta razón el espacio se define en función de lo que es y de lo que fue:

En aquel tiempo el pueblo de Itapé no era todavía lo que es hoy. A más de tres siglos de su fundación por mandato de un lejano virrey de Lima, continuaba siendo un villorrio perdido en el corazón de la tierra bermeja de Guairá.

El virrey achacoso se habría limitado a posar la uña sobre la inmensidad desconocida y vacía, despreocupado de las penurias y del sudor que empujaba a nacer, como sucedía siempre cuando se trataba de repartir la tierra a los encomenderos o de premiar las fatigas de los capitanejos que habían contribuido a reducir a las tribus.

...

Ahora hay ruido y movimiento. Entonces no había más que eso.

Y otra cosa resta de aquel tiempo.

Como medida de lengua del pueblo se levanta el cerro de Itapé. La carretera pasa a sus pies, cortada por el arroyo que se forma en el manantial del cerro. A ciertas horas, cuando el promontorio se hincha y se deshinchaba en las refracciones se alcanza a ver el ranchito del Cristo en lo alto, recortado contra la chapa incandescente del cielo. Allí solía solemnizarse la celebración del Viernes Santo.¹⁰

⁸ En este caso entiendo el sujeto enunciador como un principio ordenador de la superficie textual y el cual está condicionado cultural e históricamente.

⁹ Los conceptos expuestos en este párrafo siguen muy de cerca los planeamientos desarrollados por Françoise Perus en el artículo titulado "Mito e historia: 'grandes' y 'pequeños' relatos", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. XXIII, 3, 1999, pp. 435-43.

¹⁰ *Hijo de hombre*, pp. 11-13.

Así, desde la primera página de la novela se sitúa la conquista y colonización como el horizonte histórico cultural de los hechos narrados. Este es el momento a partir del que arranca la historia del universo modelizado. De forma tal que la geografía americana anterior a estos acontecimientos es significada como “inmensidad desconocida y vacía”, con lo cual de alguna manera se descartan las culturas prehispánicas como un referente inmediato de la novela. La presencia de éstas toma la forma de los orígenes no nombrados con lo que se les sitúa, junto con el epígrafe, en los márgenes del texto. Por lo mismo, las referencias a los grupos indígenas de la época son escasas, como dando cuenta de la irrepresentabilidad de su marginación y olvido.

Por otro lado, la conquista y colonización son resumidas con un estilo despectivo: “capitanejos ambiciosos” y “un virrey achacoso y despreocupado”. El narrador toma así distancia también respecto a este período histórico. Sin embargo el proceso de conquista y colonización mantiene una mayor presencia en la novela. Simboliza los orígenes del círculo eterno de desastres del pueblo paraguayo. Las huellas de este período histórico se pueden leer en el entorno espacial:

El éxodo de la Guerra Grande llenó de “entierros” esta región de valles azules. Tres siglos atrás los jesuitas tenían en ellos sus estancias cuyas cabeceras llegaban hasta el cerro Paraguairí, donde los padres habían dejado la leyenda de la aparición de Santo Tomé, superponiéndola hábilmente, delicadamente, como lo hacían siempre, al mito Zumé de los indios...

En una caverna del cerro, marcadas hondamente sobre las huellas del basalto, se ven las huellas de los pies del santo patrono de la hierba mate, y cuando hay viento se oye su voz resonando gravemente en las concavidades.¹¹

El paisaje, pues, proyecta las huellas del tiempo. A este respecto opinan William Rowe y Vivian Schelling que la conservación de la memoria popular no sólo se hace

¹¹ *Ibid.*, p. 53.

transmitiendo las experiencias de boca en boca sino que también asume una permanencia material, ya que, afirman los mismos autores: “Desde este punto de vista, la historia no se compone tan sólo de palabras, sino que se configura, asimismo, a través de la vista, el tacto y el olfato”¹². En *Hijo de hombre* forman parte de los vestigios de la historia no sólo la naturaleza y los objetos, sino también los hombres que lo habitan, como se muestra en el siguiente pasaje donde se describe la casa del médico ruso:

Allí estaba su casa intacta, acaso un poco más negra con esa costra escamosa que deposita el tiempo en la madera. No más que la casa, porque él se había esfumado y nadie sabía dónde estaba. Después de tantos años, los sobrevivientes continuaban esperando empecinadamente quizá el regreso de su benefactor. Testimonio de esa espera lo daban su desamparo, esas criaturas que iban naciendo y creciendo entre pústulas, ese pequeño pueblo de desdichados de Costa Dulce, que se iba desarrollando a espaldas del otro, como una joroba tumefacta, entre los harapos del monte.¹³

Las referencias espaciales y temporales constituyen una dimensión inseparable de los hechos mismos, los cuales sólo cobran su pleno sentido al ser situados en un tiempo y espacio histórico concreto. Los elementos naturales, las casas, los muros, el campanario, el cerro de Itapé, etcétera, son descritos en función del paso del tiempo, como huellas que cobran su sentido en cuanto devienen en signos de una cultura que ha impreso su historia en ellos. Dicho sentido se refuerza con el uso de un lenguaje que continuamente se desliza de la descripción neutra para nombrar objetos y personas con el idioma de los naturales: “amambay, chiperas y alojeras”. Estos términos revisten una fuerte carga cronotópica al ser parte de un lenguaje representativo de una cultura dada, el cual, por otro lado, al recortarse sobre el horizonte del discurso neutro de la novela realista

¹² William Rowe y Vivian Schelling, *Memoria y modernidad. Cultura popular en América Latina*, Trad. Hélène Lévesque Dion, Editorial Grijalbo, México, 1993, p 50.

¹³ *Ibid.*, p. 118.

decimonónica, delinea una instancia narrativa culturalmente más cercana al mundo representado.

El narrador de los capítulos impares fija la época posterior e inmediatamente anterior a la introducción del ferrocarril como la de mayor interés. El constante deslizamiento del “ahora” del tiempo en que se narra y el “entonces” como el tiempo del que arranca su relato contribuyen también a fijar las líneas temporales en que se centra la narración. Ésta se encuentra atravesada por otros ejes históricos que podemos señalar como sus referentes inmediatos, entre los principales se puede señalar la época de las misiones jesuitas, la Guerra de la Triple Alianza, la dictadura del Doctor Francia y la Guerra de Chaco. El “entonces” es representado como un momento de ruptura:

Las vías férreas avanzaban sobre el tendido abriendo una roja rajadura por el valle. Después de rebasar el cerrito, ya se podían ver las puntas de los rieles centellando en el campo.

Itapé iba a desperezarse de su siesta de siglos, pero el pueblo volvía a dividirse en dos bandos irreconciliables haciendo que el jefe político y el cura recobraran su aflojado poder.

Macario vagaba a lo largo del camino escuchando el retumbo de los durmientes bajo las palas y los picos de los cuadrilleros que trabajaban como forzados.

¡Adiós, Macario!—le gritaban al pasar.

Si se acercaban le daban alguna poquita cosa de sus provisiones bien magras. Granos de maíz tostado, algún pedazo de mandioca lo que podía caber en el buche de un pitogüé.

Una mañana de invierno, lo encontraron duro y quieto sobre la helada, entre sus guñapos blancos al pie del cerrito. Lo alzaron sobre una zorra y lo trajeron al pueblo, entre las herramientas. El ruido de las ruedas sobre los flamantes rieles fue su responso.

Lo enterraron en un cajón de criatura¹⁴.

¹⁴ *Ibid*, p. 39.

Es en el primer capítulo donde se establecen los ejes temporales de la narración, y es el último párrafo de éste donde se representa una doble ruptura. En primer término se fija el despegue del país hacia su inserción en la modernización simbolizada por el ferrocarril, dejando atrás los siglos en que la nación permaneció en el limbo de un tiempo cuyo fin es figurado con la muerte de Macario (quien en muchos sentidos funge como el depositario de ese pasado). En segundo lugar, para el narrador personaje de este capítulo, significa también la ruptura con un pasado armónico para sumirse en un tiempo de contradicciones y confusiones.

Si desde una perspectiva desarrollista el tiempo anterior a la introducción del ferrocarril es valuado como “una siesta de siglos”, desde la perspectiva nostálgica del narrador de los capítulos impares es significada como el paraíso perdido. No hay que olvidar que el tránsito de la infancia idílica del personaje a la incertidumbre de una edad adulta se realiza a través de un viaje en ferrocarril, cuyo trayecto se inicia con una sexualidad culpable. Es decir, abandona una época ‘pura’ para emprender una vida de pecados, traiciones y arrepentimientos.

Sin ser la predominante, la visión progresiva de la historia se deja sentir en la narración al significar al pasado como un tiempo vacío, sin trascendencia, o en todo caso, como una etapa de atraso de la que hay que sacudirse. Perspectiva introducida por algunos personajes incidentales tales como los estancieros, quienes sostienen el siguiente diálogo mientras —muy simbólicamente— viajan en ferrocarril hacia Asunción.

A nuestro costado, en la otra fila de bancos, también hablaban del Cristo. Tres hombres flacos y uno con facha de estanciero. Éste contaba a los otros la historia, y deshilachándola como si pasara los dedos como una trama rota. No lo sabía muy bien o la contaba mal a sabiendas para marear a los otros.

Los itapeños están orgullosos de él. Dicen que hace milagros
Bueno —dijo uno—. Donde hay fe siempre hay milagros.
Si eso fuera cierto, Núñez —dijo otro como con un poco de rabia en la voz—,
Itapé, Kaacupé, Tobatí, Kaazapá, todos los pueblitos con santos milagrereros serían
los más adelantados de la República.
Claro —dijo el interpelado—. La fe estorba al progreso. Eso lo sabemos.
¿Viste Itapé? —insistió el otro—, todo está ahí como hace un siglo, antes de la
Triple Alianza, como antes de las revoluciones.
Estaban levantando una fábrica de azúcar... —dijo el hacendado.
No sería por el Cristo, seguramente.
Aquí pudo ser distinto —dijo el estanciero, pasándose un pañuelo por la ancha
cara húmeda. En uno de los dedos chispeó un anillo amelonado.
¿Distinto? ¿Por qué distinto?— preguntó la voz amargada.
El Cristo de Itapé al principio fue un hereje...

Se rieron como de un buen chiste. Hasta el de la voz rencorosa se rió. Y la barriga
del estanciero enchapada de plata, también saltaba de la risa que no le llegó a la
cara. ¿Por qué viajaría en segunda, como nosotros?...¹⁵

Dicha percepción es sostenida también por otros personajes cuya configuración
responde a una estética realista al tipificar en ellos rasgos de la realidad social. Pero debo
agregar que esta concepción del tiempo histórico está sumamente diluida y desplazada
por otras nociones por lo que el principio causal está prácticamente ausente de la novela.

En cambio, las concepciones míticas juegan un papel fundamental en la poética
del texto. Dotan la vida de Miguel Vera de una dimensión metafórica, pero, sobre todo,
funcionan como un modelo predominante mediante el que se describe el mundo
configurado: la representación de la explotación a la que se ven sometidos los
recolectores de los yerbales, la guerra del desierto del Chaco, el sentido de la vida
humana, entre otras.

¹⁵ *Ibid.*, p. 67.

Por considerar que estos últimos aspectos constituyen momentos muy significativos de la novela, nos detendremos en el análisis del capítulo cuarto dedicado a los yerbales.

Viaje hacia la ‘Tierra sin mal’

El cuarto capítulo “Éxodo” remite desde su título a la tradición judeo-cristiana, como uno de los modelos de interpretación del mundo a partir del que se construirá el sistema metafórico que regirá en este apartado.

Además del título, al iniciar el capítulo con el relato de la huida de un hombre, una mujer y un niño, dueños de los simbólicos nombres de Casiano, Natividad y Cristóbal, respectivamente, se establece de inmediato un obvio paralelismo con el mito bíblico, el cual, dada la abundante crítica que se ha ocupado de estos aspectos, me permitiré obviar¹⁶, en cambio, centraré la atención hacia la forma en que estos mitos se anudan y superponen, por un lado en una concepción del nuevo mundo, proyectada desde la conquista “espiritual” y militar de América, y, por el otro, en una concepción utópica mesiánica identificada en su origen con la cultura guaraní.

Tras el mito bíblico de la huida de María y José es posible percibir la alusión a *La conquista espiritual* del Padre Montoya. Apoyada un tanto en la interpretación que sobre esta temática ofrece Martín Lienhard, haré una breve exposición de las implicaciones que para el sistema de representaciones de la novela implica el diálogo entre *Hijo de hombre* y *La conquista espiritual*. Para ello y por la perspectiva panorámica y a la vez

¹⁶ Véase Adriana Valdés, art. cit.; Urte Lehnerdt, “Ensayo de interpretación de *Hijo de hombre* a través de su simbolismo cristiano y social” en Helmy F. Giacomani (ed.), *Homenaje a Augusto Roa Bastos. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, Anaya Las Américas, New York, 1973, pp.169-185.

sinéctica que ofrece, partiré de la siguiente cita donde Lienhard resume con mucha pertinencia el modelo de representaciones con que el Padre Montoya concibe al nuevo mundo:

El narrador describe la situación del territorio tal como Montoya lo encontró a su llegada, la organización y administración de las reducciones, las entradas a las “provincias” de los infieles para incorporarlas al territorio jesuita, la defensa contra los paulistas y el gran éxodo Paraná abajo para salvar la empresa misionera. La región se encuentra dominada por dos sistemas rivales: el infierno de los yerbales (cap. 7) que volvemos a encontrar en *Hijo de hombre*, y los pueblos misioneros, copias imperfectas de la Ciudad de Dios agustiniana. La sociedad encomendera, dueña de los yerbales, es la primera encarnación del espíritu diabólico que conocerá el lector, combatida por la resistencia justificada —lamentablemente “pagana”— de algunos grupos indígenas (cap. 8). Todas las ciudades menos Asunción se hallan devastadas a raíz del huracán destructor que desencadenaron los “vecinos de Sao Pablo” —españoles, portugueses, tupís—. Progresiva y pacíficamente, Montoya y sus compañeros, acompañados por indios cristianizados, van invadiendo los territorios del Demonio, de los infieles. Los indios inocentes reconocen a menudo en los misionarios a los sucesores de Santo Tomás, discípulo de Jesucristo que evangelizó en tiempos remotos aunque no olvidados vastas áreas de la América Meridional.¹⁷

El mismo autor señala también que la lectura de la crónica de Montoya evoca un viaje a la vez real y metafórico a través de la selva. Tal parece, pues, que los paralelismos entre la novela de Roa Bastos y el relato del jesuita rebasan una semejanza incidental y que, por lo mismo, piden un estudio detallado. Por lo pronto me interesa destacar cómo en el capítulo “Éxodo” se parte de una división territorial, semejante a la del jesuita, que destaca a los yerbales como tierra ganada por el infierno y cuya concreción en un sistema de explotación despiadado, lleva a los peones, “[...] a tres siglos de distancia prolongaban, haciéndolas añorar como idílicas y patriarcales, las

¹⁷ *Op. cit.*, p. 258.

delicias del imperio jesuítico.”¹⁸, en una superposición de tiempo que reestablece en la memoria colectiva de los peones el recuerdo de una época inaugural.

En este capítulo, los personajes de la novela emprenden, al igual que en “Destinados”, un viaje metafórico a través del tiempo. Sólo que ahora es un regreso hasta el origen. Al inicio del capítulo se relata cómo la selva despoja al grupo de Crisanto y Natí de sus vestiduras: “La selva igualadora arrancaba a pedazos toda piel postiza, toda esperanza”,¹⁹ dejándolos casi desnudos, es decir, desprovistos de todo rastro de civilización para convertirlos, siguiendo una trastornada escala darwiniana, alternativamente en animales, plantas y, finalmente, confundirlos con el barro. Su humanidad no se restituye si no hasta que en la huida de regreso a su “Hogar”, pueden lavar el lodo que los cubre y sólo entonces “Los rostros cadavéricos se fueron humanizando.”²⁰

Pero los yerbales no sólo se representan como un descenso en la escala biológica, sino también a los infiernos, ya que los esclavos de los yerbales eran como cristos irresurrectos; y la selva y su capataz, la cruz donde los peones paraguayos debían penar por una maldición formulada sin mucha claridad.

La representación de la selva como llave de acceso a otros tiempos y la deshumanización de los personajes que la padecen, poseen un amplio registro en la narrativa hispanoamericana. Estos significados indudablemente están en perspectiva en la novela, y funcionan como trasluz ante el que puede leerse el relato. Sin embargo, y a pesar de la atención que se presta en la narración al efecto que ejerce en los hombres la

¹⁸ *Hijo de hombre*, p. 81.

¹⁹ *Ibid.*, p. 84.

²⁰ *Ibid.*, p. 113.

violencia de las fuerzas telúricas, tanto el desierto como la selva son vencidos por la voluntad inquebrantable del hombre. En la huida de los yerbales estas potencias llegan incluso a confabularse a favor de Casiano y Natí. Hecho que marca una diferencia fundamental respecto a gran parte de la novelística anterior, ya que se abandona la visión determinista para dotar de un sentido más positivo a las fuerzas que mueven la vida humana.

La influencia que ha ejercido la crónica del descubrimiento y conquista de América en la narrativa hispanoamericana tampoco es una idea nueva. La dimensión histórica, la perspectiva descriptiva de los escenarios naturales, la inestabilidad del lugar de enunciación, así pueden atestiguarlo. En el caso de *Hijo de hombre*, la crónica de Montoya juega un doble papel. Por una parte, funciona como un texto impugnado,²¹ mientras que por la otra, funciona como un modelo literario que organiza, en cierta medida al menos, algunos de los sistemas metafóricos que atraviesan el discurso novelesco²².

En efecto, además de la figuración de la geografía como una tierra dividida en un territorio ganado por el Diablo y en otro por Dios, podemos encontrar en el texto de Montoya referencias a la explotación que los encomenderos de los yerbales someten a los indígenas, así como un relato del paso de Santo Tomás por las tierras paraguayas sembrando yerba mate. De tal forma que no podemos menos que pensar en la atinada

²¹ Martín Lienhard afirma que la crónica del Padre Montoya funciona como un texto rechazado. Sin embargo, esta afirmación no es del todo exacta pues su presencia en algunos pasajes es tan fuerte que más que descartada, es, más bien, impugnada o rebatida (*op. cit.*).

²² Por otro lado, la importancia de la crónica en la obra de Roa Bastos se ha hecho más evidente con la publicación de *Vigilia del almirante*, ya que el Diario de Colón se constituye como el material narrativo primordial de esta novela.

observación de Lienhard que señala a *Hijo de hombre* como el extremo del hilo de un relato que inició con *La conquista espiritual*. Idea que piensa la escritura de la historia como sucesivas reescrituras de un mismo texto y refuerza la idea de la continuidad cíclica del tiempo de la novela.

Ecos de otros ecos

Ahora bien, a este tiempo narrativo capaz de dar cuenta de procesos histórico-sociales, así como al tiempo biográfico teóricamente capaz de dar cuenta de procesos psicológicos, le corresponde la construcción de un personaje como Miguel Vera, dotado de un cierto grado de complejidad y con un cierto desarrollo de subjetividad individual. Remite también a la tradición realista como la forma literaria subyacente a este tipo de modelo narrativo.²³

De hecho, en diferentes grados, todos los personajes son también contruidos como tipos sociales conforme a una estética realista. A este modelo responden sobre todo personajes episódicos cuya función es ilustrar una visión del mundo propia de una clase social. Los diferentes discursos portados por estos personajes dan cuenta de la heterogeneidad social y cultural propia de las sociedades latinoamericanas, y se relacionan de distintas maneras con el resto de los discursos presentes en el texto. Aunque composicionalmente responden a una estética realista, dado su nulo desarrollo como personajes y su efímera participación en la trama de la novela, se puede afirmar que devienen ante todo como ecos de visiones del mundo que sirven para refractar y

²³ Modelo entendido en los términos que lo define Iuri Lotman en *La estructura del texto artístico* donde habla del texto artístico como un conjunto de jerarquizaciones dinámicas que recrean una imagen de la realidad (Victoriano Imbert (trad.), Istmo, Madrid, 1988, Col. Fundamentos, 58).

polemizar con otras más o menos estructuradas que ellas. Como otros ejemplos de estas entidades podemos mencionar al cura de Itapé, al telegrafista Anastasio Galván y al capataz de los yerbales.

Algunos de estos se conforman principalmente como voces que frecuentemente toman la forma de diálogos, como en el caso de la conversación de los soldados encargados de vigilar el camión de Cristóbal Jara,²⁴ la cual resulta sumamente interesante para ejemplificar estas entidades de presencia fugaz en la trama y constituidas como paradigmas de una clase, un lenguaje y una visión del mundo. Por lo mismo, tenemos que pensar en ellas como ecos de diferentes discursos sociales que se introducen en la novela y que, en mayor o menor medida, entran en relación con el resto de visiones del mundo representadas, ya sea para polemizar, refractar o complementar.

Con una técnica que recuerda a la cinematografía, el narrador focaliza la atención en personajes incidentales, al cederles la voz momentáneamente los coloca en un primer plano de la narración. Aunque secundaria, la importancia de este tipo de diálogos se debe a que contribuyen a forjar los significados del texto en la medida en que polemiza con otras visiones del mundo.

Tanto Miguel Vera como el narrador omnisciente, en cierta dimensión de su composición, son portadores de una visión histórica. Ambos son capaces de hacer una reconstitución evolucionista de la vida nacional, ya que pueden citar fechas, personajes, batallas, leyes, etcétera. Especialmente en este capítulo el narrador se acerca en muchos momentos a la narración propia del realismo social,²⁵ cuya principal finalidad es

²⁴ Supra cita correspondiente a nota a pie de página 37, p. 91.

²⁵ *Huasipungo*, novela del ecuatoriano Jorge Icaza, sería uno de los mejores ejemplos de la novelística a la que me refiero.

testimoniar, alegrar y convencer a favor de una determinada visión. Pero esta es sólo una de las formas posibles, en otras se funde con los personajes se contagia de sus emociones y de la forma mágico-mítica de sus pensamientos:

Ha olvidado que puede tener un hijo. ¡A buena hora le daban la noticia! Sin embargo, debe ser bueno tener un hijo. La sangre se lo dice con ese nudo en la garganta que no lo deja hablar. Debe ser bueno, aunque sea allí en Takurú-Pukú, donde sólo las cruces jalonan las picadas. Ve sobre los carbones los ojos oscuros de Natí enredados en ese misterio que está germinando en ella, lo único eterno que pueden hacer un hombre y una mujer sobre la tierra, aunque sea en tierra de cementerio.

Entonces dice:

Ahora hay que pelear por él

Sí —dice Natí.

Si es hombre lo vamos a llamar Cristóbal. Como el abuelo...

El anciano de barba blanca, que había fundado Sapukai con otros agricultores el año tremendo del cometa, atravesó la crujiente pared de palmas y sonrió en la oscuridad. Se tomaron de las manos. Natí sintió que las de él estaban húmedas. También los ojos del mensú suelen echar su rocío, que es como el sudor del ánima sobre las penas cuando todas desde adentro le puján por ese poquito de esperanza atada al corazón con tiras de propia lonja, más difícil y más pesada que el fardo del raído.²⁶

Este pasaje es uno de los más citados por la crítica que se ha ocupado de la dimensión mítica de la novela, ya que en él se pueden descubrir varios elementos que trascienden el plano documental y objetivo a un tiempo espacio que sitúa la narración en el tiempo cíclico que une a los extremos de la vida: nacimiento-muerte; actualiza y une el tiempo de los antepasados del comienzo con el presente de la gestación de una nueva vida, y, finalmente, el narrador se instala en la subjetividad de los personajes y admite como cierto lo sobrenatural.

²⁶ *Hijo de hombre*, pp. 91-2.

El estilo y la composición de este capítulo están montados sobre dos formas narrativas superpuestas. Por un lado la que desliza el relato hacia un sustento realista y objetivo, y el otro que lo proyecta hacia una dimensión épico-mítica. El resultado de la tensión que ejercen ambas tendencias es la de un relato sumamente movedido, de difícil ubicación, y que se define precisamente en este movimiento oscilatorio que atiende a la heterogeneidad de los materiales que organiza.

A diferencia del capítulo “Destinados”, donde el movimiento temporal es lento y se encuentra anclado a una concepción circular y fatalista de la historia y de la vida humana, la velocidad narrativa de este capítulo se intensifica notablemente y se encuentra precedido por una concepción cíclica de la historia y de la vida humana. Esto es, a pesar de la escisión y movilidad que lo caracterizan. El narrador de “Destinados” está representado como una conciencia individual que no niega su filtración individualista romántica por cuanto se describe atrapado en una concepción fatalista y circular que tiñe de un tono trágico los hechos narrados. Por el contrario, el narrador en tercera persona está construido como un sujeto colectivo, dota a su narración de un tono épico pues adopta la concepción cíclica del tiempo, propia de los personajes populares que representa y lo representan.

Es decir, si en la estructuración externa de los capítulos pares actúa como género dominante la autobiografía, que en muchos sentidos es la máxima expresión del individualismo, en los capítulos pares compiten formas épico orales de narración.

Ahora bien, para regresar al razonamiento inicial que me condujo a esta breve reflexión sobre las divergencias enunciativas de la novela, recordemos uno de los momentos de la autorreflexividad del texto, donde se señala la hábil superposición,

ideada por los misioneros, del mito Zumé de los indios por el de Santo Tomé. Observación que parece dar cuenta del mismo procedimiento que se seguirá para figurar en la novela la fusión de la tradición judeo-cristiana y la guaraní en la actual cultura paraguaya.

Aún cuando el estudio desde esta perspectiva no es imposible, creo que son precisamente las formas superpuestas de convivencia siempre tensa y conflictiva de las distintas tradiciones que confluyen en la cultura hispanoamericana en general, y en la paraguaya en particular, el paradigma que explica la forma en que en *Hijo de hombre* se representa la relación entre la cultura cristiana y la guaraní²⁷.

El mito como fuerza generadora de la acción novelesca.

El examen de las formas que ha tomado la irrupción de las culturas populares hispanoamericanas en la estructura tradicional de la novela europea ha constituido una rica línea en la crítica literaria latinoamericana.²⁸ Indudablemente una de las más fructíferas conceptualizaciones ha sido la de transculturación narrativa con que Ángel Rama explica la relación que un importante afluente de la literatura hispanoamericana ha establecido entre los dos sistemas culturales que confluyen en el imaginario social latinoamericano:

En el examen a que ya aludimos [el de las fases del proceso de transculturación: RMB] y que puede deparar el redescubrimiento de valores muy primitivos, casi olvidados dentro del sistema cultural propio, se pone en práctica la tarea selectiva sobre la tradición. Es, de hecho, una búsqueda de valores resistentes, capaces de

²⁷ Véase Cornejo Polar, Art. cit.

²⁸ Manifestaciones que se pueden remontar, cuando menos, hasta José Carlos Mariátegui son sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, donde ya se apunta hacia la multiculturalidad y su expresión en la literatura.

enfrentar los deterioros de la transculturación, por lo cual se puede ver también como una tarea inventiva, como una parte de la *neoculturación* de que habla Fernando Ortiz, trabajando simultáneamente con las dos fuentes culturales puestas en contacto.²⁹

De esta manera el crítico uruguayo destaca el importante papel que desempeñan las tradiciones populares arraigadas en las regiones rurales latinoamericanas, en la búsqueda de propuestas propias a los retos que plantea la literatura vanguardista del siglo XX.

En este mismo sentido, Martín Lienhard habla de literatura alternativa para referirse a la misma corriente de la literatura hispanoamericana, el crítico suizo hace remontar sus orígenes hasta la conquista y colonización y la define de la siguiente manera:

La configuración “heterogénea” de los textos alternativos se singulariza por la presencia semiótica del conflicto étnico-social; yuxtaposición o interpenetración del lenguaje, formas poéticas y concepciones cosmológicas de ascendencia indomestiza o europea. La ausencia de cualquier tradición homogenizadora normativa, es flagrante. Pensamos poder mostrar, sin embargo, que un cierto denominador común existe en todos los textos de la literatura alternativa: el traslado —por “filtrado” que sea— del universo oral a la escritura a un contexto que llamaremos “colonial” caracterizado por la discriminación de los portadores de este universo a los sectores marginados de ascendencia indígena o africana.³⁰

En una formulación más reciente de la misma problemática, Carlos Pacheco habla de la ficcionalización de comarcas orales como una forma de configurar las culturas tradicionales de regiones internas latinoamericanas, por medio de géneros literarios de carácter occidental tales como el cuento y la novela:

²⁹ *Transculturación narrativa...*, op. cit, p. 39.

³⁰ Martín Lienhard, *opus cit.* p. 18.

Las tensiones entre regiones aisladas y centros metropolitanos, entre economías agropecuarias e industriales, entre culturas orales tradicionales y letradas modernizadas, entre lenguas indígenas o formas dialectales populares o formas canónicas del español y el portugués —estas tensiones que son características del proceso histórico y cultural de América Latina— viven e interactúan también en muchos de los niveles estructurales de estas novelas. Tantos autores como los relatos (y dentro de ellos numerosos personajes, variantes lingüísticas, símbolos, y estrategias constructivas) cumplen así un papel de *mediación cultural* entre ámbitos geográficos, grupos sociales y tradiciones culturales distintas y contrastantes. “Mestizos de dos almas”. Como el propio Supremo y como Miguel Vera, los llamaría Roa Bastos.³¹

La adscripción de la narrativa roabastiana en este afluyente de la literatura hispanoamericana, no parece tener discusión para ninguno de estos críticos.³² Por lo mismo, es de destacarse el hecho de que sean realmente escasos los estudios que abordan las fuentes indígenas y las formas que asume su presencia en *Hijo de hombre*. La clave para explicar la limitada atención que ha merecido este aspecto de la obra, nos la proporciona el mismo Lienhard³³ al señalar que la escasez de fuentes documentales hace sumamente difícil el establecimiento de las supervivencias de las antiguas poblaciones guaraníes, así como su función y relevancia social en la moderna población paraguaya. El rastreo de esta tradición en la novela es probablemente tan difícil de realizar como el estudio de la misma en la cultura paraguaya actual; ya que en los largos siglos de conquista y colonización, como es sabido, se impusieron los patrones de la fe católica que confinaron los valores indígenas a niveles subyacentes de las prácticas rituales

³¹ *Op. cit.*, p. 59.

³² García Márquez, Guimarães Rosa, Juan Rulfo, José María Arguedas, Rosario Castellanos, son algunos de los escritores que se incluyen como parte de esta constelación.

³³ *Op. cit.*, pp. 152-253.

mestizas.³⁴ Y es precisamente de esta realidad cultural que la novela pretende dar cuenta. Por eso en ella se entretajan y mezclan distintas visiones del mundo, donde las complejas formas de convivencia cultural constituyen el objeto de representación.

En este punto es conveniente recordar que anteriormente he asentado que Roa Bastos comparte con otros escritores latinoamericanos preocupaciones antropológicas y una biografía enraizada en regiones de marcada ascendencia indígena, lo que puede llevar a explicar las preocupaciones éticas, cognitivas y estéticas que orientan su escritura. De forma tal que podemos entender a la región geocultural en la novela como una instancia cultural productora del texto, capaz de explicar la trascendencia poética que cobra la tradición popular de ascendencia indígena.

Espero haber dejado claro hasta aquí que la reconstitución de la presencia de la cultura guaraní en la novela escapa del estricto interés y alcance de la presente exposición. Sin embargo, creo que algunos elementos asociados a la cosmovisión y sistema de valores guaraníes resultan claves para explicar el sistema de metaforización y representación sobre el que descansa la novela.

Desde el epígrafe guaraní se destaca la búsqueda de un tiempo nuevo como uno de los mitos centrales de *Hijo de hombre*. En efecto, si convenimos en que la tematización de la búsqueda de una sociedad más justa es una de las constantes de la

³⁴ También es destacable que en uno de los estudios más extensos y ambiciosos sobre la problemática del mito en *Hijo de hombre*, sus autores, Adriana Valdés e Ignacio Rodríguez, lleguen a la siguiente conclusión: “Si la religión tradicional no puede ser la religión tradicional del pueblo, tampoco las semiolvidadas leyendas de indígenas pueden proporcionar la alternativa mítica necesaria. A ellas se alude con respeto [...], pero no intervienen decisivamente en el simbolismo de la novela. Como el trágico individualismo de Jiménez —y del mismo Vera, más escéptico y «moderno»— cristianismo y religiosidad basada en el folclor se sienten en esta novela como alternativas superadas.” (art. cit., p. 146).

novela, nos situamos de lleno en uno de los mitos fundamentales y en uno de los elementos estructuradores más importantes del texto. Así, la tradición mítica de raigambre indígena funciona como un punto de vista estructurador en la poética de la obra; se convierte en un desencadenador de la acción y bajo este impulso se desenvuelve el hilo argumental, sobre todo el correspondiente a los capítulos pares. Asimismo dota de sentido a la acción de los personajes épicos-míticos, explica el tono épico-profético del discurso del narrador omnisciente y parte de la dimensión simbólica de la novela.

Tal parece que el mito de una edad dorada en esta novela no se sitúa necesariamente en un pasado remoto e irrecuperable; por el contrario, los personajes, sobre todo los de tipo colectivo, parecen ir tras la promesa de esa nueva sociedad ubicada en un tiempo por venir.

Rubén Bareiro, entre otros críticos ha destacado y explicado el epígrafe en relación con otros elementos simbólicos de la novela, principalmente con el de la ‘tierra sin mal’ como uno de los mitos centrales de la cosmovisión guaraní:

Esto nos conduce al último gran tema mítico-indígena presente en la obra, el de la búsqueda del *Yvy Marae* y, la tierra sin mal, sin mancha de los guaraníes. Luego del tema de la creación aquél constituye el otro gran eje estructurador de la religión guaraní. El mismo aparece después de la destrucción de la primera tierra, la perfecta, en la que los humanos convivían con los dioses, compartiendo ciertos atributos, en especial el de la inmortalidad. “El elegido” que era —que es— el guaraní, nunca aceptó esa “capitis diminutio” dolorosa que se opera a partir de la destrucción de la primera tierra. Y desde ese entonces la búsqueda encarnizada obsesiva de ese lugar en que se recuperan los atributos perdidos —¡el de la inmortalidad!—, es una constante en el comportamiento social de los guaraníes. Reiteradas migraciones mesiánicas son emprendidas, hasta nuestros días para llegar a esa tierra, que se encuentra en un pedazo de ésta en que vivimos y a la que se puede llegar después de la muerte, pero sobre todo en vida, gracias a la

estricta observancia del ritual —oraciones, danzas, cantos— a fin de adquirir el *aguyjé*, la perfección necesaria para poder tener acceso al *yvy marae* y.³⁵

La búsqueda de una sociedad más justa y la lucha por la tierra, propios de la novela regional del corte realista, se desplazan en *Hijo de hombre* hacia la búsqueda de la mítica tierra sin mal. Así, de un principio determinista que rige el desarrollo de la trama y el accionar de los personajes, se pasa al mito como principio estructurador de estos elementos. La cosmovisión mítica se constituye como un punto de vista determinante ya que funciona como fuerza desencadenadora de la acción novelesca.

El mito, en relación con la memoria colectiva y/o individual a través de la que cobra existencia, es el principio que rige la organización novelesca. La lógica de los acontecimientos pasa del principio de causalidad económica y social al de la lógica del recuerdo y el mito. Desde esta perspectiva, el choque entre materialidad esencialmente oral del relato mítico y la de la palabra escrita de los géneros canónicos implicados en la novela, es lo que provoca la disgregación del relato lineal en una estructura que oscila entre la fragmentación y la ambigüedad propia de la memoria y la yuxtaposición característica del relato oral.

Personajes colectivos

En lo que respecta a la construcción de los personajes, tenemos que, siendo el mito la fuerza que mueve y explica su desenvolvimiento, por lo menos parcialmente, éstos parecen moverse en un ámbito sobrenatural, guiados por fuerzas que rebasan la racionalidad del desarrollo psicológico o sociológico.

³⁵ “Las dos caras del mito en *Hijo del hombre* de Augusto Roa Bastos”, *Plural*, 204, 1988, p. 46.

Algunos como María Rosa, la loca del Carovivi, y el viejo Macario Francia poseen una subjetividad que más que individual podemos entenderla como la manifestación de un inconsciente colectivo, expresado, en el caso de Macario, mediante el relato de acontecimientos de un pasado que aunque cercano son revestidos de la mentalidad mágico-mítica propia de los sectores vinculados con las tradiciones populares. María Rosa, cuya mente se encuentra trastocada por la locura, vuelca su inconsciente en frases inconexas de un guaraní casi ininteligible, pero capaz de expresar verdades que trascienden el nivel anecdótico de la novela y se conectan con el epígrafe, es decir, con el nivel simbólico del texto.

Otros de estos personajes no poseen vida interior, es decir, su subjetividad está escasamente representada y siempre a través de valoraciones y comentarios del narrador. Son entidades volcadas hacia el exterior pero dotadas de gran dinamismo, sin embargo, contradictoriamente, resultan a menudo personajes taciturnos y enigmáticos, ya que la escasa información que se proporciona sobre sus motivaciones interiores dota su acción y sus palabras de un hálito mágico.

Estas entidades escapan a la clasificación de personajes tipos, ya que al estar contruidos desde una multiplicidad de perspectivas no son precisamente entes planos ni funcionan estrictamente como tipos de una clase social; más bien representan un punto de vista, una visión y una forma de insertarse en el mundo. El mejor ejemplo de este tipo de personajes es Kirito, quien, en uno de los pocos diálogos que se permite, hace la siguiente revelación:

—¿Crees en el milagro, Cristóbal?

—¿Milagro?

—Que ocurra algo imposible. Eso que sólo Dios puede hacer...

—Lo que no puede hacer el hombre, nadie más puede hacer —dijo él ásperamente.

—Sí... tal vez eso es la fuerza que hace los milagros.

—No sé. No entiendo lo que se dice con palabras. Sólo entiendo lo que soy capaz de hacer. Tengo una misión. Voy a cumplirla. Eso es lo que entiendo.³⁶

Aunque la crítica se ha encargado ya de resaltar la manera cómo esta declaración muestra la naturaleza irreflexiva y puramente dinámica de este personaje, insisto en ella porque creo que ilustra la caracterización de todo un grupo de personajes que evocan rasgos de la realidad cultural que se pretende figurar.³⁷

Cristóbal o Kirito es, a su modo, una elaboración compleja, pues en la construcción de su imagen concurren varias perspectivas. Aunque indudablemente se constituye como representante de una clase social determinada, sobresale la dimensión simbólica que lo configura como un personaje bíblico a partir del relato de su nacimiento y refrenando por su nombre. Posteriormente, es evocado por Miguel Vera, cuando emprende junto a sus padres la mítica empresa de empujar un vagón a través del monte. Empresa que, desde la perspectiva racionalista de Vera, escapa de toda explicación lógica. El choque de esta perspectiva con la compleja realidad cultural que pretende aprehender contribuye a la creación de un personaje de visos legendarios. Por otro lado, también distintas voces populares incorporadas en el discurso de la novela contribuyen a mitificarlo como un héroe popular, al dotarlo de poderes sobrehumanos, gracias a los cuales, por ejemplo, puede escapar de la encarnizada persecución de la que es objeto al

³⁶ *Hijo de hombre*, pp. 244-5.

³⁷ Walter Ong muestra cómo para los individuos de las culturas orales o semiorales carece de sentido el realizar un auto-análisis, ya que éste requiere cierta abstracción o supresión del pensamiento situacional por lo que los factores externos, operacionales y vitales son los que privan en sus marcos de referencia (*Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, Fondo de Cultura Económica, 1987, México, pp. 54-62).

descubrirse la rebelión. Por esto no es gratuita la siguiente expresión admirativa de los soldados a quienes se encomienda su captura: “—Ese uno que escapó le pica en el forro. ¡Parece un pombero luego!”.³⁸ Lo importante de la reproducción de este diálogo es destacar la comparación de Kirito con un pombero, figura de la mitología guaraní,³⁹ mecanismo que contribuye a dotarlo de una dimensión mítica.

Por último, tenemos el relato de contextura épica que refiere la hazaña realizada por Kirito al franquear el desierto y la guerra para cumplir una misión que se antoja más allá de las fuerzas de cualquier ser humano.

Así pues, se puede afirmar que el relato tiende hacia la creación de una imagen mítica, de una leyenda popular, no sólo en el caso de Cristóbal, sino también en el de otros personajes como Casiano (padre de Kirito) y Gaspar Mora (el carpintero de vida ejemplar que lega a sus semejantes el cristo leproso).

Todos los personajes populares son representantes de una colectividad, de ésta encarnan rasgos sociales, pero sobre todo culturales; es así que se establecen como símbolos: todos en alguna medida son crucificados y/o redimidos; las mujeres son todas Magdalenas y/o Marías; los leprosos, los peones de los yerbales y los soldados del Chaco son cristos crucificados; algunos de los personajes son traidores o falsos cristos como el médico ruso, los hermanos Goiburú, el campanero, los sacerdotes, el telegrafista delator, el comisario Melitón Isasi; etcétera.

Sin embargo, la promesa de un paraíso celestial después de una vida de sufrimiento, y con ella la tradición cristiana traída a América en la colonia, es desplazada

³⁸ *Hijo de hombre*, p. 144.

³⁹ Para más información acerca de esta figura consultar Martín Lienhar en *op. cit.*, y “*La dos caras del mito*” en art. cit.

por el mito guaraní que ofrece el paraíso en vida de la Tierra sin Mal. De tal forma que aún cuando la simbología y el sistema metafórico basado en el nuevo y viejo testamento sean los predominantes en el nivel estilístico y los más fácilmente identificables por el lector no avezado en las tradiciones guaraníes, el sistema de valores cristiano es resemantizado por mitos guaraníes. No son necesarias muchas explicaciones al respecto, ya que desde el primer capítulo de la novela resulta obvio que el sistema de valores y las instituciones cristianas se ven subvertidas a causa de lo que la novela se califica como “[...] un rito áspero, rebelde, primitivo, fermentado en un reniego de insurgencia colectiva [...]”.⁴⁰

En la segunda versión de *Hijo de hombre* se introduce el testimonio de la beata Micaela, quien al construirse también como un personaje popular muestra una forma común de introspección del cristianismo relacionado más directamente a las formas de sujeción instaurado en América desde la época de la colonia. Se establece así un elemento de contraste o relativización que habla de la complejidad cultural del mundo que se presenta, y que revela la valoración que de éste hace el autor.

Otro mito cristiano resemantizado en la novela es la promesa de una vida eterna posterior a la muerte para aquéllos que han vivido conforme a la doctrina cristiana. Macario Francia, especie de apóstol de la nueva religión fundada por Gaspar y su cristo leproso, habla del hombre cabal que por medio de sus obras vive a través de los demás, en una especie de eternidad terrenal.

Con base en las anteriores ideas, podemos concluir que el mito de la Tierra sin Mal y de la vida eterna son metáforas fundamentales sobre las que descansa la

⁴⁰ *Hijo de hombre*, p. 13.

organización poética de la novela. Bajo sus principios se resignifican los presupuestos del cristianismo, cobran sentido las acciones de los personajes y, sobre todo, establece como medular un tiempo que rearticula el resto de las series temporales de la novela.

Este tiempo instituye una forma atemporal del transcurrir de la vida, por eso los personajes metafóricamente nacen y mueren varias veces, en un ciclo donde los hombres son ríos o viajeros o especies de eslabones cuyo último destino es la Tierra sin Mal.

A diferencia de otras novelas hispanoamericanas como por ejemplo *El señor presidente* de Miguel Ángel Asturias, o *Cien años de Soledad* de Gabriel García Márquez, el principio temporal que rige los destinos de los personajes y del mundo representado no es el de la repetición infinita e irrevocable de la historia, sino la del ciclo donde los personajes son capaces de romper con los círculos de injusticia que los oprimen. Baste recordar cómo Cristóbal y Natividad logran escapar de los yerbales, de donde “Tal vez venían huyendo de la eternidad.”⁴¹ Los personajes tampoco están presos en la actividad, muchos poseen una voluntad inquebrantable que los impulsa más allá de sus fuerzas y que hace imaginar su accionar como impulsado por un poder sobrehumano: “Ellos, pues, un hombre que apenas puede ya aguantar un machete y una mujer que apenas puede sostener a su hijo, están intentando por segunda vez lo imposible. Se arrastran hacia la caída del sol.”⁴² Bareiro⁴³ ha destacado la última parte de la cita, señalando que el mito guaraní sitúa la Tierra sin mal precisamente hacia el poniente. Se ha señalado asimismo reiteradamente el carácter mesiánico de la cultura guaraní y las sucesivas migraciones que este pueblo ha emprendido a través de la historia, empezando

⁴¹ *Ibid.*, p. 110.

⁴² *Idem.*

⁴³ Véase “Las dos caras del mito en *Hijo del hombre* de Augusto Roa Bastos”, art. cit.

por la relatada y encabezada por el padre Montoya. La huida de los yerbales hacia la tierra de los antepasados permite leerse como una actualización de la historia, pero también como una visión optimista que hace radicar en la fuerza del hombre la posibilidad del advenimiento de un tiempo de ventura. De forma tal que, en una visión esperanzadora, la novela no cancela la posibilidad de acceder a un mundo mejor.

Así, el círculo de la repetición con que se representan la biografía de Miguel Vera -la pesadilla de la guerra, el infierno-purgatorio de los yerbales y el reiterado aplastamiento de las revueltas populares- se ve englobado por un tiempo más general que trasciende el destino individual de los personajes para situarlo en el tiempo de la colectividad, del ciclo que abarca no sólo las historias personales sino también la historia del Paraguay. Por este motivo es posible también afirmar que el escrito de Miguel Vera no perpetúa el fatalismo de un destino individual; se constituye como la historia de una colectividad, como el testimonio de su devenir. No hay que olvidar que al testimonio como género le subyace un carácter abierto hacia el presente y hacia el futuro. Es decir, es un género fundamentalmente dialógico en cuanto está orientado hacia la posteridad.

Ahora bien, aun cuando el tiempo cíclico, propio de las comunidades rurales, rige la estructuración y orienta los significados del mundo representado hacia la forma con la que amplias capas de la población mestiza latinoamericana viven y se explican la realidad, la presencia del autor, el tiempo histórico en que se sitúa y la proyección de un punto de vista intelectual sobre la novela, contribuyen también, aunque en otro nivel, a que el mundo representado no se conforme como un pasado cancelado, ya que éste es interpretado en la perspectiva del presente en devenir y de las sucesivas lecturas que habrán de ir completando la historia necesariamente inconclusa de *Hijo de hombre*.

Conclusiones

A lo largo de las páginas anteriores me he referido constantemente al carácter ético que porta determinada postura o alguna cosmovisión, en estas últimas páginas quisiera detenerme para tratar de anudar la imagen artística del mundo que se encarna en *Hijo de hombre*, a partir del concepto de lo ético entendido como mecanismo de constitución y afirmación del yo en su relación con el otro. Bajtín¹ habla de la responsabilidad que conlleva la enunciación como dispositivo de construcción del individuo con relación al otro, como una forma de repensar el mundo.

En esta novela, el mundo narrado y los seres que en él se mueven pugnan por su actualización en el contexto espacial y temporal de su enunciación, fundan un espacio de encuentro conflictivo de dos universos culturales enfrentados para la instauración de un sentido diferente, que no es el del pasado ni el del presente sino el de un tiempo en devenir.

Aún cuando el mundo evocado se presenta a veces como un pasado histórico remoto (la conquista y colonización, o las guerras sufridas por Paraguay después de su independencia) o como un pasado casi inmediato al acto de enunciar (el caso del diario que escribe Vera en el Penal Peña Hermosa), es un tiempo que cobra su significación y verdadero sentido al traerse al presente de la enunciación en el que recae todo el impulso valorativo del creador quien se sitúa frente a ese pasado para organizarlo, modelizarlo y proyectarlo hacia el futuro prometedor que implica la apertura de la novela.

En *Hijo de hombre* es el recuerdo el dispositivo principal a partir del que se organiza el material narrado. El convertir a la memoria en el principal mecanismo de

¹ Mijaíl Bajtín, *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*, Tatiana Bubnova, Anthropos-EDUPR, Barcelona, 1997.

recuperación de la historia implica, composicional y estilísticamente, un efecto de dispersión, de fragmentación, de ambigüedad, pero también de confrontación de puntos de vista pues la memoria sólo puede funcionar mediante el recuerdo de otras voces, otros tonos y otras visiones del mundo.

Es en ese presente de la enunciación -en el que se condensan todas las temporalidades para tratar de dar un sentido a la historia, a la existencia individual y a la vida misma, la cual es concebida como una misión, como un viaje hacia el mundo armónico de la solidaridad humana-, los narradores relevan a Macario en el resguardo y transmisión de la memoria, porque el recuerdo tiene la función de traer al presente hechos pasados para dotarlos de una significación siempre renovada y, por lo tanto, actual de las acciones que los hombres inscribieron en la historia.

El presente desde el que se narra es significado como un momento de crisis, de zona fronteriza de una sociedad en la que aún rigen los valores de una colectividad tradicional y una sociedad en la que los valores individualistas van ganando terreno. La frontera implica la heterogeneidad cultural, un espacio en el que el yo y el otro están en constante fluctuación, encarnados en el conflicto de dos mundos ajenos. La frontera en *Hijo de hombre* toma varias formas: la del guaraní-castellano, oralidad-escritura, medio urbano-medio rural, etc. Los espacios límites implican un espacio centrífugo, que prefiere los márgenes, un mundo ambiguo, movedizo. Probablemente por eso se haya elegido la figura de un intelectual a caballo entre dos mundos para que represente este momento.

He mencionado también páginas atrás que los dos momentos escriturales de la novela corresponden, el primero, a un momento de ascenso de los movimientos

insurreccionales en América Latina en el que el intelectual se siente llamado a ser partícipe y, el segundo, porta ya una clausura de ese tipo de compromiso, en el que las certezas son desplazadas por la búsqueda de un nuevo lugar probablemente menos seguro y más dinámico aunque igualmente comprometido, no en vano la crítica ha insistido permanentemente en la vocación testimonial de la obra robastiana, la cual se sitúa en un momento de crisis de ese carácter militante que toca la contradicción entre el escritor y su circunstancia histórica, la cual es definida por un momento de conflicto ideológico causada por el desencanto de muchos intelectuales respecto a los regimenes socialistas. De muchas maneras el escritor asume su tarea también como una gran interrogante acerca de las posibilidades que tiene el intelectual de convertirse en portavoz de las colectividades victimizadas por la historia.

Son a estas preocupaciones, que en alguna dimensión de su configuración como ente ficcional, responde el personaje-narrador Miguel Vera, quien representa a un intelectual que nunca se sintió capaz de imitar el comportamiento y comprender a los otros que habitaban ese mundo de dolorosos recuerdos, siempre volcados hacia el presente desgarrador de un sujeto que buscaba desesperadamente su otro yo, su yo colectivo que habitaba en ese otro que se moldeaba humilde, taciturno, capaz de los mayores sacrificios y las mayores hazañas. Los buscaba a través del hechizo utópico de la palabra escrita, para así aprehender la imagen de ese otro que lo definía y lo negaba al mismo tiempo en una lucha encarnizada por encontrar el camino de regreso a esa otredad significada como un paraíso perdido. Sin embargo, el yo escindido de Miguel Vera fue capaz de hacer fluir para la posteridad en un sólo cauce los sacrificios y sueños de su

historia y la historia de sus otros yo, valiéndose para ello de la escritura como acto creativo y de compromiso.

Por eso, la pugna de los sujetos en *Hijo de hombre* se define como una relación exotópica, como una relación externa que no obstante permite comprender lo interno. La posición que fija cada sujeto es un campo limitado que sólo puede ser complementado por el otro, pues aún narrando el mismo evento cada uno asume una posición y perspectiva determinada que el otro no puede ocuparlas al mismo tiempo, se trata de visiones diferentes que completan el significado de una cierta manera en la que el lector tampoco puede permanecer ajeno pues se define ‘un otro lugar’ como un espacio utópico que más que una suma resulta un complemento.

La exotopía implica una alternancia de narradores, una dinámica compleja de los sujetos narrantes que junto a esa sucesión enunciativa conlleva un cambio de posiciones sociales y valorativas. Por eso, la entidad enunciativa en *Hijo de hombre* –tanto la de los capítulos pares como la de los impares- se construye como una instancia ambigua y móvil, en una búsqueda constante del tono preciso que permita dar vida y valorar al otro y llenar los espacios ausentes que posibiliten la unidad en la dinámica discursiva.

Uno de esos espacios ausentes de dolorosa vigencia en *Hijo de hombre* se anuncia ya desde los epígrafes que aluden a las dos grandes herencias presentes en la memoria sensible de los paraguayos. Son referencias asumidas como realidad conflictiva y siempre presente en la complejidad de la naturaleza mestiza del pequeño país hispanoamericano. Precisamente la función del testimonio es hacer visible aquello que la historia oficial ha ocultado, en la novela constantemente se alude a ello en términos de ausencia, de marginalidad, busca expresarlo en el lenguaje del otro, por principio ajeno a la novela, ya

que constantemente pareciera que sólo en guaraní es posible expresar lo imposible, lo intraducible al castellano o, bien, se acude a lo simbólico como una forma de delinear eso que no se puede formular cabalmente, como una única manera de asirlo. La imagen de la vida y del hombre que se erige en *Hijo de hombre* no es determinista, sino la de un ser responsable de sí y de los otros, que se debate en una pugna constante contra fuerzas sociales y naturales que no pocas veces parecen rebasarlo. Es el hombre volcado hacia sus semejantes, encarnado en los sucesivos héroes populares, en las mujeres, en la promesa de los niños, en Miguel Vera, en todos los que persiguen la consecución de la justicia, de la solidaridad, el resguardo y transmisión de la memoria. De esta lucha no se siente ajeno el mismo creador de la novela quien dice encarar el conflicto de dotar de voz al otro, de buscar todas las posibles maneras de contar una historia, de salvarla del olvido. Para esta empresa acude a multitud de voces, de recuerdos individuales y colectivos. De ahí la fragmentación, la ambigüedad, la incertidumbre y el inacabamiento semántico del discurso, pues la historia no es una sola de una vez para siempre, sino que se reconstruye cada vez que un nuevo lector virtualiza las potencialidades contenidas en la pluralidad de los lenguajes de la novela. Así pues, metafóricamente, los múltiples narradores de *Hijo de hombre* asumen la tarea delegada por Macario y así logran vivir en la memoria de los otros, como una retribución sólo concedida al hombre cabal que ha sabido cumplir su compromiso solidario con los otros.

Bibliografía

- Almada, Roche, *El estilo de la tierra. Augusto Roa Bastos*, El pez del pez, Argentina, 1998.
- Andreu, Jean L. “Hijo de hombre de Augusto Roa Bastos: Fragmentación y Unidad”, *Revista Iberoamericana*, 96/97, 1976, pp. 473-483.
- Areta Mariagó, Gema, “El conocimiento de lo incierto”, *Anthropos, Revista de documentación científica de la cultura*, 115, 1990, Barcelona, pp. i-iii.
- Bajtín, Mijaíl, *Teoría y estética de la novela*, Helena S. Kirúkova y Vicente Cazcarra (trad.), Taurus, Madrid, 1989.
- , *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*, Tatiana Bubnova (trad.), Anthropos-EDUPR, Barcelona, 1997.
- Bal, Mieke, *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*, Cátedra, Madrid, 1985.
- Bareiro-Saguier, Rubén, “El tema del exilio en la narrativa paraguaya contemporánea”, *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien (Caravelle)*, 1970, 14, pp. 79-96.
- , Baldran, -Jacqueline, “Las dos caras del mito en *Hijo de hombre* de Augusto Roa Bastos”, *Plural*, 204, 1988, pp. 38-47.
- Barrera, Trinidad, “Augusto Roa Bastos: la ejemplaridad de la escritura” en *Augusto Roa Bastos, «Premio Miguel de Cervantes» 1989*, Anthropos, Barcelona, 1990, pp. 19-37.
- Barret, Rafael, *El dolor paraguayo*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1978.
- Beltrán Almería, Luis, *Palabras transparentes. La configuración del discurso del personaje en la novela*, Cátedra, Madrid, 1992.
- Campra, Rosalba, “Lectura de un sistema textual en los cuentos de Augusto Roa Bastos”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2, Tomo XXXV, México, 1987, pp. 789-817.
- Cornejo Polar, Antonio, “El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 7-8, 1978, pp. 7-21.
- Díaz de Arce, Omar, “El Paraguay contemporáneo (1925-1975)” en Pablo González Casanova (coord.), *América Latina: historia de medio siglo*, Siglo XXI, México 1979, pp. 327-578.
- Ezquerro, Milagros, “De *Yo, el Supremo* a *Yo, el Supremo*. Variaciones escénicas de una figura novelesca” *Anthropos*, 115, 1990, Barcelona, pp. 59-62.
- , “El cuento último primero de Augusto Roa Bastos”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, año X, 19, 1984, pp. 117-124.
- , “Estructura y significación: las tres versiones de *Hijo de hombre*”, *América*, 12, París, 1993, pp. 81-89.
- Fernández, Carla, “*Contravida*: hacia una poética de las repeticiones en la obra de A. Roa Bastos” en *Augusto Roa Bastos. La obra posterior a Yo, el Supremo*, Centre de Recherches Latino-Américaines, Poitiers, 1999, pp. 61-72.
- Filinich, María Isabel, *La voz y la mirada. Teoría y análisis de la enunciación literaria*, México/Puebla, Plaza y Valdés/UAP/UI, 1997.
- Foster, David William, “Nota sobre el punto de vista narrativo en *Hijo de hombre* de Roa Bastos” en Helmy F. Giacomani (ed.), *Homenaje a Augusto Roa Bastos. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, Anaya Las Américas, New York, 1973, pp. 155-167.
- Garscha, Kasten “Apropiaciones de realidad en la novela hispanoamericana entre 1940 y 1968/1973” en Hans-Otto Dill, Hans-Otto Dill/Carola Gründler/Inke Gunia/Klaus Meyer-Minnemann (ed.), *Apropiaciones de realidad en la novela hispanoamericana de los siglos XIX y XX*, Frankfurt-Madrid, Iberoamericana, 1994, pp. 257-382.

- Goloboff, Mario, “*El Fiscal* o la imposibilidad de juzgar” en *Augusto Roa Bastos. La obra posterior a Yo, el Supremo, op. cit.*, pp. 73-92.
- “La obra de Augusto Roa Bastos: nuevos caminos para la narrativa hispanoamericana” en Alain Sicard y Fernando Moreno (coord.), *En torno a Hijo de hombre de Augusto Roa Bastos*, Centre de Recherches Latino-Américaines de l’Université de Poitiers, Poitiers, 1992, pp. 41-57.
- González Fortaleza, Claudia María, *Hijo de hombre y la reconstrucción cultural del Paraguay*, Litocolor SRL, Paraguay, 1998.
- Heinhold, Brigitte, “La novela del exilio. *Hijo de hombre* de Augusto Roa Bastos. Un análisis en relación con el procesos histórico y socio-cultural en el Paraguay”. en José Morales Saravia (ed.), *Homenaje a Alejandro Losada*, Latinoamericana Editores, Lima, Perú, 1986, pp. 163-183.
- Langa Pizarro, Mar, “El novelista paraguayo como re-escritor de la Historia”, *América sin nombre* (en línea), No. 4, 2002, consultado el 17 de abril 2005, disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/09257287774892077410046/p0000008.htm>.
- , “Paraguay e historia de una isla sin mar” (en línea), consultado el 17 abril de 2005, disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/27849280532309117471902/p0000006.htm>.
- Lehnerdt, Urte, “Ensayo de interpretación de *Hijo de hombre* a través de su simbolismo cristiano y social” en Helmy F. Giacomani (ed.), *Homenaje a Augusto Roa Bastos. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, Anaya Las Américas, New York, 1973, pp.169-185.
- Lienhard, Martín, *La voz y su huella: escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1942-1988)*, Casa de las Américas, La Habana, 1990.
- , “Roa Bastos y la literatura del «área tupí-guaraní»”, *Escritura*, 322, Caracas, 1990, pp. 321-341.
- Lotman, Iuri, *La estructura del texto artístico*, Victoriano Imbert (trad.), Ediciones Istmo, Madrid, 1988.
- Ludmer, Josefina, “Las vidas de los héroes populares”, *Cuadernos hispanoamericanos* 493-494, 1991, pp. 113-118.
- Luna Sellés, Carmen, “La presencia de Rafael Barret en la obra de Augusto Roa Bastos”, pp. 381-390.
- Maldavsky, David, “Un enfoque semiótico en la narrativa de Augusto Roa Bastos: *Hijo de hombre*” en Helmy F. Giacomani (ed.), *Homenaje a Augusto Roa Bastos. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, Anaya Las Américas, New York, 1973, pp. 79-95.
- Marcos, Juan Manuel, *Roa Bastos, precursor del postboom*, Katún, México, 1983.
- Martul Tobío, Luis, “La función del narrador en la obra de Roa Bastos”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Madrid, 1977, pp. 151-174.
- May, Georges, *La autobiografía*, Danubio Torres Fierro (trad.), Fondo de Cultura Económica, México, 1982.
- Menton, Seymour, “Realismo mágico y dualidad en *Hijo de hombre*” en Helmy F. Giacomani (ed.), *Homenaje a Augusto Roa Bastos. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, Anaya Las Américas, New York, 1973, pp. 203-220.
- , *La Nueva Novela Histórica de la América Latina, 1979-1992*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.

- Michel-Nagy, Eva, *La búsqueda de la "palabra real" en la obra de Augusto Roa Bastos: el testimoniar de la ficción*, *Hispanica Helvetica* 5, Lausanne, 1993.
- Miret, Enric, "En torno a *Hijo de hombre*" en Alain Sicard y Fernando Moreno (coord.), *En torno a Hijo de hombre de Augusto Roa Bastos*, Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers, Poitiers, 1992, pp. 73-87.
- Molloy, Sylvia, *Acto de Presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, FCE, 1996.
- Mora, Carmen de, "Hijo de hombre: de la historia al mito", estudio introductorio en Augusto Roa Bastos, *Hijo de hombre*, edición de Carmen de Mora, Anaya & Mario Muchnik, España, 1994, pp. 387-421.
- Moreno, Fernando, "Para una nueva lectura de *Hijo de hombre*" en Alain Sicard y Fernando Moreno (coord.), *En torno a Hijo de hombre de Augusto Roa Bastos*, Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers, Poitiers, 1992, pp. 151-165.
- Ong, Walter, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, Fondo de Cultura Económica, 1987, México.
- Pacheco, Carlos, "Autobiografía, intertextualidad y metaficción en *Contravida*, de Augusto Roa Bastos", *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies*, No. 3, Vol. 2, 2001, pp. 245-51.
- , *La comarca oral*, La casa de Bello, Caracas, 1992.
- Pappe, Silvia, *Desconfianza e insolencia*, Universidad Nacional autónoma de México, México, 1987.
- Passafari de Gutiérrez, Clara, "La condición humana en la narrativa de Roa Bastos" en Helmy F. Giacomani (ed.), *Homenaje a Augusto Roa Bastos. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, Anaya-Las Américas, New York, 1973, pp. 25-45.
- Perera San Martín, Nicasio, "*Hijo de hombre*. Estructura y funcionamiento semiológico" en Alain Sicard y Fernando Moreno (coord.), *En torno a Hijo de hombre de Augusto Roa Bastos*, Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers, Poitiers, 1992, pp. 167-185.
- , "*Hijo de Hombre: novela e intrahistoria*" en Alain Sicard y Fernando Moreno (coord.), *En torno a Hijo de hombre de Augusto Roa Bastos*, Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers, Poitiers, 1992, pp. 123-137.
- Perus, Françoise, "Dialogismo y la poética histórica bajtinianos en la perspectiva de la heterogeneidad cultural y la transculturación narrativa en América Latina", *Revista Crítica literaria latinoamericana*, No. 42, año XXI, 1995, Lima-Berkeley, pp. 29-44.
- , "Mito e historia: 'grandes' y 'pequeños' relatos" *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. XXIII, 3, 1999, pp. 435-43.
- Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, UNAM-Siglo XXI, México, 1998
- Plá, Josefina, "La narrativa en el Paraguay de 1900 a la fecha", *Cuadernos Hispanoamericanos* 231, Madrid, 1969, pp. 645-654.
- , "Literatura paraguaya en el siglo XX", *Cuadernos Americanos* 120, México, XXI, 1962, pp. 68-90.
- Puebla, Manuel, "El estilo de la narrativa de Augusto Roa Bastos" en Helmy F. Giacomani (ed.), *Homenaje a Augusto Roa Bastos. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, Anaya-Las Américas, New York, 1973, pp. 47-62.

- Rama, Ángel, “El ‘boom’ en perspectiva” en David Viñas, *et al.*, *Más allá del boom. Literatura y mercado*, Marcha Editores, México, 1981, pp. 51-110.
- , “El dictador letrado de la Revolución nacional latinoamericana” en *Los dictadores latinoamericanos*, Fondo de Cultura Económica, México, 1976, pp. 20-41.
- , *Transculturación narrativa en América Latina*, Siglo XXI, México, 2004.
- Roa Bastos, Augusto, “Aventuras y desventuras del autor como compilador”, *Anthropos, Revista de documentación científica de la cultura*, No 115, 1990, Barcelona, pp. 13-16.
- , *Contravida*, Norma, Bogotá, 1995
- , *El baldío*, Losada, Buenos Aires, 1966.
- , *El fiscal*, Alfaguara Hispánica, México, 1993.
- , *El trueno entre las hojas*, 4ª ed., Losada, Buenos Aires, 1991.
- , *Hijo de hombre*, edición de Carmen de Mora, Anaya & Mario Muchnik, España, 1994.
- , *Hijo de hombre*, 5ª ed., Losada, Buenos Aires, 1960.
- , “La narrativa hispanoamericana actual” en Saúl Sosnoski (ed.), *Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1986, pp. 117-138.
- , “Liminar”, *Hijo de hombre*, edición de Carmen de Mora, Anaya & Mario Muchnik, España, 1994, pp. 9-11.
- , *Los pies sobre el agua*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1967.
- , “Lucha hasta el alba”, *Texto Crítico*, 12, Universidad Veracruzana, México, 1978.
- , *Madama Sui*, Alfaguara, Madrid, 1996. (Libros de mar a mar, 6).
- , *Madera quemada*, Editorial Universitaria, Santiago, 1967, (Colección Letras de América, 6).
- , *Moriencia*, Monte Ávila, Caracas, 1969.
- , “Rafael Barret. Descubridor de la realidad social del Paraguay” en Rafael Barret, *El dolor paraguayo*, Biblioteca ayacucho, Caracas, 1978, pp. ix-xxxii.
- , *Vigilia del almirante*, Alfaguara, Madrid, 1992.
- , *Yo, el Supremo*, Cátedra, Madrid, 1983.
- Rodríguez Alcalá, Hugo, “Hijo de hombre, de Roa Bastos y la intrahistoria del Paraguay” en Helmy F. Giacomani (ed.), *Homenaje a Augusto Roa Bastos. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, Anaya Las Américas, Madrid, 1973, pp. 63-78.
- Rovira, José Carlos, “Sobre los orígenes del universo narrativo de Augusto Roa Bastos”, *Anthropos, Revista de documentación científica de la cultura*, 115, 1990, Barcelona, pp. 28-35.
- William, Rowe y Schelling, Vivian, *Memoria y modernidad. Cultura popular en América Latina*, Trad. Hélène Lévesque Dion, Editorial Grijalbo, México, 1993
- Ruiz de Montoya, Antonio, *Conquista espiritual hecha por los religiosos de la Compañía de Jesús en las provincias del Paraguay, Paraná, Uruguay y Tapé*, Imprenta del corazón de Jesús, Bilbao, 1892.
- Sánchez Regueira, Manuela: “Literatura de denuncia en Hijo de hombre” en Ludwig Schrader, (ed.), *Augusto Roa Bastos. Actas del Coloquio Franco-Alemán (Düsseldorf, 1-3 de junio 1982)*, Max Niemeyer, Tübingen, 1984, pp. 33-40.
- Sicard, Alain, “Roa Bastos ante la crítica” en Alain Sicard y Fernando Moreno (coord.), *En torno a Hijo de hombre de Augusto Roa Bastos*, Centre de Recherches Latino-Américaines de l’Université de Poitiers, Poitiers, 1992, pp. 25-40.

- , “Traición y expiación y escritura en dos textos de Augusto Roa Bastos” en Alain Sicard y Fernando Moreno (coord.), *En torno de Hijo de hombre de Augusto Roa Bastos*, Centre de Recherches Latino-Américaines de l’Université de Poitiers, Poitiers, 1992, pp. 107-121.
- Tarroux-Follin, Christiane, “Les rapports entre oralité et écriture comme problématique dans *Hijo de Hombre* de A. Roa Bastos”, *Río de la Plata Littérature et Société I*, Université Paul-Valéry Montpellier, France, 1995, pp. 79-110.
- Tovar, Francisco, “*Hijo de hombre*, de Augusto Roa Bastos, una historia de fragmentos” en *El texto latinoamericano vol. II*, Fundamentos, Poitiers, 1994, pp. 89-105.
- , “Las personas del verbo en *Hijo de hombre* de Augusto Roa Bastos” en *Augusto Roa Bastos, Premio «Miguel de Cervantes», 1989*, Anthropos, Barcelona, 1990, pp. 19-37.
- Valdés, Adriana, Rodríguez, Ignacio, “*Hijo de hombre*: El mito como fuerza social” en Helmy F. Giacomani (ed.), *Homenaje a Augusto Roa Bastos. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, Anaya Las Américas, New York, 1973, pp. 79-95.
- Vila Barnes, Gladis, *Significado y coherencia en el universo narrativo de Augusto Roa Bastos*, Madrid, Orígenes, 1984, pp. 51-54.
- Villanueva, Darío, “Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía” en J. Romera, A. Yllera, M. García-Page e R. Calvet (eds.), *Escritura autobiográfica*, UNED/Visor, Madrid, 1992, 15-31.
- Yúdice, George, “Historia y heterogeneidad en la ficción actual”, *La torre* 4-5, Año II, 1997, p. 331-353.