



Polifonía textual e “identidad narrativa” en *Hijo de hombre* de Augusto Roa Bastos¹

Christiane Follin-Tarroux

*El compilador se limita a reunir, coleccionar,
y acumular materias de otros textos, que a su vez
fueron entresacados o variados de otros textos²*

En este trabajo, nos proponemos primero ilustrar, bajo varios enfoques, la voluntad de Augusto Roa Bastos, varias veces declarada, de hacer de la ficción escrita la compilación de voces múltiples: documentos historiográficos como mediación entre realidad y ficcionalización, integración al texto de un acontecimiento “histórico” ficticio, historicizado por la estrategia narrativa, “voces” diversas surgidas de una memoria colectiva a cuya conservación y enriquecimiento contribuye el propio texto de ficción.

Por otra parte intentaremos interrogar la problemática de la elaboración de una obra de ficción a partir del conocimiento de una historia, enfocando ya no el material utilizado sino el propio proceso de cuestionamiento del arte de contar, o

¹ Este estudio se respalda en una síntesis de dos artículos anteriores, revisados, resumidos a veces, actualizados y completados otras y, sobre todo, releídos a la luz del concepto de “identidad narrativa” definido por Paul Ricoeur en “Le temps raconté”, *Temps et récit*, T. 3, Le Seuil, Points-essais, Paris, 1985, pp. 339, 442-446. Christiane Tarroux Follin, “Deux modalités du traitement de l’histoire dans *HH* de A.R.B”, *América*, Cahiers du CRICCAL, Paris, 1993, n. 12, pp. 125-147 y “Les rapports entre oralité et écriture comme problématique dans *HH* de A. R. B.”, *Imprévue*, IIS Montpellier, 1995-1, “Río de la Plata-Littérature et Société I”, pp. 79-110.

² Augusto Roa Bastos, “Aventuras y desventuras del autor como compilador”, *Anthropos*, Barcelona, 1990, n. 115, pp.13-16.





sea, el propio proyecto literario que se asigna el novelista y su vínculo con una problemática identitaria.

El contexto lingüístico-cultural en el cual se realiza este proyecto literario nos invita, por supuesto, a plantear la relación entre oralidad guaraní y escritura en castellano, que fue objeto de tantos estudios³. El propio novelista define esta aspiración en los términos siguientes:

Los escritores actuales —entre los cuales me cuento— sentimos que debemos rescatar [...] el hemisferio inferior y ancilar de nuestro mundo lingüístico doble. Sentimos que debemos incorporar y fundir la voz de la oralidad en la escritura, sino en su materialidad fónica, en su radiación mítica y metafórica, al menos en su riqueza semántica, en sus modulaciones sintácticas que hablan musicalmente de la naturaleza, de la vida, del mundo, de las nociones primordiales de una cultura milenaria...⁴

La voluntad de sustituir a la función de autor la de compilador ha sido ampliamente comentada por A. Roa Bastos y analizada por la crítica después de la publicación de *Yo, el Supremo*, en 1974, a partir de la “Nota final del compilador”, en particular:

Ya habrá advertido el lector que, al revés de los textos usuales, éste ha sido leído primero y escrito después. En lugar de decir y escribir cosa nueva, no ha hecho más que copiar fielmente lo ya dicho y compuesto por otros. No hay pues en la compilación una sola página, una sola frase, una sola palabra, desde el título hasta esta nota final que no haya sido escrito de esa manera⁵.

³ Entre los cuales citaremos el artículo de Barthomeu Meliá, “Una metáfora de la lengua en el Paraguay”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, julio-agosto 1991, 493-94, pp. 65-73, en el cual llega a hablar de la aspiración de Roa a “ser el escritor en castellano de una oralidad guaraní paraguaya”.

⁴ Augusto Roa Bastos, “Una literatura sin pasado”, *Quimera*, Barcelona, febrero 1983, p. 28.

⁵ Augusto Roa Bastos, *Yo, el Supremo*, Siglo XXI, México, 1976, p. 467.





Lo que nos interesa mostrar aquí es que esta polifonía textual existe ya, aunque quizás de manera menos radical, en *Hijo de hombre*.

Intertextualidad y polifonía textual

Juegos intertextuales

En un trabajo anterior (citado en la nota 1) nos habíamos detenido en los fenómenos de intertextualidad más o menos “obligatorios”⁶ a los cuales sólo aludiremos brevemente.

En primer lugar cabe citar el encuentro del Capítulo IV “Éxodo”, con el hermoso y emocionante testimonio de Rafael Barrett, *Lo que son los yerbales*⁷, cuya filiación reivindica muy claramente A. Roa Bastos, en particular en la introducción a la publicación de una selección de obras de Barrett, *El dolor paraguayo*⁸. Además de varias manifestaciones de admiración:

Descendió a los infiernos de los yerbales. De allí extrajo esa proclama de fuego: *Lo que son los yerbales*, donde se hace una de las más vívidas descripciones del trabajo esclavo que se han escrito en América hoy⁹,

subraya la impronta dejada en su obra, en particular en *Hijo de hombre* por

los símbolos y los mitos que Barrett excavó en la cantera viviente de una colectividad, en su transhistoria, la forma en que él supo revelar una realidad llena de enigmas y secretos: en

⁶ Concepto definido, —y contrastado con el de “intertexto aleatorio”—, por Michel Riffaterre, “La trace de l’intertexte” (“La huella del intertexto”), *La Pensée*, Paris, Oct. 1980, 215, p. 5: “l’intertexte laisse dans le texte une trace indélébile, une constante formelle qui joue le rôle d’un impératif de lecture..” (“el intertexto deja en el texto una huella indeleble, una constante formal que desempeña el papel de un imperativo de lectura”; las traducciones de los textos franceses son nuestras).

⁷ Rafael Barrett, *Obras completas*, RP Ediciones, Asunción, 1988, tomo II, pp. 5-22.

⁸ Rafael Barrett, *El dolor paraguayo*, Ayacucho, Caracas, 1978, pp. IX-XXII.

⁹ Rafael Barret, *Ibid.*, p. XXIV.





Éxodo, uno de los capítulos de *Hijo de hombre*, a medio siglo de la muerte de Rafael Barrett, él reaparece míticamente al final de la historia conduciendo una carreta que se integra, fantasmal y real a un tiempo, a la pesadilla de los fugitivos, para rescatarlos de ese infierno que él conoció y describió en toda su trágica dimensión... Fue sintomático que la crítica no descubriera en este personaje la presencia mítica del desmitificador de *Lo que son los yerbales*, y en este relato la transcripción literal de la crónica de Barrett, sólo que, en el caso de esta crónica alucinante, no se trataba de una realidad imaginaria, sino de una realidad descubierta y vivida por él¹⁰.

Si Rafael Barrett afirmaba en su testimonio: “Así se hacía en tiempos de Rivarola [en 1870]. Así se hace hoy [en 1908]”¹¹, la adhesión fiel de Roa a su mensaje es una manera de declarar: “Así se hace hoy, en 1960”¹². Remitimos a nuestro anterior estudio, en el cual analizábamos el proceso de ficcionalización de los datos tomados, motivo tras motivo, de Barrett. Nos concretaremos aquí a recordar los vínculos recíprocos que texto e intertexto traban entre sí. Si el testimonio de Barrett comunica al texto de Roa su propia tonalidad de panfleto que denuncia la explotación del mensú en las plantaciones de yerba mate, por otra parte, a través de una realidad cultural popular, el “compuesto”, se nos revela, como varias otras veces en la novela, la manera cómo va construyéndose la memoria colectiva de un acontecimiento, aquí histórico-social. Como Rafael Barrett, Roa nos informa de que, en Takurú-Pukú, no hay más que un día de reposo, el Viernes Santo “recuerdo del martirio de Jesús, padre de los que sufren” dice Barrett¹³. Esta “información” sufre, en el texto de Roa Bastos una doble reelaboración. Primero se ve mediada por su inscripción en un “compuesto”, canto popular que hace alternar un verso en castellano, un verso en guaraní, perteneciente pues a la tradición oral en un fenómeno de apropiación por la memoria colectiva. Por otra parte, alrededor de la referencia al Viernes Santo, se produce una integración del intertexto barretiano

¹⁰ Rafael Barret, *Ibid.*, p. XXX-XXXI.

¹¹ Rafael Barrett, *Obras completas, op. cit.*, p. 8.

¹² Recordemos que en 1952, José María Rivarola Matto publica *Follaje en los ojos (Los confinados del Alto Paraná)*, Ediciones Comuneros, Asunción, 1974, otra conmovedora novela sobre la suerte del mensú.

¹³ Rafael Barrett, *Obras completas*, T. III, *op. cit.*, p. 15.





a la simbólica principal de la obra, tal como la establece el primer capítulo, la del hijo del hombre, de aquel cristo obra del leproso, tallado por él “a su imagen y semejanza”¹⁴ (44), al lado del cual los itapeños celebran el Viernes Santo, según su propia liturgia, en función de “esa extraña creencia en un redentor harapiento como ellos, y que como ellos era continuamente burlado, escarnecido y muerto, desde que el mundo era mundo” (25).

De esta manera, el destino de los esclavos de Takurú-Pukú “como descolgados también ellos un solo día de su cruz pero sin redención de gloria como el Otro, porque esos cristos descalzos y oscuros morían de verdad irredentos, olvidados” (120), viene a inscribirse dentro de aquella inmensa parábola de “el hombre humilde del Paraguay crucificado diariamente y a todo lo largo del tiempo trágico de su historia. La parábola del pueblo paraguayo sojuzgado, escarnecido, desterrado, enterrado, mas no vencido”, según los términos de Rubén Bareiro Saguier¹⁵. El referente de “Éxodo” no es pues la situación en los yerbales, sino una anterior modelización discursiva de la realidad inicial; estamos ante un texto que se desarrolla a partir de otro texto.

Quizás más “aleatorio” y más complejo, resulta ser el funcionamiento intertextual que pone en contacto e interacción la evocación de la figura de Francia con documentos historiográficos, como el libro de Julio César Chaves¹⁶ que instauro como un “retrato oficial” de El Supremo, al que mucho debe la evocación que Roa pone en boca de Macario, el “maravilloso contador de cuentos”. El retrato de Francia en *Hijo de hombre* (27) tiene muchas similitudes con el intertexto de Chaves, pero no exclusivamente, ya que surge de la lectura la representación pictórica del Dictador en retratos oficiales como aquel que sirve de portada a la segunda edición del libro de Justo Pastor Benítez¹⁷, en el cual reconocemos “las medias

¹⁴ Augusto Roa Bastos, *Hijo de hombre*, Alfaguara, Madrid, 1969. Con el fin de no multiplicar las notas, las citas vendrán acompañadas en el texto del número de página en esta edición.

¹⁵ Rubén Bareiro Saguier, *Augusto Roa Bastos (caídas y resurrecciones de un pueblo)*, Trilce, Montevideo, 1989, pp.113-114.

¹⁶ Julio César Chaves, *El Supremo Dictador*, (1ra ed. Buenos Aires, 1942), citado en la ed. Atlas, Madrid, 1944, Cap. XV, pp. 200-205.

¹⁷ Justo Pastor Benítez, *La vida solitaria del Doctor José Gaspar de Francia, Dictador del Paraguay*, Carlos Schauman editor, Asunción, 1984, (1ra edición, Buenos Aires, 1937); la portada es una foto del cuadro que se encuentra en la Casa de la Independencia.





blancas y los zapatos de charol con hebillas de oro [¿o de plata?!!!]. El filudo perfil de pájaro...” (27). Sin embargo, el carácter mítico de la figura de Francia nos invita a tener en cuenta también en este caso la mediación por una memoria colectiva, construida a través de relatos y retratos sucesivos, y encarnada aquí por Macario, “memoria viviente del pueblo” (25). Conste que el humilde contador de cuentos es el primero en evocar la figura del Supremo Dictador y lo que nos transmite es lo que ha llegado a constituir el mito popular de Francia: el personaje del justiciero y defensor de los pobres, a través de un juego de palabras, “manumitió a muchos esclavos / esclavizaba a los patricios” (26); también: “repartía limosna a los hijos de los pobres...” (27); el modo de gobierno del Karáí Guasú, quien lo vigila todo y a quien nadie puede engañar; rigor implacable ficcionalizado a través del episodio de la onza de oro robada por Macario. La fuerza del relato da cuerpo a la evocación, enriqueciendo una vez más el patrimonio memorial de los niños de Itapé, entre los cuales el personaje-narrador: “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 su poder omnímodo como el destino” (27).

Memoria colectiva, en efecto, con su fragilidad: “Ecos de otros ecos. Sombras de sombras. Reflejos de reflejos. No la verdad tal vez de los hechos, pero sí su encantamiento” (26).

Pero, como para el episodio de los yerbales, el referente de este trozo de la novela no es directamente el personaje de Francia, sino “un discurso” sobre Francia, una modelización más compleja ya que el discurso mediador mezcla ya fuentes escritas y fuentes colectivas orales¹⁸.

Asistimos pues a este vaivén entre fuentes historiográficas y su mediatización individual o colectiva, intertextos “obligatorios” o más “aleatorios”, ya que son objeto de un trabajo de incorporación a un inconsciente colectivo. En un estudio sobre la compilación en *Yo, el Supremo*, Jorge Luis Cruz subraya el doble efecto de sentido de este tipo de intertextualidad: ficcionalización de los documentos, que se ven así cuestionados en su valor de fuentes historiográficas, historicización del texto de ficción, que se ve dotado de un estatuto de documento:

¹⁸ Por supuesto el lector habrá entendido que no se trata de acusar a A. R. B. de plagio y lo remitimos a nuestro trabajo anterior donde interrogábamos el juego intertextual y su creación de sentido.





La compilación provoca un complicado choque intertextual, donde ella misma ha quedado implicada. En este espacio polivocálico, irónicamente, adquiere su dimensión documentalista. Al colocarnos frente a la mirada intertextual de los documentos resuena su denuncia no sólo como fuentes historiográficas que permiten nuestra percepción del hilo argumental, sino como las marcas de unos lenguajes que a nombre de la verdad de los hechos han forjado su propia ficción... No nos extraña que al nivel de la poética de la repetición resuenan los ecos de esos documentos historiográficos cuya intervención hace que nuestra lectura oscile entre lo histórico y lo imaginario¹⁹.

Es a la luz de los efectos de este choque intertextual como se tendría que analizar la manera en que las Memorias de un personaje histórico, el Padre Fidel Maíz²⁰, vienen a entrecruzarse con el Diario del personaje de ficción, Miguel Vera, en el Cap. VII, “Destinados”. El personaje aparece ya en el primer capítulo, en una circunstancia que pertenece a la ficción y tiene un fuerte valor simbólico, —la bendición del Cristo de Itapé—, presentado como “uno de los mejores oradores sagrados de la época” (55):

el orador sagrado conmovió a la muchedumbre y la ganó para sí. La voz de Paí Maíz era famosa por su calidez y potencia, y dominaba con una tersura incomparable el guaraní, como en los tiempos de Montoya. (55)²¹.

Su visita al pueblo se enmarca en una tentativa de recuperación del fenómeno de religiosidad popular por la iglesia oficial. Su presencia no merecería nuestra atención si no se dedicara a esta figura muy controvertida del clero paraguayo un

¹⁹Jorge Luis Cruz, “Apuntes sobre la ‘Compilación’ en *Yo, el Supremo*”, in F. Burgos, *Las voces del Karái: estudios sobre A. R. B.*, Edelsa, Madrid, 1988, p. 80.

²⁰Fidel Maíz, *Etapas de mi vida (Contestación a las imposturas de Juan Silvano Godoy)*, Imprenta LA MUNDIAL, Asunción, 1919 (reimpreso en nov. de 1970 por el Ministerio de Hacienda).

²¹Lo que confirma, por ejemplo, Carlos R. Centurión, en *Historia de la cultura paraguaya*, Biblioteca “Ortiz Guerrero” Asunción, 1961, (tomo I) p. 274: “Como orador sagrado, su elocuencia aún no ha sido superada”.





amplio espacio textual en el capítulo VII, “Destinados”. Miguel Vera recibe un paquete de libros, entre los cuales está el testimonio polémico de Fidel Maíz. Lee:

la desgarrada y a la vez cínica confesión de Fidel Maíz, en la que al borde de los noventa años intenta justificar su conducta durante la Guerra Grande en los campamentos de López; sus “etapas” de servil sometimiento al Mariscal y su posterior repudio y condenación (245).

¿De quién se trata? En forma resumida, Maíz, encarcelado durante cuatro años (¿o seis, según la novela?) por haberse opuesto a la candidatura de Francisco Solano López a la Presidencia, fue llamado por el Mariscal e incorporado al ejército como capellán; se vuelve fiscal de sangre del terrible tribunal militar al servicio de la paranoia de López, que contribuye a la hecatombe general. Después de la derrota, renegará de López en términos muy violentos. Ahora bien, el personaje ocupa un amplio espacio textual (de p. 244 a p. 252), y reaparece en la página 263: lo cual corresponde a una serie de jornadas (o trozos de jornadas) añadidas al Diario de Miguel Vera en la edición de 1983, lo cual no deja de captar nuestra atención. *Etapas de mi vida* es la tentativa de justificación de un intelectual controvertido frente a unos ataques de otro intelectual antilopizta, lo que podría situar la polémica dentro del contexto de la rehabilitación de López que se desencadena a principios de los años 20, tanto más cuanto que el libro, en la novela, fue mandado a Miguel Vera por un amigo precisamente antilopizta (244). Al intertexto del orador sagrado, se añaden incluso trozos de la súplica que dirige al Conde de Eu²². A nivel textual estamos ante una “mise en abîme” de dos confesiones, la de Maíz, pública, quien se defiende de los ataques de Juan Silvano Godoy, la de Miguel Vera, en forma de autoexamen, de balance escéptico y desilusionado y quien cuestiona, en particular, su propia actividad escritural. Ahora bien, constatamos que en la sección fechada del 9 de febrero, que también es jornada añadida, todo el segundo largo párrafo está dedicado al tema y a su vínculo con la utopía:

Viejo vicio, éste de la escritura. Círculo vicioso cuando se cierra hacia afuera. Una manera de huir del no-lugar hacia el espacio estable de los signos; una manera de buscar el lugar

²² Es un documento al que no hemos tenido acceso hasta la fecha.





que se llevó nuestro lugar a otro lugar. ¿Y no es éste acaso el verdadero sentido de lo utópico?... (257).

No cabe en el espacio de este estudio un análisis pormenorizado de la relación entre texto e intertexto²³. Nos limitaremos a observar una reflexión acerca de la ambigüedad del personaje de Fidel Maíz, precisamente en el momento de pausa introspectiva del narrador; el debate interior parece tener que ver con un tema central de la novela: el intelectual ante su responsabilidad histórica: compromiso, ambigüedad, traición, cobardía, culpabilidad²⁴; otros tantos temas que cruzan la novela, en particular la trayectoria del narrador y, si nos apoyamos en el indicio de las jornadas añadidas, ha llegado a ser, a principios de los años 80 una reflexión del propio Roa (tal como cruzará también su novela *El Fiscal* —1993—). El resultado de este conjunto de páginas es la construcción de una figura de contornos bien dibujados que va mucho más allá de lo que ha podido conservar la memoria colectiva. Constituye, sin embargo, un nuevo “entrecruzamiento entre historia y ficción”²⁵, y quizás uno de los más sugerentes. Y precisamente la propia reflexión de Miguel Vera sobre la relación lectura/escritura nos entrega una hermosa definición de la intertextualidad y de sus complejos efectos, a propósito de su ejemplar de *La guerra y la paz*: “Es el mismo ejemplar subrayado por mí. Fea costumbre. Alambrados de lápiz rojo alrededor de pensamientos ajenos, que luego se llenan en uno de plantas parásitas” (244).

Otro acontecimiento que la comunidad paraguaya “considera relevante y determinante”²⁶ es la terrible Guerra del Chaco. En la novela ocupa una parte del Diario de Miguel Vera (“Destinados”) y un relato en forma no personal (“Misión”). En este material que el compilador pretende “leer primero” antes de escribir su “fábula” cabe señalar por supuesto el copioso corpus que ha llegado a

²³ Un estudio serio y detallado de este capítulo bajo este enfoque queda por hacer y lo merece.

²⁴ Pensar en el episodio de la visita al vagón fantasma y en el encuentro con los candidatos a montoneros: “Yo estaba desconcertado, como ante jueces que me acusaban de un delito que yo desconocía o que aún no había cometido. [...] El ciclo recomenzaba y de nuevo me incluía. Lo adivinaba, oscuramente, en una especie de anticipada resignación. ¿No era posible, pues, quedar al margen?” (189-190).

²⁵ Paul Ricoeur, *Temps et récit*, op. Cit., note 1, p. 347, “l’entrecroisement entre l’histoire et la fiction”.

²⁶ Paul Ricoeur, op. cit., p. 339, “ces événements qu’une communauté historique tient pour marquants”. La riqueza semántica de la palabra nos obliga a esta traducción por dos términos.





constituir “la narrativa de la Guerra del Chaco”, obsesión nacional de la cual los testimonios escritos constituían lo esencial de la edición paraguaya entre los años 40 y 80; sin contar la suma de relatos orales que alimentaban en los hogares la memoria de todas las generaciones²⁷. Entre muchos ejemplos posibles, la secuencia 7 del Capítulo X, “Ex-combatientes” (399-402) tiene todas las características que harían de ella un relato más dentro del género. En este contexto, la memoria colectiva, a través de lo que contaron los ex-combatientes, ha conservado otro “retrato oficial/popular” que humaniza al “jefe supremo del ejército del Chaco”, el General Estigarribia:

Pequeño y circunspecto, el teniente coronel Estigarribia no trata de imponer su presencia. El uniforme sin presillas le va muy holgado. Hace el efecto de un hombre que ha crecido fuera de la ropa en una especie de grandeza un poco inhumana y fatídica, bajo su apariencia de buen padre de familia. (274)

En el recuerdo colectivo, la Guerra del Chaco es la “Guerra de la sed”, como lo cuenta el capítulo VIII, “Misión” y el papel central del camión aguatero que se integra en la temática, recurrente en la novela, del “llevar agua a los sedientos”. Es precisamente a través de la voz casi anónima de los ex-combatientes como nos llega el eco de un discurso historiográfico polémico, conocido como “la crisis de los años 30”, acerca de la preparación de la guerra, de su desarrollo y del tratado que le puso fin. En la fase inicial de la toma de fortines paraguayos por Bolivia, hubo un movimiento de protesta en octubre de 1931 seguido de una dura represión:

¡Vean el pacifismo del gobierno —dijo a gritos [el Zurdo, estudiante de izquierda]— ¡Deja que en el Chaco los bolivianos aniquilen nuestras guarniciones y en Asunción masacra a la juventud que va a pedir armas para defenderlo! (264).

Acerca de las causas diversas, y a veces controvertidas, los soldados reproducen la versión oficial de la época: “¡Defender a la patria! [...] ¡Las tierras de los gringos

²⁷ Notaremos que, en los años en que Roa está en exilio en Buenos Aires, después de los años 40, un tal Coronel Fernández publica un libro en tres volúmenes de memorias sobre el tema, del cual un capítulo se titula “Veinte días de Boquerón”; el libro está en la Biblioteca del Instituto de Estudios Políticos en París; no lo hemos consultado todavía.





fuimos a defender!” (397). También se hacen eco del fuerte descontento acerca del curso de las negociaciones: “¡Total para lo que sirvió! [...] Ahora, los poguasús del gobierno están perdiendo en el papel lo que nosotros ganamos en el terreno.” (395)

Voces diversas se han hecho eco de los principales discursos historiográficos de la época, acerca de esta segunda terrible contienda y es fuerza detenernos en un caso muy representativo del carácter polifónico del texto de *Hijo de hombre*. A propósito de los sucesos de octubre de 1931, tenemos primero la versión de Miguel Vera basada en el relato del estudiante:

Parece que estuvo complicado en los sucesos de octubre, en Asunción, que culminaron con el ametrallamiento de estudiantes frente al palacio de gobierno, cuando acudieron en masa a reclamar la defensa del Chaco ante la progresiva ocupación por los bolivianos (239).

Si consultamos al historiador Osvaldo Kallsen (el cual pertenece al Partido Colorado, lo que lo vuelve insospechable de simpatía con el gobierno liberal entonces en el poder), leemos:

El 23 de octubre de 1931 se produjo un luctuoso y trágico suceso frente al Palacio de Gobierno, en que la guardia palaciega hizo fuego sobre una nutrida manifestación, en su mayoría estudiantes, que protestaban justificadamente por la indefensión del Chaco y el subrepticio avance boliviano.²⁸

En los diarios de Asunción que recibe Miguel Vera, así se comentan:

con referencias al ametrallamiento de estudiantes. Hablan de que la guardia del Palacio se vió forzada a ese recurso extremo para contener la avalancha que pretendía asesinar al presidente y a sus ministros, dirigida por elementos terroristas infiltrados entre los estudiantes. (243)

²⁸ Osvaldo Kallsen, *Historia del Paraguay Contemporáneo. 1869-1983*, [s.e.], Asunción, 1983, p. 147.





Son numerosísimos en la novela los acontecimientos que conocen así varias versiones, afirmándose de este modo la historia como una serie de discursos sobre la Historia.

“Micro-intertextos”²⁹ y memoria colectiva

Otras evocaciones “historiográficas” tienen que ver más que con una verdadera intertextualidad, con una apropiación colectiva de una memoria histórica que sí mantiene y alimenta un como “intertexto oral”. Discursos atribuidos a voces ficticiales y que transmiten una especie de historia oficial/popular a través de la cual se desdibujan por ejemplo, —como lo hemos visto con el retrato oficial de Francia— la figura del Mariscal López “muriendo con la Patria” en Cerro-Corá, lugar transformado en la memoria colectiva en la representación emblemática del suelo nacional; López, “defendiendo su patria como el compromiso más alto de valor y heroísmo” (184). La Guerra Grande sirve de punto de referencia temporal (“unos pocos días antes de la guerra” (29); “un poco después de la Guerra Grande” (119)) lo que es signo de su importancia en el desarrollo de la Historia para la colectividad paraguaya. Es un hito notable en el desarrollo temporal de la Historia de la nación e inscrito como tal en la memoria colectiva, uno de esos “événements qu’une communauté tient pour marquants” (“acontecimientos que una comunidad considera relevantes y determinantes”). También se relaciona con una herencia cultural colectiva, valgan de ejemplo las varias menciones del himno anónimo “Campamento Cerro León” (verbigracia p. 40, preludiado por Gaspar Mora):

En la guerra de la Triple Alianza nació la música máxima del pueblo paraguayo, el “Campamento Cerro León”. Es el himno popular por excelencia. Carece de color político y en la paz como en la guerra une a todos los paraguayos en el mismo fervor patriótico³⁰.

²⁹ Con este término entendemos estos fragmentos, o simples huellas, de debates públicos, de polémicas, de discursos diversos, asimilados por la conciencia colectiva en la cual quedan a veces incrustados bajo forma de concreciones socio-discursivas.

³⁰ Efraím Cardozo, *Apuntes de historia cultural del Paraguay*, Biblioteca de Estudios paraguayos, Asunción, 1985, vol. XI, p. 285.





Asimismo no ha dejado de ocupar la comunidad paraguaya el discurso, o mejor dicho, los discursos acerca de la valoración de la presencia jesuítica en el país entre 1604 y 1767. La novela recoge ciertos elementos del debate suscitado repetidamente por este acontecimiento notable, bajo enfoques contradictorios según quienes lo evocan. Aparece en la novela en el capítulo “Madera y carne”, a propósito de la localización del cementerio de Sapukai, en una zona de antigua colonización donde “los jesuitas tenían sus estancias cuyas cabeceras llegaban hasta el cerro de Paraguari” (78). En este contexto de convivencia entre padres jesuitas e indios, el texto contrapone dos mitos, fundados en dos apariciones:

los Padres habían dejado la leyenda de la aparición de Santo Tomé, superponiéndola hábilmente, delicadamente, como lo hacían siempre, al mito de Zumé de los indios, que también había aparecido por allí...³¹

La evangelización consiste en una asimilación de los dos fenómenos por una superposición, proceso cuya habilidad subraya el texto y del cual nace un sincretismo eficaz, incluso cuando el éxito puede ser considerado como relativo: “Los indios hicieron como que creyeron” (78), sugiriendo una posible conservación secreta de las creencias antiguas. Sin embargo, el narrador transcribe una visión que ha asimilado la creencia cristiana, y que se mantiene viva en la memoria colectiva: “y se ven las huellas de los pies del santo patrono de la yerba mate, y cuando hay viento se oye su voz...”. La evocación no tendría gran interés si no se reactivara el mito doble en el capítulo IV, “Éxodo”. A propósito de la suerte de los mensús, asistimos primero a una valoración positiva del tipo de explotación suave de los jesuitas:

No sólo en los yerbales de la Industrial paraguaya, sino también en los demás feudos. Enquistados como un cáncer en el riñón forestal de la república, a tres siglos de distancia prolongaban, haciéndolas añorar como idílicas y patriarcales, las delicias del imperio jesuítico. (120)

³¹ Zumé es un héroe civilizador que enseñó a los indios el cultivo de la mandioca y del maíz, así como el tratamiento y uso de la yerba mate; ver el excelente análisis de este episodio en Rubén Bareiro Saguier, “La cara oculta del mito guaraní”, en *De muestras lenguas y otros discursos*, Biblioteca de Estudios Paraguayos, Asunción, 1990, vol. 34, p. 141.





Es de notar que la forma misma de la comparación sugiere la existencia de un debate acerca de lo idílico de la explotación por los jesuitas. Ahora bien, algunas páginas más adelante se produce una tercera “aparición” (128-129), en un ambiente de misterio (“A él no lo vieron”), la de “el gran patrón de la compañía”, “el gran Tuvichá extranjero”. Es un fenómeno de tipo lingüístico el que propicia la asimilación de los tres “santos”:

Desde la administración a las minas más lejanas se rumoreó el nombre del gringo. En labios de la peonada sonaba igual al nombre del santo patrono de la yerba, que había dejado la huella profunda de su pie en la gruta del cerro de Paraguari, cuando pasó por el Paraguay, sembrando la semilla milagrosa de la planta, de esa planta antropófaga, que se alimenta de sudor y sangre humana. (129)

Este problema de fonética es lo que facilita el fenómeno de asimilación —“Oú Paí Zumé”, “Oú Santo Tomás” → Oú Míster Thomas; “El patrono legendario de la yerba y el dueño del yerbal tenían el mismo nombre”—, a la vez que denuncia su carácter equivocado y el deslizamiento desde lo mítico original, pasando por la primera explotación relativamente suave, hasta la última explotación despiadada por el grupo anglo-argentino de la Industrial Paraguaya. Habría que analizar más detenidamente cómo, en estas dos páginas, la escritura de una gran densidad combina hábilmente lo que dice la peonada, lo que dijeron los jesuitas, lo que aparece a nivel de la narración, la cual des-construye tanto el discurso alienador como el discurso alienado. Se impone una vez más el concepto de texto polifónico, al cual volveremos más adelante, polifonía textual que no le quita por lo tanto su carácter unívoco al mensaje.

En el marco de esta primera parte dedicada a la inscripción en *Hijo de hombre* de las huellas más o menos patentes de los discursos historiográficos individuales o colectivos, nuestra atención se ha detenido sobre una construcción semántica oída y leída varias veces en el discurso literario o popular, la de “campesino-soldado”. Claro que constituye el trasfondo de lo que evocaremos a continuación a través de las múltiples ocurrencias del episodio del “levantamiento agrario de 1912”. Podemos citar también, en el contexto de la Guerra del Chaco: “Muchos de estos improvisados soldados campesinos no han visto en su vida un avión” (270). Pero la mención es más clara e insistente a propósito del ex-combatiente, Crisanto Villalba:





Apolinario Rodas había dicho que antes del Chaco, Crisanto era el mejor agricultor de Itapé. Sus compañeros sabían que el agricultor de Itapé había sido entre ellos el mejor combatiente. [...] Pero ahora no era ni agricultor ni soldado. Nada. Nada más que un despojo humano... (405).

La asociación de los dos términos ha llegado a constituir una lexía que expresa la esencia de la nacionalidad (Crisanto ya no es “nada”). Conocida también bajo la denominación guaraní de *Pynandí* (“pies descalzos”), la figura fue plasmada y desarrollada en los años 30 por uno de los ideólogos del Partido Colorado, Juan Natalicio González. Citemos, entre una multitud de referencias posibles, aquí a propósito de la formación del hombre paraguayo durante la Colonia: “Pero estos guerreros alternaban orgullosamente el uso de las armas con el manejo del arado, y si eran eximios y bravos en la pelea, simultáneamente se mostraron diestros en las mansas tareas del agro”³².

Hemos dedicado un estudio a la manera en que la figura del campesino-soldado fue invadiendo el discurso social y el imaginario colectivo de los años 30, en un contexto de nacionalismo antiliberal³³. Remitimos al lector a estas páginas a través de las cuales seguimos, paso a paso, las cargas ideológicas de esta creación sociodiscursiva que designa para J. N. González la esencia inmutable de la nacionalidad.

El *Pynandí* ha conocido la misma capacidad de metamorfosis y de adaptación que “Chauvin, le soldat-laboureur” francés³⁴ y encarna el concepto que conocerá tantos avatares, el de “la nación en armas”. Más que de un intertexto historiográfico, se trata aquí de “micro-discurso” ideológico, que viene a inscribirse en *Hijo de hombre*, o más bien las huellas que este discurso ha dejado en la memoria colectiva de un pueblo fundamentalmente rural y cuya historia, desde el período

³² José Natalicio González, *Proceso y formación de la cultura paraguaya*, Ed. Guaranía, Asunción, 1948, (tomo I), p. 243.

³³ Christiane Tarrow Follin, “Une figure mythique au service du nationalisme paraguayen: le *Pynandí*, un soldat-laboureur en terre guaraní”, *Caravelle*, Toulouse, 2000, 74, pp. 179-190.

³⁴ Gérard de Puymege, *Chauvin, le soldat-laboureur. Contribution à l'étude des nationalismes*, Gallimard, Paris, 1993.





colonial hasta fines de los años 40, no es más que una larga sucesión de conflictos sangrientos con los países vecinos o de guerras civiles.

Un acontecimiento relevante “ficticio”

La novela menciona repetidas veces esas guerras civiles que ensangrientan el país —revolución, montonera, levantamiento, revuelta— múltiples, siempre inminentes en todo el país, percibidas como un fenómeno único que se repite periódicamente, lo mismo que se repite la represión sangrienta. Es pues en relación con este contexto —que contribuye a historicizarlo— como abordaremos en el último episodio histórico notable en la novela: el levantamiento agrario de 1912³⁵, notando primero que es el relato que ocupa más espacio textual por su carácter recurrente (a excepción, por supuesto, de las páginas dedicadas a la Guerra del Chaco). Ahora bien, no existe fuente historiográfica acerca de una montonera agraria por esas fechas; la organización del movimiento campesino será claramente más tardía (años 60); anteriormente, los campesinos sirven de “tropas”, más o menos reclutadas a la fuerza por unos caudillos en lucha por el poder. Entonces ¿qué indicaciones nos proporciona el texto? Se habla por primera vez de dicho levantamiento en el capítulo “Madera y carne” (71), cuando, en el boliche de ña Lolé, se evoca la llegada de Alexis Dubrosky; ésta compara al ruso con un tal coronel Albino Jara, “con lo buen mozo que era el coronel” (72), cuando vino a Sapukai para inaugurar un nuevo tramo de la vía férrea. ¿Por qué mencionar a este personaje aquí? El propio texto subraya el carácter aparentemente gratuito, incluso incongruente, de su presencia: “¿Y eso qué tiene que ver con el gringo?” (dice Altamirano, (72). Lo cual nos invita a fijarnos en lo que podría constituir un indicio textual no-inocente. Albino Jara es un personaje de la vida política del momento (fue Presidente Provisional de enero a julio de 1911), bastante pintoresco, con la pistola siempre a mano, caudillo en perpetua tentativa de derrocamiento de los gobiernos de turno. En uno de los levantamientos armados encabezado por él pasa lo siguiente:

Jara establece su cuartel general en Villarica. El poderoso ejército gubernista se prepara para la lucha bajo el mando del Cnel

³⁵ La rebelión de los agrarios (1862), rebelión de los campesinos (1867), levantamiento de los agrarios (1872), el levantamiento agrario del año 1912 (121-183).





P. A. Escobar y del Tte Cnel Chirife. Se establecen en Ybytymí, sobre la vía férrea, en abril de 1912. El Cnel Jara domina la vía férrea hasta Encarnación... Jara en osado intento, envía una máquina fantasma, la tan mentada “Máquina loca”, sin tripulación, cargada de explosivos, que debía estallar al llegar a Ybytymí, donde se encontraba el parque de guerra gubernista y una gran muchedumbre. Ya sobre aviso de la presencia de esta diabólica locomotora... los gubernistas alistan varios cañones “Vickers 75”, cuyos certeros disparos logran reducir la velocidad, y finalmente paralizarla, explotando luego en descampado, con horrisono estampido. Con esto se evitó una catástrofe³⁶.

Estamos pues en presencia de la tentativa de un caudillo levantado contra el gobierno de destruir el potencial militar del ejército y de provocar grandes pérdidas en vidas humanas. La tentativa fracasa y se evita la hecatombe. No puede pasar desapercibida la similitud de ciertos datos de este episodio con el desarrollo del levantamiento agrario evocado en la novela: la locomotora llena de explosivos, la amenaza o realización de una hecatombe, las fuerzas gubernamentales sobre aviso, un acontecimiento que viene a modificar el objetivo inicial (respuesta gubernamental que logra detener el convoy en un caso; huida del maquinista que modifica la hora de salida del tren, en el otro). En *Hijo de hombre* se cuenta la historia ficticia de la represión por las fuerzas gubernamentales de un levantamiento campesino, según modalidades tomadas de un acontecimiento histórico real de significación casi opuesta. El levantamiento agrario de 1912 es, pues, “un acontecimiento histórico ficticio”. El texto cuenta unos hechos que “podrían haberse producido” a través de una variación libre en base a un acontecimiento histórico real, del que utiliza las principales modalidades, pero cuya significación es diametralmente opuesta³⁷.

³⁶ Osvaldo Kallsen, *op. cit.*, p. 119.

³⁷ Cabe señalar que, en *El trueno entre las hojas*, un relato, “Regreso”, cuenta un episodio que obedece al mismo esquema: “El episodio era memorable: el teniente Godoy había llenado de bombas el tender de una locomotora y tripulándola él mismo la lanzó contra las líneas enemigas en un raid suicida que dió a los revolucionarios su única victoria” (Augusto Roa Bastos, *El trueno entre las hojas*, Ed. Bruguera, Barcelona, 1977, p. 110). Pero el actor, el desenlace y la significación son, una vez más, diferentes.





Tenemos aquí un claro ejemplo de lo que Paul Ricoeur llama “les variations imaginatives du texte de fiction” (“las variaciones imaginativas del texto de ficción”); siendo “le quasi-passé” (lo que pudo haber pasado) de la ficción el revelador de las “potentialités non effectuées du passé historique” (“las potencialidades no realizadas del pasado histórico”)³⁸. El espacio de este trabajo no nos permite detenernos³⁹ sobre las estrategias narrativas que logran dar al episodio una legitimidad histórica⁴⁰. Nos limitaremos a evocar cómo incluye una referencia clara a la Revolución mexicana de 1910 por la utilización por los rebeldes del lema “¡Tierra y libertad!” (121), y una comparación con la Revolución rusa de 1917 (72). Estamos en presencia de una perspectiva de luchas revolucionarias y el contexto de escritura corresponde al periodo de los movimientos de guerrilla de finales de los 50. ¿Podemos considerar el episodio como simbólico de cierta esperanza de la que sería portadora la novela?: “la historia seguía siendo una historia de fantasmas, increíble y absurda, sólo quizás porque no había concluido todavía” (187).

A la vez ficticio y dotado de una verosimilitud histórica, el levantamiento agrario de 1912 viene a ser el acontecimiento emblemático que transcribe la constancia de la idea de lucha como definición del comportamiento del pueblo paraguayo: “Luchar para que esto cambie” (229). Constituye una aproximación metafórica de la historia, y “el hoyo grande” dejado por las bombas, lo mismo que el vagón fantasma, “era uno de esos vestigios irreales de la historia” (180). El funcionamiento de las “variaciones imaginativas del texto de ficción” pone de manifiesto lo que Ricoeur llama la función de “significancia” del relato de ficción, en oposición a la función de “representancia” del relato historiográfico. Recordemos lo que dice Roa de la función del lenguaje novelesco: “Su función es la búsqueda de sentido, de significación, de las pulsiones históricas de una colectividad a través de los mitos, de los símbolos, que tienen su coherencia temporal no cronológica”⁴¹.

³⁸ Paul Ricoeur, *op. cit.*, pp. 347-348.

³⁹ Como lo hacíamos en el artículo de 1993 citado en la nota 1.

⁴⁰ Christiane Tarrow Follin, “Deux modalités du traitement de l’histoire”, *op. cit.*, note 1, pp. 135-136.

⁴¹ Rubén Bareiro Saguier, *Augusto Roa Bastos, op. cit.*, p. 148.





Significación de las pulsiones históricas de una colectividad a través del relato de un acontecimiento “significante”, un relato que, añadido a los demás acontecimientos ficcionalizados que hemos evocado, viene a alimentar la memoria colectiva de la comunidad paraguaya.

Memoria colectiva e “identidad narrativa”

Textos escritos, testimonios orales, discursos o representaciones inscritos en la memoria colectiva, acontecimiento ficticio historicizado, constituyen el patrimonio a partir del cual trabaja Roa Bastos, construyendo un gran discurso colectivo sobre la Historia paraguaya, el cual reelabora enriqueciéndolo, pero conservando, mediante sutiles estrategias narrativas, la ilusión de su carácter colectivo. Este proceso está “puesto en intriga” (Ricoeur) varias veces en la novela, por ejemplo en el primer capítulo, a través de la figura de Macario, “memoria viviente del pueblo”, cuyos relatos transforman la Historia en leyenda para el grupo de niños que se apropia, en este caso, la visión mítica de Francia (26-27). Pensamos también, entre muchos otros, en un hermoso trozo dedicado al recuerdo del telegrafista Cipriano Ovelar:

Quedó el rumor de que en aquellos fusilamientos también fue ejecutado el telegrafista Cipriano Ovelar, el amigo de Atanasio Galván a quien éste traicionó dos veces. Otro rumor lo daba como vivo, encerrado a perpetuidad en el asilo de locos de Asunción. Y entre los dos rumores la imagen de Chepé Ovelar quedó posada para siempre en los hilos del telégrafo. A todo lo largo de la costa, entre Itapé y Sapukai, la gente llama *chepé ha'eñó* la golondrina solitaria del verano. (74).

Esta tentativa de escribir el gran texto colectivo de la historia paraguaya, a través de la reelaboración de las huellas dejadas en las múltiples memorias por los acontecimientos de dicha Historia considerados como los más relevantes y determinantes debe incitarnos a reflexionar acerca del vínculo entre esta ilusión de reconstrucción colectiva del pasado y la conciencia de identidad de la comunidad capaz de operarla. Es una idea sobre la cual volveremos en la última parte de este trabajo. De momento citemos lo que dice Paul Ricoeur de “esta modalidad de ficcionalización de la Historia”:





Je pense à ces événements qu'une communauté historique tient pour marquants, parce qu'elle y voit une origine ou un ressourcement. Ces événements, qu'on dit en anglais "epoch making", tirent leur signification spécifique de leur pouvoir de fonder ou de renforcer la conscience d'identité de la communauté considérée, son identité narrative, ainsi que celle de ses membres⁴².

Conservaremos, en esta perspectiva, y para concluir esta parte de nuestro estudio, el concepto de identidad narrativa: "L'identité narrative d'un individu ou d'un peuple, issue de la rectification sans fin d'un récit antérieur par un récit ultérieur, et de la chaîne des refigurations qui en résulte"⁴³.

Oralidad/Escritura e "identidad narrativa"

Oralidad/Escritura y estrategias narrativas

Hablar de la conciencia de identidad de una comunidad en el caso del Paraguay impone que se interrogue la cuestión lingüística y su corolario, la tensión entre oralidad y escritura en el momento de crear una obra de ficción. Dejemos hablar en esta perspectiva a Bartomeu Meliá: "La materia prima más auténtica de la historia del Paraguay es su lengua, y de ella la obra de Roa Bastos es la metáfora, hoy por hoy, más significativa"⁴⁴. Más adelante:

la preocupación primera y última de la escritura de Roa Bastos es precisamente la de saber cómo, a través de la escritura,

⁴² Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 339. "Pienso en aquellos acontecimientos que una comunidad histórica considera relevantes y determinantes porque ve en ellos un origen o un regreso a las raíces. Esos acontecimientos, de los cuales se dice en inglés 'epoch making', sacan su significación específica de su poder de fundar o de fortalecer la conciencia de identidad de la comunidad considerada, su identidad narrativa, así como la de sus miembros".

⁴³ *Ibid.*, p. 446. "La identidad narrativa de un individuo o de un pueblo, procedente de la rectificación sin fin de un relato anterior por un relato ulterior, y de la cadena de las refiguraciones que resultan de ello".

⁴⁴ Barthomeu Meliá, "Una metáfora de la lengua en el Paraguay", *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, julio-agosto 1991, 493-94, p. 65.





redimirá la oralidad, de manera que la escritura sea apenas la variedad baja, la servidora, y la lengua popular sea el espacio irreductible de la libertad. [...] ser el escritor en castellano de una oralidad guaraní paraguaya⁴⁵.

Contraoponer oralidad y escritura significa, por supuesto, hablar de dos modalidades de la situación de comunicación, pero, en el contexto paraguayo, implica que se plantee la doble problemática que le está estrechamente vinculada: problemática lingüística de las relaciones entre la lengua guaraní y el castellano, problemática cultural, en una sociedad donde se encuentran, para fundirse o combatirse, el patrimonio heredado de los antiguos guaraníes y la herencia hispano-cristiana, en el seno de una cultura popular mestiza. En la perspectiva que hemos elegido de interrogar el texto de *Hijo de hombre* en función del concepto de “identidad narrativa”, quisiéramos enfocar lo que nos parece ser el problema central de la novela: ¿Cómo contar la historia? Ya desde la tercera secuencia del primer capítulo se esboza un arte de contar a partir de la práctica del viejo Macario (32-35), un “maravilloso contador de cuentos” y como tal, “memoria viviente del pueblo”; asistimos a la reducción progresiva de su presencia física (“Yo ya soy muy viejo. Me fundí... Poco después empezó a decaer Lo enterraron en un cajón de criatura” (57)). Puede desaparecer; ha terminado su misión, la transmisión de un patrimonio colectivo, como quizás Miguel Vera al final de la novela. De su arte de contar se destaca la “poética de las variaciones”: “La contaba cambiándola un poco cada vez. Superponía los hechos, troncaba nombres, fechas, lugares, como quizá lo esté haciendo yo ahora sin darme cuenta” (32).

Practicada espontáneamente por el narrador Miguel Vera, quien reivindica así la función de la escritura de tomar el relevo del relato oral de Macario, es afirmada por el propio Augusto Roa Bastos en la Nota del autor: “Durante más de veinte años, durante toda mi vida, he imitado sin saberlo al viejo Macario” (17).

Se trata en esta parte de interrogar el texto acerca de las huellas que trae de una coexistencia en su seno de las dos modalidades, oralidad y escritura, o sea que podemos interesarnos en este producto de la convención literaria que funda esta novela, y que hace que el texto que leemos se nos está dando unas veces como

⁴⁵ *Ibid.*, p. 67.





oral, otras como fenómeno de escritura⁴⁶. Pensamos poder enfocar el texto como una metáfora, una realización textual de una reflexión acerca de las relaciones entre los dos canales de la comunicación. En las últimas páginas de la novela el lector descubre que la totalidad de lo que acaba de leer corresponde a un texto manuscrito de Miguel Vera (411). En la primera secuencia del primer capítulo encontramos esta declaración del mismo personaje-narrador: “mientras escribo estos recuerdos”. (25) La escritura es pues la situación que enmarca la novela, y ésta parece definida como texto escrito. Pero ya desde la segunda secuencia del primer capítulo interviene un narrador secundario, Macario, quién se sustituye al narrador principal, según parece porque es “el que mejor conocía la historia” (25). Frase que tiene muchos ecos a lo largo de la novela de lo que parece ser la misión asignada al narrador y problematizada por el texto: conocer/contar la historia⁴⁷. Además, el relato de Macario se ve completado por el de María Rosa “otra que conocía la historia” (31). En todo el primer capítulo encontramos una sola designación del acto de escritura (escribo, (25); a partir de la segunda secuencia, las marcas de la expresión oral invaden el texto (palabras x 2, frases, hablar x 5, decir x 20, contador, cuento x 2, contar x 7, relatos, oír x 2, escuchar, preguntar x 2 y las variantes: agregar, arrancar, recomenzar). La situación inicial de escritura parece borrarse en provecho de la oralidad que invade el espacio textual, oralidad de la “memoria viviente del pueblo”, o sea memoria colectiva que parece constituir la fuente de la cual se nutren los recuerdos del personaje-narrador, y en consecuencia su escritura. Al desaparecer Macario deja un mensaje, y sobre todo lega una misión a proseguir: “Tiene que ser la obra de todos..... Me fundí. Ustedes tienen que arrear” (57). Hemos evocado un poco antes la filiación casi explícita entre Macario, Miguel Vera y A. Roa Bastos en cuanto a la “poética de las variaciones”; el sujeto-hablante está en situación de escritura, ésta declara así su vocación a sustituirse al relato oral de Macario y confiesa calcar su práctica en la del viejo contador de cuentos. Y los ejemplos de variaciones son numerosos en la novela; citemos sólo el ejemplo de la historia del Cristo del Cerro de Itapé contada por el estanciero en el tren en el capítulo III (97). De este ejemplo conservaremos una

⁴⁶ El estudio interesa los capítulos impares caracterizados por una narración personal, a cargo de la misma voz, la de Miguel Vera, los únicos, por supuesto, en los cuales la elección entre las dos modalidades es posible. Pero veremos más adelante cómo los capítulos pares terminarán integrados a nuestro análisis.

⁴⁷ Ver también, caps. I y II, “contaba a los otros la historia”, “no la sabía muy bien o la contaba mal a sabiendas” (97); cap. V, “esa extraña historia que me habían contado” (172); “Yo sabía la historia” (177); cap. X, “usted... sabe toda la historia” (356).





primera problematización: puede uno contar la historia sin conocerla bien, o para degradarla a sabiendas. También existe una versión algo diferente de parte de la Hermana Micaela (365).

En el capítulo V, asistimos al recorrido que lleva a Miguel Vera, conducido por Cristóbal Jara, hasta el vagón fantasma, testimonio de acontecimientos del pasado. La actividad del narrador aparece dominada por la voluntad de conocer la historia (preguntar, sacarle, hacerle decir, “tenté a tirarle la lengua”, “traté de sobornar su silencio” (172)) tentativa infructuosa, o por lo menos de resultados muy limitados (172-173). Entonces, ante la dificultad de hacer contar la historia por aquel que la conoce, Miguel Vera va a recurrir a una serie de actividades intelectivas difíciles, dolorosas, pero encadenadas como si reprodujeran la progresión de su mente, la cual podemos seguir, prácticamente, párrafo tras párrafo, a lo largo de la tercera secuencia: concebir x 2, ver, verlo, entender x 2, explicar x 2; facultades de las cuales se va dotando el narrador para colmar las insuficiencias del testimonio oral lacónico de Cristóbal Jara y su propio conocimiento imperfecto de los hechos: “Yo sabía la historia; bueno la parte pelada y pobre que puede saberse de una historia que no se ha vivido” (177).

Esta facultad intelectual se sustituye al saber la historia, y se expresa a través de los múltiples potenciales que constituyen la modalidad expresiva dominante en el final de la secuencia:

En un principio el hombre y la mujer habrían trabajado...; habrían trabajado sin duda... De esas ruedas untadas de fuego fatuo habría salido la leyenda... lo que se deslizaba o parecía deslizarse a los ojos de los demás sería la tierra... Así se habrían habituado a ver... habrían ayudado al hombre... (178-179).

Esta facultad es, evidentemente, la imaginación: “...forzando un poco la imaginación. Ahora podía imaginarme la sonrisa implacable del hombre” (178).

Pero no se trata de una ilusión de conocer la historia. El texto nos habla de conjeturas, versiones, ecos deformados, vestigios, sombras, testimonios incoherentes, ya que “ya no era posible saberlo” (179). Sin embargo, aunque consciente de sus limitaciones, el narrador anuncia que está en condiciones de cumplir con su misión:





A veinte años de aquella noche, después de un largo rodeo, podía 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 (183).

Nos hemos detenido en este trozo porque bien parece que se trate aquí, en el desarrollo de las cuatro primeras secuencias del capítulo V, de la metáfora, de la realización textual, de la “puesta en texto” de la respuesta a esta interrogación que consideramos como central para la novela: cómo contar una historia. Consideramos este capítulo como una metáfora diegética del proceso de elaboración del relato de una historia, las sucesivas etapas que conducen a la reconstrucción narrativa, desde las notas personales del diario íntimo (cap. VII) hasta la forma impersonal de la narración, tal como la encontramos en los capítulos pares, punto extremo de dicha elaboración, pasando por toda una serie de modalidades del contar la historia, conjugadas por una misma voz, la de Miguel Vera.

Si el capítulo V contaba cómo puedo conocer una historia que pretendo contar, el séptimo enfoca la situación misma de la escritura de una historia que conozco porque la estoy viviendo, el Diario íntimo, en el cual, por supuesto, encontramos muchos signos mediante los cuales la escritura se autodesigna. Uno de ellos llama la atención por corresponder precisamente a una reflexión de la escritura sobre sí misma:

...mientras anoto estas cosas en mi libreta. ¿Por qué lo hago? Tal vez para releerlas más tarde, al azar. Tienen entonces un aire de divertida irrealidad, como si las hubiera escrito otro. Las releo en voz alta, como si conversara con alguien, como si alguien me contara cosas desconocidas de mí (241-242).

Constatamos un desdoblamiento del yo-escribiendo en yo-leyendo; un regreso a la oralidad mediante la lectura en voz alta, acompañada de un desdoblamiento, en la operación oral, entre un yo-contador y un yo-receptor de su propio relato. Recordemos la Nota del autor: “También el autor —como lector— puede variar el texto indefinidamente...” (16). Son numerosas las declaraciones de A. Roa Bastos acerca de la superioridad del relato oral con respecto al texto escrito, residiendo ésta en su variabilidad. Vemos aquí cómo Miguel Vera pasa del acto aislado, solitario de la escritura a un acto compartido, colectivo, aunque sólo con uno mismo, en una tentativa de establecer la escritura como transcripción de un relato oral,





tentativa de conservar la ilusión de oralidad, veremos más adelante por qué. De momento lo que se nos sugiere es la tentativa, la ilusión (repetición de “como si”) y es el propio texto el que nos propone, algunas páginas más adelante, la definición de la escritura como proyecto utópico:

Viejo vicio, éste 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 acaso el verdadero sentido de lo utópico? (257)

La escritura pues como medio de encontrar un lugar en el mundo para Miguel Vera, intelectual inapto para la acción (ver la visita al vagón). Entonces su misión: hacer de la escritura, del testimonio escrito sobre la historia, su “lugar”; pero este lugar no está en ninguna parte (“ya no existe”, “ya no será jamás el suyo” (257)); es un “no-lugar”, una utopía. Utopía del lenguaje que precisaremos más adelante y que Carlos Pacheco define así:

...este proceso puede calificarse de utópico en el sentido de un horizonte de deseo aparentemente inalcanzable que sin embargo se persigue con impresionante tenacidad, y que puede concebirse como un verdadero “dolor o sufrimiento de la significación”: la “moriencia” del escritor⁴⁸.

El capítulo IX puede leerse como la perfecta realización textual, metáfora, de las relaciones conflictivas entre oralidad y escritura, las cuales se encuentran confrontadas a través del diálogo entre Miguel Vera y la Hermana Micaela. El narrador-personaje, interesado en conocer los acontecimientos ocurridos en Itapé durante la Guerra del Chaco, interroga a la “celadora de la Orden Terciaria” y transcribe este testimonio oral. Lo esencial de las primeras páginas (primera secuencia y párrafos 1 a 4 de la segunda) constituyen un preámbulo preparatorio que pesará sobre las condiciones de la deposición de la Hermana Micaela. Notemos, primero un eco del conocer la historia: “Ud, Señor, es nacido y criado en este pue-

⁴⁸ Carlos Pacheco, “Hijo de hombre: el escritor entre la voz y la escritura”, *Escritura*, Caracas, julio-diciembre 1990, XV 30, p. 418.





blo y sabe toda la historia... no hace falta que yo le recuerde ahora las cosas que nadie ha olvidado” (365).

“Madera Quemada” es un capítulo que fue añadido a la edición de 1983, reelaborado a partir de un relato anterior, “Kurupí”⁴⁹. De esta reelaboración nos limitaremos aquí a hacer hincapié en la nueva forma que le da de relato oral, objeto de una transcripción. En este proceso los acontecimientos sufren un doble filtro, una doble mediación: el esfuerzo difícil de Micaela para dar forma a sus recuerdos y la operación de transcripción de Miguel Vera: “Usted que es letrado escribe despacito lo que yo le cuento con mucho apuro todo lo que sé que es como no saber nada...” (365).

Estamos en presencia de una triple oposición: voz/escritura, apuro/despacito o sea dos ritmos⁵⁰, no sé nada/letrado, o sea dos niveles culturales. Si nos fijamos en el conjunto de signos que se refieren al objeto de nuestro estudio, observamos una sola mención del verbo escribir contra 12 verbos declarativos, 14 verbos de percepción y conocimiento, una serie de fórmulas restrictivas, limitativas, vinculadas a la facultad de conocimiento (poco, nada x 3, poquito, sólo, nadie, nada de nada, ni siquiera, si no es), lo que sugiere una interrogación acerca de la percepción y el conocimiento, acerca del vínculo entre percepción y memoria, acerca de los límites del conocimiento. El narrador, por su parte, no es el que sabe, sino el que quiere saber; la narración es una exploración de los hechos. Pero, sobre todo, en cuanto a la confrontación oralidad/escritura, observamos una acumulación casi frenética de signos a través de los cuales la oralidad se autodesigna, una inversión oralidad/escritura en cuanto a sus dificultades respectivas, lo que establece una como jerarquía, superioridad de la escritura (“escribe despacito”) sobre la oralidad (“le cuento con mucho apuro”) (365), cierta inestabilidad, fragilidad de la oralidad frente a la escritura, estable, fijada, definitiva (ver la cita de la p. 257: “escritura... Una manera de huir del no-lugar hacia el espacio estable de los signos”), una amenaza que parece hacer pesar la escritura sobre la oralidad: la inminencia de la transcripción despierta la duda acerca de lo que uno sabe, acerca de la veracidad del testimonio, acerca del saber la historia. Estamos una vez más en presencia de

⁴⁹ Augusto Roa Bastos, *El baldío*, Losada, Buenos Aires, 1966.

⁵⁰ A propósito del ritmo, se notará la aceleración que produce la ausencia de puntuación del fragmento en la página 365: “Cuantimás cuando usted que es letrado escribe despacito lo que yo le cuento con mucho apuro todo lo que sé que es como no saber nada y no sé leer ni escribir”.





una metáfora textual, de una “puesta en texto” de la interrogación central de la novela: ¿Cómo contar la historia? ¿Cómo hacer pasar a la escritura todo el material constituido por los múltiples testimonios orales? La intervención de la escritura provoca una perturbación del flujo natural y espontáneo de la oralidad, una interrogación de la oralidad sobre sí misma. ¿Cuál es el peligro? La escritura amenaza la “polifonía” del texto oral, imponiendo una selección, la elección de una opción, de una versión, a expensas de otras. Así concluye la novela: a propósito de la muerte de Miguel Vera, “las versiones del accidente resultaron contradictorias ; algunos declararon...; otros que.... El sumario optó por la primera versión” (412).

Augusto Roa Bastos ha dedicado muchas reflexiones a esta problemática. Nos detendremos en dos ejemplos:

La letra impresa instala el estatuto de la escritura en toda su plenitud; hace desaparecer las huellas de los balbuceos, las vacilaciones, las debilidades, las incertidumbres de un autor en su andar a tientas en medio del espejeo y del espejismo de los signos⁵¹.

En “Una cultura oral”⁵² opone “lo dicho”, del cual subraya “lo vivo del acervo oral, del pensamiento colectivo en continuo movimiento de invención” [inestabilidad pero plasticidad] a “lo escrito” o sea “lo fijado en los textos de la escritura letrada, de carácter siempre individual y artificial”. Como en eco a la Hermana Micaela: “Lo escrito en lengua “cultura” en sociedades dependientes y atrasadas como las nuestras, distorsiona las modulaciones del genio colectivo”.

Hemos visto, pues, cómo la novela conjuga todas las modalidades de un cuestionamiento de las relaciones entre expresión oral y escritura, relación cuyas implicaciones particulares analizamos, en el artículo citado, en un contexto lingüístico y cultural que suele asociar oralidad/guaraní y escritura/castellano. A lo largo de los capítulos impares de *Hijo de hombre*, hemos asistido a la reflexión del

⁵¹ Augusto Roa Bastos, “La escritura de las tachaduras”, *Escritura, op. cit.*, pp. 285-293; Roa se interesa en la genética textual o “manuscriptología”, y a lo que nos revela de todo lo que precede la versión definitiva de un texto.

⁵² Augusto Roa Bastos, “Una cultura oral”, *Anthropos* (Suplementos), Barcelona, abril 1991, n. 25, p. 110.





proceso de la producción del texto sobre sí mismo, a través de una “puesta en intriga” según los términos de Paul Ricoeur, una metáfora textual: la historia de la elaboración de los manuscritos de aquel “transcriptor” problemático, deseoso de integrar con la mayor fidelidad posible, como lo hizo Roa Bastos con los discursos historiográficos, la mayor cantidad de voces en la difícil tarea de hacer el relato escrito de una historia que pertenece a una memoria colectiva oral, y, en consecuencia, “al genio colectivo” del pueblo paraguayo.

En el segundo artículo citado en la nota 1, dedicábamos un largo apartado a la situación lingüística que no se puede separar de la cuestión oralidad/escritura. Remitimos al lector interesado a estas páginas (95-102); en pocas palabras, recordaremos que la presencia de la lengua guaraní es un fenómeno muy escaso en la novela. Sin embargo, una serie de estrategias narrativas nos da a entender que la casi totalidad de los personajes habla el guaraní más naturalmente que el castellano. Lo que leemos, cuando habla un personaje, es la transcripción en castellano de diálogos que “normalmente” se desarrollarían en la otra lengua, casi “ausente”, pero más apta para “decir exactamente” las cosas. De ahí la difícil opción del escritor consciente de esta situación lingüística en el momento de escribir una novela:

... al escribir en castellano, el escritor, y especialmente el autor de ficciones, siente que está sufriendo otra nueva especie de alienación ética, esta vez la del exilio lingüístico... Siente que está realizando una parcial traducción del escindido contexto lingüístico, en el cual se escinde él mismo por el hecho de esta opción⁵³.

Más allá de las soluciones adoptadas para la escritura del texto de ficción, lo que nos interesa ahora es lo que el hecho de plantear la problemática oralidad/escritura en los términos guaraní/castellano significa y conlleva a nivel de la definición de un proyecto literario.

⁵³ Augusto Roa Bastos, “Los exilios del escritor en el Paraguay”, *Anthropos* (Suplementos), *op. cit.*, p. 88.





Proyecto literario e “identidad narrativa”

Un proyecto literario que consiste en intentar hacer pasar en una escritura en castellano, lo más naturalmente posible, algo de una oralidad que se expresaría en guaraní; problemática ya presente desde la Nota del autor:

En su conjunto mis obras de ficción están compuestas en la matriz de este texto primero, de este texto oral en guaraní, que los signos de la escritura en castellano tienen tanta dificultad en captar y expresar... (16).

Otra formulación de esta preocupación, más sugerente aún:

Para escribir fábulas en castellano, hay que entrar antes en la fábula viva de lo oral, en ese mundo escindido y bifronte de la cultura bilingüe, hay que recoger, en suma, junto con la percepción auditiva, ese tejido de signos no sólo y no precisamente alfabéticos, sino sensoriales y hasta visuales que forman un texto imaginario. [...] ... el texto primero que se lee y que se oye a la vez subyace en el universo lingüístico bivalente castellano/guaraní, y emerge conflictivamente en la búsqueda de la expresión literaria⁵⁴.

Bien se trata de la problemática del autor de ficciones (“escribir fábulas”) frente a su proyecto literario (“la búsqueda de la expresión literaria”). Esta “fábula viva de lo oral” encontraría, a nuestro parecer, su representación ficcional, su realización textual, en los múltiples y sucesivos relatos de quienes dicen que conocen la historia, y que van construyendo y perpetuando así una memoria colectiva. Numerosos son en la novela los personajes cuya función principal, por no decir única, reside en contar la historia. ¿No podríamos leer esas sucesivas “tomas de palabra”, “oralidades” transcritas, como los fragmentos de aquel “discurso oral informulado aún” que Roa se propondría formular? Compuesto de testimonios múltiples este discurso se enriquece, lo hemos visto, de la variabilidad propia del relato oral, de la ya mentada “poética de las variaciones”⁵⁵ a la que se adhieren

⁵⁴ Augusto Roa Bastos, “Una cultura oral”, *op. cit.*, p. 110.

⁵⁵ Ya presente en un cuento de *El baldío*, “Contar un cuento”, *op. cit.*, p. 16.





Macario, Miguel Vera y Augusto Roa Bastos. Esta polifonía textual constituye poco a poco una voz colectiva, a través de la cual se expresa toda una comunidad. En una fórmula muy lograda, Roa, comparando el Paraguay con “un gran espejo luminoso que se ha roto en muchos fragmentos” declara: “He tratado de reunir en mis palabras los fragmentos del gran espejo roto para que pueda volver a dibujar la imagen profunda de una colectividad”.

Vemos cómo en estas palabras se asocia el proyecto literario —“reunir en mis palabras”— y la preocupación identitaria —“la imagen profunda de una colectividad”.

Al compilador-autor de un gran discurso colectivo ya lo hemos encontrado en la primera parte de este estudio cuando operaba una ficcionalización de unos discursos historiográficos y hemos tratado de reflexionar acerca de la significación de la intercalación de esas mediaciones discursivas entre la realidad de referencia y el texto de ficción. En este sentido proponemos ver en Miguel Vera, narrador-personaje y autor ficticio de los manuscritos de *Hijo de hombre*, la metáfora textual de un autor que podríamos definir con las palabras que Barthomeu Meliá aplica a Roa: “compilador y rescatador del decir”⁵⁶. La novela sería entonces un gran discurso colectivo sobre la Historia y la realidad paraguayas que el compilador reorganizaría, sin por lo tanto quitarle su carácter colectivo. Este patrimonio, escrito y oral, referente del que se va dotando el texto de ficción *Hijo de hombre*, a través de los procesos que hemos evocado, está constituido por las huellas dejadas en la memoria colectiva por los “acontecimientos que una comunidad considera relevantes y determinantes”, estos acontecimientos de los cuales subraya este poder que tienen de “fundar o de fortalecer la conciencia de identidad de la comunidad que los considera relevantes y determinantes”⁵⁷. Esta reconstrucción colectiva del pasado que se opera a través del trabajo de compilación de A. Roa Bastos, tiene, pues, un vínculo con la conciencia de identidad de la comunidad paraguaya. Recordemos, una vez más, la reflexión de Paul Ricoeur acerca de la experiencia temporal, y en este caso acerca del “tiempo relatado”, este concepto de “identité narrative d’un individu ou d’un peuple, issue de la rectification sans fin d’un récit antérieur par un récit ultérieur et de la chaîne des refigurations qui en résulte”⁵⁸.

⁵⁶ Barthomeu Meliá, “Una metáfora...”, *op. cit.*, p. 73.

⁵⁷ Paul Ricoeur, *op. cit.*, nota 1, p. 339.

⁵⁸ Paul Ricoeur, ver nuestra traducción en la nota 37.





Este concepto de identidad narrativa nos parece central a la problemática del compilador. Es en torno a este concepto y a lo que sugiere como nos proponemos organizar la fase conclusiva de este conjunto de reflexiones.

Volviendo a la primera página de la novela, recordemos el texto de uno de los epígrafes que lo encabezan, el extracto del “Himno de los muertos de los guaraníes”: “He de hacer que la voz vuelva a fluir por los huesos... y haré que vuelva a encarnarse el habla.”

Carlos Pacheco, en un artículo ya citado⁵⁹, propone leer este texto, en su re-semantización por la apropiación intertextual, como la formulación de un proyecto utópico para la novela. En este sentido, lo traduce en los términos siguientes: hacer que la voz, la palabra, la oralidad vuelva a vivir y a encarnarse en la escritura del texto novelesco. Esta voluntad, que está en el seno de la misión del compilador, de fijar en la escritura el patrimonio oral de un pueblo, aquel gran texto colectivo que evocábamos arriba, vincula *Hijo de hombre* con la categoría de los grandes textos sagrados y fundadores de los cuales están dotados todos los pueblos, todas las civilizaciones, todas las comunidades.

Recordemos, entre los numerosos intelectuales latinoamericanos que plantean la cuestión de una identidad nacional o continental, lo que decía Pablo Neruda en una conferencia de 1953, a propósito del proyecto literario de *Canto General*:

Estamos cavando, descubriendo y tallando la gran estatua de América... Yo pienso que escribimos para un Continente en que todas las cosas están haciéndose, y sobre todo en el que queremos hacer todas las cosas... Unir a nuestro continente, descubrirlo, construirlo, recobrarlo, ese fue mi propósito... pero pronto encontré que esta crónica poética había sido hecha por todos los pueblos y que también nosotros teníamos que cumplir esa tarea⁶⁰.

⁵⁹ Ver nota 42.

⁶⁰ Pablo Neruda, Conferencia pronunciada en mayo de 1953 en el Congreso Continental de la Cultura, citada por Emir Rodríguez Monegal, in *Neruda: El viajero inmóvil*, Monte Ávila editores, Caracas, 1977, pp. 184-186.





Pablo Neruda, en los años 40, descubriendo, desde las alturas de Macchu Picchu, aquella América a rescatar, a nombrar, con el fin de fundarla, según un proceso que conocen todos los pueblos que escriben su crónica, declara: “Somos los cronistas de un nacimiento retardado”⁶¹.

Y ¿qué hace Neruda después de esta revelación? Declara: “Yo estoy aquí para contar la historia”⁶². Es precisamente el sueño que Roa Bastos confiesa fraguar:

...este sueño del compilador-autor que lee primero para escribir después como en general se han producido todos los grandes libros de la humanidad que hacen los pueblos para que los particulares lean, la Biblia, las rapsodias homéricas, los libros sagrados, las grandes epopeyas⁶³.

En este sentido *Hijo de hombre* tiene algo que ver con aquellos grandes textos que fundan las identidades narrativas de las colectividades que los producen. Este conjunto de reflexiones nos invita a ver a A. Roa Bastos como el cronista de una identidad todavía por construir, y cuyas fuentes va explorando: discursos historiográficos, cultura popular mestiza, memoria colectiva, escrita y oral. Cronista, ya que cuenta la (o las) historia(s), fija por la escritura de ficción un patrimonio colectivo. Por su polifonía el texto de ficción es memoria colectiva viva, fundadora de identidad.

⁶¹ Pablo Neruda, *Ibid.*, p. 186.

⁶² Pablo Neruda, *Canto General*, “Amor América (1400)”, editorial Losada, Buenos Aires, 2da ed. 1963, p. 9.

⁶³ Augusto Roa Bastos, “Aventuras y desventuras del autor como compilador”, *Anthropos*, Barcelona, dic. 1990, n. 115, p. 14.

