Zeitschrift: Hispanica Helvetica

Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos

Band: 5 (1993)

Artikel: La búsqueda de la "palabra real" en la obra de Augusto Roa Bastos : el testimoniar de la ficción

Autor: Michel-Nagy, Eva

Kapitel: Ficción de la escritura: narradores-protagonistas

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-840957

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

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

CAPÍTULO 3:

FICCIÓN DE LA ESCRITURA: NARRADORES-PROTAGONISTAS

«Tal vez sea más fácil ser Jacob que escribir sobre Jacob.»

1. EL NARRADOR DE *HIJO DE HOMBRE* (1960)

1.1. LA CRÍTICA

Al adentrarnos en la crítica relativa a la novela *Hijo de hombre* nos interesan particularmente los diferentes estudios realizados en torno a dos aspectos de la obra; la composición en nueve capítulos semi-independientes[1] y la alternancia del punto de vista narrativo en primera y tercera persona. En relación a estos dos puntos recapitularemos brevemente las posiciones más destacadas.

Con respecto a la estructura de la novela, Jean Andreu llama la atención sobre la insistencia de algunos críticos en el carácter fragmentado

---

1. La publicación por separado de algunos capítulos testimonia la capacidad de autonomía de los relatos: *«[...] la autonomía de los nueve relatos puede ser acreditada por la utilización que ha hecho Roa Bastos de algunos de ellos. Desgajados de la novela, los relatos* «Hijo de hombre» *(I), con el título cambiado de* «Macario», *y* «Hogar» *(V) han sido publicados en forma independiente y en medio de otros textos ajenos a la novela en* Los pies sobre el agua. *[...] Roa Bastos publicó en el volumen de cuentos* Madera quemada *un relato,* «Kurupí'» *que no integró la versión definitiva de* Hijo de hombre *al que pertenecía originalmente.»*, Jean Andreu, "*Hijo de hombre* de Augusto Roa Bastos: Fragmentación y Unidad", en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, 96-97, 1976, p. 474.

de la novela y de otros en su carácter unitario. Al pasar revista a la opinión de los críticos más importantes afirma que:

> «La problemática de esta estructura parece engendrada por la fricción que se produce entre un concepto general de la categoría "novela" considerada como relato totalizador y la apariencia primera de *Hijo de hombre*, novela fragmentada, dividida en nueve textos más o menos conectados entre sí y animados cada cual, en el contexto de la obra, por una especie de tensión centrífuga. Casi siempre, en este vaivén de los enfoques críticos entre la fragmentación y la unidad, prevalece el concepto de la fragmentación, aunque previamente se le reconozca a la obra cierto proyecto unificador.»[2]

Andreu cita las diferentes opiniones de Alberto Zum Felde,[3] Pedro Lastra,[4] Mario Benedetti,[5] David Viñas, Noé Jitrik, Angel Rama[6] y advierte que él, por su lado, no toma posición a favor o en contra de alguna de estas dos tendencias sino que constata simplemente la divergencia y se propone analizar *«[...] los elementos de la obra que posibilitan esta vacilación permanente entre los conceptos de fragmentación y de unidad»*.[7]

Andreu insiste en el carácter dual de la obra, que se manifiesta a nivel estructural y a nivel temático.

> «La primera característica del relato que llama la atención es la de su dualidad. [...] La crítica ha señalado cómo se desenvuelve formalmente esta doble historia: las partes impares están centradas sobre Itapé y Miguel Vera (I, III, V, VII, IX) y las partes pares sobre Sapukai y Cristóbal Jara (II, IV, VI, VIII). De modo que la aparente dispersión de la obra en nueve relatos viene a reducirse desde ya a una fragmentación binaria.»[8]

---

2. Jean Andreu, *op.cit.*, p. 473.
3. Alberto Zum Felde, *La narrativa en Hispanoamérica*, Madrid, Aguilar, 1964, p. 204.
4. Pedro Lastra, "Nota preliminar" a *Madera quemada*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1967, p. 11.
5. Mario Benedetti, *Letras del continente mestizo*, 2a ed. Montevideo, Arca, 1969, p. 117.
6. David Viñas, *Actual narrativa latinoamericana. Conferencias y seminarios Casa de las Américas*, La Habana, Centro de Investigaciones Casa de Las Américas, 1970. Mesa redonda: Rubén Bareiro-Saguier, "Roa Bastos y la nueva narrativa paraguaya", Panel, David Viñas, Angel Rama, Noé Jitrik, pp. 71-101.
7. Jean Andreu, *op.cit.*, p. 474.
8. *Ibid.*, p. 477.

Sin entrar en el análisis detallado de la perspectiva narrativa, el crítico deja entender que los dos puntos de vista narrativos le corresponden a Miguel Vera.

> «La unidad de la obra se hubiera podido considerar también a partir del narrador. En un primer momento la narración corre a cuenta de Miguel Vera desde el principio [...] hasta casi el final, hasta la intervención de Rosa Monzón.»[9]

Sin embargo, le interesa más otro aspecto de la problemática, el de la paulatina disolución de la identidad del narrador, su desplazamiento hacia un narrador anónimo:

> «[...] tal como se nos presenta, la obra no es la versión original de Vera. Entre la versión original y la versión definitiva intervienen ciertos trujamanes que modifican directa o indirectamente el texto. [...] nos parece significativo que el narrador primero (Vera) se diluya o se degrade para ofrecernos la imagen de un narrador cada vez más difuso y que finalmente tiende hacia el anonimato. Este desplazamiento final de un narrador identificable hacia un narrador anónimo contribuye a precisar la significación global de una obra cuya intención final sería la de ayudarnos a "comprender, más que a un hombre, a este pueblo tan calumniado de América".»[10]

En cuanto a la valoración e interpretación de la alternancia del punto de vista narrativo, Gladys Vila Barnes señala dos posiciones principales que prevalecen en la crítica y que pueden ser encabezadas, por una parte, por la interpretación de Janina Montero[11] y, por la otra, por la de David William Foster.[12]

> «Uno de los planteamientos que ha recibido mayor atención de los críticos es justamente el de esta doble perspectiva narrativa de la novela. El dilema a dilucidar se reduce a una sola pregunta: ¿Corresponde también

9. *Ibid.*, p. 482.

10. *Ibid.*, p. 482-283.

11. Janina Montero, "Realidad y ficción en *Hijo de hombre*", en *op. cit*, pp. 267-275.

12. David William Foster, "Nota sobre el punto de vista narrativo en *Hijo de hombre*", en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, 36, 1970, pp. 643-650. También en Helmy F. Giacoman (editor), *Homenaje a Augusto Roa Bastos*, New York, Anaya-Las Américas, 1973, pp. 157-167.

a Miguel Vera, personaje-narrador de los capítulos impares, la voz relatora de los capítulos pares? La opinión de los estudiosos está dividida. Se podría seleccionar el criterio de Janina Montero como representativo de otros críticos, tales como Adriana Valdés e Ignacio Rodríguez, Andris Kleinberg y Rodríguez-Alcalá, quienes comparten su opinión. [...] En cambio, el norteamericano David William Foster toma una posición contraria en su trabajo dedicado exclusivamente al tema aludido, al tratar de probar que los alternados puntos de vista de la novela corresponden a dos narradores distintos.»[13]

Según Janina Montero citada por Gladys Vila Barnes:

«Los nueve episodios relativamente autónomos de los que consta *Hijo de hombre* tienen como elemento unitivo al narrador, Miguel Vera, el cual alterna el uso de la primera persona (capítulos 1, 3, 5, 7 y 9) con el de la tercera persona (capítulos 2, 4, 6 y 8). Esta oscilación sistemática tiene una doble función estructural y temática [...].»[14]

Según la autora, los capítulos impares son esencialmente autobiográficos, *«marcan una experiencia vital»* y presentan al narrador en su posición de hombre vacilante incapaz de tomar decisiones y de asumirlas. En cambio, los capítulos pares narrados en tercera persona dibujan la emergencia y la trayectoria de un personaje totalmente diferente, la figura del *«héroe total»*, solidario, Cristóbal Jara. Janina Montero subraya que la distribución se fundamenta en:

«[...] la imposibilidad de fundir la creación del héroe con la vida del antihéroe: el mismo intelectualismo narcisista de Vera es lo que le hace comprender su propia condición y es como si no quisiera contaminar con sus repetidas deserciones la gradual modelación del héroe [...].»[15]

Gladys Vila Barnes insiste igualmente en la distribución de los capítulos y el punto de vista narrativo en función de la distribución temática: contraposición del héroe vinculado con la colectividad que actúa, y del anti-héroe (individuo) incapaz de solidarizarse con los demás, que reflexiona.

«Es de vital importancia determinar quién rige el movimiento pendular de la cámara que enfoca contrapuntísticamente a un pueblo en acción

13. Gladys Vila Barnes, *Significado y coherencia del universo narrativo de Augusto Roa Bastos*, *op. cit.*, 1984, p. 77.

14. Janina Montero, *op.cit.*, p. 268.

15. *Ibid.*, p. 269.

> y a un hombre en reflexión para poder establecer una relación sintagmática entre las dos visiones proyectadas en la novela.»[16]

La autora subraya una advertencia que aparece en la carta final de Rosa Monzón dirigida al editor, en la cual ésta señala que el manuscrito de Miguel Vera, encontrado en una bolsa de cuero, fue redactado sobre papeles *«con el membrete de la alcaldía»*. A partir de este detalle deduce que

> «las supuestas memorias escritas en Peña Hermosa y el Chaco no son sino un recurso literario de un hombre imposibilitado para la acción y, por consiguiente, deseoso de exorcisar sus demonios personales por vía de la escritura».[17]

Esta consideración aporta otra prueba de la unicidad del narrador de la novela (Miguel Vera), narrador único quien, sin embargo, enfocaría de dos maneras diferentes ciertos acontecimientos de su propia vida, y de la vida y del devenir de una colectividad.

Entre los que hablan abiertamente de la presencia de dos narradores en la novela, hemos citado en primer lugar a William Foster, uno de los primeros en tomar posición claramente sobre este aspecto.

> «[...] es preciso admitir que sólo una mitad de los capítulos son narrados por Vera y el resto viene narrado por otro.»[18]

Otro crítico reitera esta misma posición sin resolver una serie de problemas que esta posición no deja de provocar (el problema de la nota final, la ficción del manuscrito de Miguel Vera). Brigitte Heinhold, autora de una tesis doctoral sobre *Hijo de hombre*, afirma:

> «Las nueve partes independientes de la novela, que en líneas generales pueden ser descritas como capítulos, permiten reconocer en su coherencia interna una clara dualidad. Estilísticamente se desarrolla a partir de dos narradores, uno de los cuales cuenta en primera persona, Miguel Vera, en tanto que el otro es un desconocido narrador omnisciente en tercera persona.»[19]

---

16. Gladys Vila Barnes, *op.cit.*, p. 77.
17. *Ibid.*, p. 78.
18. David William Foster, *op.cit.*, p. 158.
19. Brigitte Heinhold, "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 (editor), *Homenaje a Alejandro Losada*, Lima, Latinoamericana Editores, 1986, p. 173.

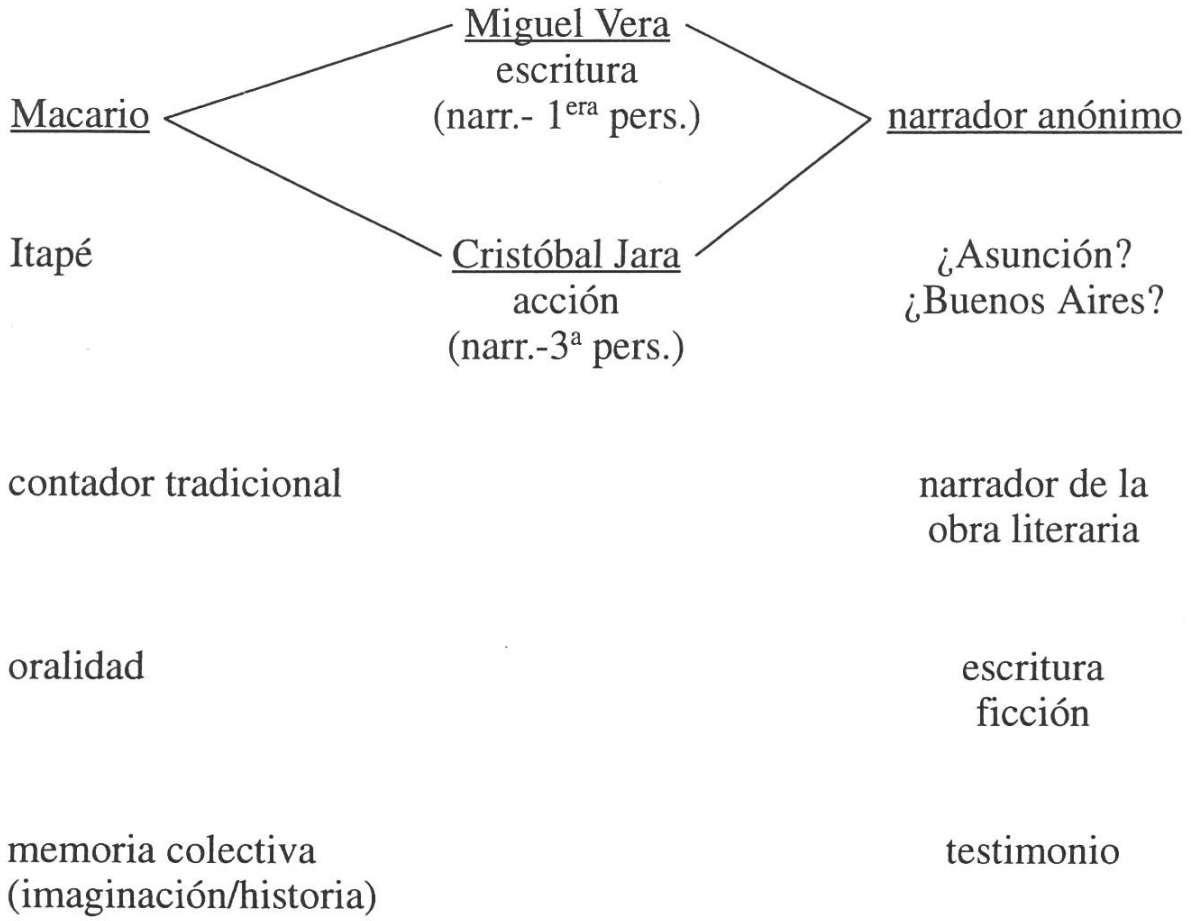
Estas posiciones, a pesar de su divergencia fundamental en cuanto al punto de vista narrativo, subrayan unánimamente el foco de interés doble de la novela: por una parte, el individuo que se desenvuelve en la escritura con su mirada introspectiva basada en la reflexión y, por otra, el devenir histórico de la colectividad paraguaya inscrito en sus acciones y personificada por el héroe Cristóbal Jara (deseo de absolverse individualmente al dejar testimonio de unos hechos que sobrepasan lo meramente individual).

A continuación, trataré de completar este panorama crítico a través de consideraciones que este tema me sugiere.

1.2. LA ESTRUCTURA BINARIA DE LA NOVELA

La estructura binaria que rige la construcción de la novela puede ser vista, como ya lo hemos señalado anteriormente, en tanto que la representación de una bifurcación consecutiva a un estallido o a una ruptura. Bajo el punto relativo a la práctica narrativa del personaje Macario, hemos constatado que el primer capítulo aparece como una unidad acabada, colocada fuera del tiempo histórico. Hemos constatado igualmente que, en su calidad de punto terminal de un proceso, abre al mismo tiempo la posibilidad de iniciar un nuevo ciclo a través de la separación y la evolución paralela de dos actividades fundamentales: la escritura y la acción, orientadas respectiva y exclusivamente hacia el pasado y el futuro. Por ello, al hablar de la estructura de la novela, es importante examinar la trayectoria que parte de la expresión de la unidad (capítulo I)[20] encarnada por un personaje colectivo (Macario), a la que sigue la bifurcación iniciada con la evolución contrapuesta de las dos líneas trazadas por las respectivas actividades del "héroe" y del "anti-héroe" en su oposición (escritura - individuo - traiciones - sobrevivencia ⟷ acción - colectividad - solidaridad - autosacrificio), y el desembocamiento en una "reunificación" final (¿unidad reencontrada?). Gracias a la exposición de esta evolución en forma de novela, el narrador último, tendiendo hacia el anonimato, reencuentra, a otro nivel y de un modo simbólico, al personaje-narrador Macario.

20. *«En términos de la totalidad de la novela, este capítulo establece el tono unificador de una historia de dimensión mítica del pueblo paraguayo»*, en David William Foster, *op.cit.*, p. 159.



Antes de hacer consideraciones generales de este tipo, examinaremos la manera de narrar de Miguel Vera, aceptando la hipótesis de 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.

El doble punto de vista narrativo, según la crítica Janina Montero, podría delimitarse en función de la experiencia vital de Miguel Vera como de los acontecimientos relativos a la colectividad y al "héroe total". A este respecto nos interesan particularmente los pasajes que se repiten bajo los dos enfoques narrativos.

Veamos de más cerca si es posible notar diferencias significativas entre la manera de enfocar los mismos hechos del narrador en primera persona y del narrador impersonal. Por ello he escogido primero algunos episodios significativos que aparecen como temas o motivos concurrentes[21] en la narración:

21. Jean Andreu evoca el ferrocarril, el cometa Halley de 1910, el tema de la lepra, el tema de la sed, en *op.cit.*, p. 478.

a) El levantamiento agrario de 1912 y la explosión del convoy revolucionario en la estación de Sapukai;

b) La llegada del doctor a Sapukai;

c) La Guerra del Chaco vista a través de la muerte de Cristóbal Jara y la casi muerte de Miguel Vera;

d) Algunos motivos:

- la traición
- el vagón
- el camión

1.3. DOBLE PERSPECTIVA NARRATIVA - DIFERENTES VERSIONES DE UN MISMO HECHO

1.3.1. EL LEVANTAMIENTO AGRARIO DE 1912 Y LA EXPLOSIÓN DEL CONVOY REVOLUCIONARIO EN LA ESTACIÓN DE SAPUKAI

La referencia a este acontecimiento[22] aparece repetidas veces en la primera parte de la novela (capítulos II, III, IV, V y VI). La explosión, por su aspecto exterior visual y auditivo, se relaciona con un fenómeno natural, el cometa Halley (1910 - según la ficción año de la fundación de Sapukai) que la población considera como un fenómeno amenazador (*«fuego-relámpago»*, *«víbora-perro»*). Además de asociar la explosión con un fenómeno natural, se la relaciona cn un fenómeno social. De hecho, la explosión y la represión que provoca la delación de los preparativos de la montonera encabezada por Cristóbal Jara, se mencionan conjuntamente. Esta asociación contribuye a enfatizar el destino trágico, natural y social, de este pueblo y además explica que el año 1912 ocupe, de la misma manera que la aparición del cometa Halley, un lugar fundamental en la imaginación popular, sugerido en la novela por su evocación repetitiva y obsesiva.

22. El levantamiento agrario de 1912 es un hecho histórico ficticio, pero tiene, dentro de la ficción novelesca, la misma fuerza evocadora que la referencia a la Guerra del Chaco, acontecimiento crucial de la historia del Paraguay.

En esta primera consideración hemos hecho abstracción del punto de vista narrativo bajo el cual se describen los detalles de la explosión. Ahora examinaremos si en los pasajes en que se presentan elementos de este paralelismo es posible notar diferencias significativas en función del punto de vista narrativo escogido.

La evocación conjunta del fenómeno natural (el cometa) y de la explosión aparece bajo los dos puntos de vista narrativos. El narrador en 3ª persona del capítulo II habla del *«penacho de fuego levantado por la bomba»* y de su *«fogonazo»* (p. 58) del mismo modo que el narrador en primera persona del capítulo V describe cómo *«el fogonazo y el estruendo de la explosión rompieron la noche con un vívido penacho de fuego»* (p. 166). Notamos entonces dos descripciones concordantes con términos, incluso, idénticos.

Las consequencias de la explosión y de la consecutiva represión sobre los habitantes de Sapukai se evocan de manera muy parecida bajo los dos enfoques narrativos. El acontecimiento trágico tiene como consecuencia visible, exterior, un cráter producido en la estación y como consecuencia invisible, un "cráter", un vacío en el espíritu de la gente. El narrador en 3ª persona comenta este proceso de interiorización de las huellas de la explosión de la manera siguiente:

> «Pese a los años, a las refecciones, al cráter por fin nivelado, las huellas no acababan de borrarse. Sobre todo, las que estaban dentro de cada uno.» (cap. II, p. 59).

El narrador en primera persona, explayándose más en los detalles interpretativos, evoca por su lado este "cráter" provocado en cada uno de los sobrevivientes:

> «El espanto y el éxodo, la mortandad que produjo la terrible explosión, dejaron por largo tiempo, como el cráter de las bombas, una desmemoriada atonía, ese vacío de horror o indiferencia que únicamente poco a poco se iría rellenando en el espíritu de la gente, igual que el cráter con tierra.» (cap. V, p. 158)

Los narradores tanto en primera como en tercera persona, al referir la explosión, reproducen y resumen discursos ajenos, es decir, en su relato hacen intervenir informantes. Antes de examinar la reproducción de discursos ajenos en forma directa, veamos el caso de un resumen en el capítulo III, «Estaciones». En este ejemplo el narrador, al recordar su primer viaje de niño a Asunción, reconstituye la conversación de los viajeros ante el espectáculo de la estación de Sapukai. Entre los que participan en

la conversación se destaca un hacendado, simpatizante de las fuerzas gubernamentales. Sin embargo, el narrador en vez de reproducir la versión del hacendado sobre la rebelión de los campesinos, la explosión en Sapukai y la consecutiva represión, opta por sintetizar su relato, limitándose al resumen de los elementos objetivos básicos. Esta opción permite suponer que se niega a reproducir la versión de un representante de las fuerzas opresoras.

> «Estaba contando el hecho de aquel convoy revolucionario que iba a atacar por sorpresa y que resultó volado por la locomotora que los gubernistas lanzaron contra él, desde Paraguarí.» (p. 93)

Para el análisis de la reproducción de discursos ajenos en discurso directo por los dos narradores y para sistematizar mejor la comparación de los enfoques narrativos, examinaremos dos pasajes, correspondientes respectivamente al punto de vista narrativo en primera y tercera persona, que contienen la misma información y el mismo tipo de descripción. Se trata de un pasaje narrado en 3ª persona en el capítulo II, «Madera y carne» (p. 59-60), y de un pasaje narrado en primera persona en el capítulo V (p. 164). Los criterios que tendremos presentes en la comparación son los hechos relatados, su representación en discurso directo/indirecto y el estilo (recursos literarios).

1.3.1.1. Los hechos relatados

En los dos pasajes encontramos los mismos detalles que hay que conocer para comprender cómo se produjo, primero, la explosión y después la represión. El narrador relata, en los dos, que los revolucionarios, bajo la dirección del capitán Elizardo Díaz, deciden mandar el convoy como última posibilidad de salvar, por el factor sorpresa, el levantamiento prácticamente vencido (*«intentar un último asalto contra la capital»* (p. 164), *«caer por sorpresa sobre la capital [...] Era la última carta de la revolución.»* (p. 59)). En los dos pasajes se evoca la traición del telegrafista Atanasio Galván y la huida del maquinista de los insurrectos que provoca el estallido de la bomba en la estación de Sapukai. Por consiguiente, los dos enfoques narrativos se presentan sin diferencias fundamentales a nivel de los hechos relatados. En cambio, surge una diferencia significativa en la elección del tipo de discurso reproducido en forma de discurso directo.

1.3.1.2. Representación discursiva

En la narración que precede la evocación de la explosión, el narrador en tercera persona reproduce la conversación (*«En las tertulias de la fonda y del almacén»*) de varios hombres, representantes de la autoridad: el ex-telegrafista, *«ascendido [...] a máxima autoridad»*, el juez de paz, el secretario municipal, el Paí Benítez, etc.

El narrador reproduce en discruso directo la intervención del ex-telegrafista en la conversación, es decir, le da la voz al delator de los insurrectos jactándose de su hazaña:

> «-¡Yo los derroté! - solía jactarse - ¡Mi probada lealtad al partido!» (p. 59)

En el pasaje a cargo del narrador en primera persona encontramos la reproducción de una frase del discurso del jefe de los insurrectos dirigida a sus soldados antes de la operación. La frase es, a su vez, una especie de eco a otro discurso que entró en la historia como exhortación a la lucha heroica, el discurso del mariscal López en Cerro Korá al final de la Guerra de la Triple Alianza.

> «-¡Nosotros también - los exhortó - vamos a vencer o morir en la demanda! [...]»[23] (p. 165)

El narrador reproduce igualmente la reacción de la multitud reunida en la estación:

> «¡Tierra y libertad!...» (p. 166)

Notamos entonces que la utilización del discurso directo de parte de los respectivos narradores -otorgando la voz a los representantes de los dos campos enfrentados (a los insurrectos y al delator, es decir, a las fuerzas opresoras)- pone en evidencia que las dos perspectivas narrativas, en este caso específico, corresponden a dos maneras de enfocar la realidad histórica y la lucha entre los dos campos antagónicos. Esta distribución

23. Al final de la novela encontramos la explicación de la importancia de este lema para los paraguayos: *«[...] el viejo lema de la Guerra Grande, ese lema que resumía el destino de un pueblo cuya fatalidad ancestral parecía residir en la guerra.»* (p. 351)

demuestra al mismo tiempo la simpatía que manifiesta el narrador Miguel Vera no sólo por el jefe militar de los insurrectos sino por la causa revolucionaria y los valores heroicos en general. Su manera de relatar el episodio, reproduciendo un discurso exhortador que, a su vez, reactualiza otro discurso histórico exhortador, contribuye a la exaltación de los valores representados por el mariscal y por el jefe revolucionario. Sin embargo, esta manera de narrar está en contradicción con la manera de actuar del personaje. Aunque podemos notar el compromiso del personaje con la causa de los revolucionarios y la exaltación de esta causa por medio de las palabras (voluntad de testimoniar), constatamos, al mismo tiempo, su incapacidad de establecer una armonía y concordancia entre esta convicción declarada y sus actos.

1.3.1.3. Estilo

Al comparar los dos pasajes, notamos que el narrador en primera persona, además de presentar los hechos acaecidos, emite un juicio valorativo sobre la acción de los soldados del convoy revolucionario, calificando su plan de *«[...] plan desmesurado, desesperado»*, de *«misión suicida»*, afirmando además que *«[...] En cualquiera de los casos, la muerte para ellos era segura»*. La dimensión personalizada de su narración se refuerza, además, por la inserción en el relato de la participación de Casiano Jara en el convoy y de su esposa Natividad en la multitud reunida para despedir a los soldados. El hecho de focalizar el acontecimiento sobre unos individuos seleccionados de la masa, contribuye a la formulación de la vivencia subjetiva de la tragedia. Cabe notar además que, según la ficción, Miguel Vera no ha vivido personalmente la explosión; por consiguiente, los detalles personalizados realzan la expresión de su simpatía con la vivencia de los revolucionarios y de las víctimas de la represión.

El momento anterior a la explosión y la explosión misma son descritos como una vivencia personal, como un hecho observado y sufrido por el narrador presente en la multitud. En esta descripción encontramos la observación de la masa desde afuera (sus miembros son *«sombras apelmazadas»*) así como la observación, desde la perspectiva de este grupo de gente, de la inminencia de la tragedia. La llegada de la locomotora se describe como si se acercara un *«monstruo [...] jadeando velozmente encrespado de chispas»*. La metáfora del monstruo jadeante y la mención de la presencia del penacho de fuego evocan la percepción del cometa Halley, otro fenómeno considerado como destructor (víbora-perro). Esta descripción, por la superposi-

ción de la percepción de estos dos fenómenos, se basa en una visión cristalizada en la mente del pueblo y, al mismo tiempo, quiere ser la expresión de esta visión. Sin embargo, el narrador reelabora poéticamente la percepción que la masa ha podido tener de la explosión y la asimila como si surgiera de una vivencia personal subjetiva.[24] El narrador transpone el sufrimiento humano a un elemento natural, cósmico puesto que el monstruo, la locomotora, interrumpe y destroza la quietud visual y auditiva de la noche:

> «En la noche sin luna [...] en la quieta noche de marzo [...] De pronto [...] el fogonazo y el estruendo de la explosión rompieron la noche [...] aquella destrozada noche [...].» (p. 166)

Frente a esta descripción donde el narrador utiliza recursos poéticos para trasnmitir emociones de la vivencia colectiva de la masa, base de su percepción del acontecimiento, el narrador en tercera persona elabora una versión más sintética, en la que, con la excepción del adjetivo "horrible", no hay una toma de posición emocional.

> «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 [...].» (p. 59)

Como primera conclusión sobre este punto podemos decir que las versiones de los dos narradores no difieren a nivel de los acontecimientos narrados sino a nivel del tono utilizado. El narrador en primera persona, a partir de su simpatía por la causa revolucionara, elabora una versión más subjetiva. Por medio de ciertos recursos literarios quiere ser la expresión de una intersubjetividad popular. En cambio, el narrador en tercera persona utiliza un lenguaje más sencillo, un tono impersonal más "neutro". Hemos visto que la selección del tipo de discurso reproducido en discurso directo permite suponer que el narrador en primera persona se propone unirse, por medio de la palabra escrita, a los que exhortan la causa de los revolucionarios. Su tendencia a negarse a dar la palabra a los representantes de las fuerzas opresoras confirma esta hipótesis. En cambio, el narrador impersonal, precisamente por su posición "impersonal", reproduce incluso las palabras de un delator jactándose de su papel desempeñado en la represión.

---

24. Esta reelaboración poética del narrador adulto contrasta con la visión que tiene el niño Miguel Vera de la explosión. El narrador rememora un sueño suyo que ha tenido en el momento de pernoctar en Sapukai. En aquel sueño la explosión aparece con toda su crudeza mostrando los efectos producidos directamente sobre los hombres: *«muchos hombres sin cabeza [...] cubiertos de sangre»* (p. 96).

1.3.2. LA LLEGADA DEL DOCTOR A SAPUKAI

La llegada del doctor a Sapukai es evocada tres veces en la novela; una vez en 3ª persona en el capítulo II (p. 53), dos veces en primera persona en los capítulos II (p. 93) y V (p. 150). A continuación transcribimos el pasaje narrado en 3ª persona:

> «En la estación se rumoreó que había querido robar el chico de una mujer, o que lo había arrojado por la ventanilla en un momento de rabia o de locura. Nada cierto ni positivo, para decir así fue, esto o lo otro, o lo de más allá, y poder abrir desde el principio un juicio, una sospecha o una condenación basada en algo más consciente que las meras habladurías surgidas de los comentarios de los soldados o las chiperas de la estación.»

Llama la atención que el narrador basa su relato en la reproducción de un rumoreo y su versión se limita a la expresión de la indecisión generalizada, *«quizá [...] acaso [...] o»*, basada en las diversas conjeturas de los habitantes del pueblo. Por consiguiente, a pesar de aparecer al principio del subcapítulo como un narrador omnisciente,[25] el narrador crea su propia imagen como un narrador incompetente cuya versión de los hechos no logra sobrepasar la de los habitantes del pueblo.

El pasaje del capítulo III corresponde a la rememoración en primera persona del episodio vivido por el niño Miguel Vera. Sin embargo, y a pesar de haber sido testigo ocular, él tampoco es capaz de establecer una versión clara de los hechos. Según afirma, *«nadie entendía lo que pasaba»*. De la misma manera que en el pasaje narrado en 3ª persona, en este pasaje se trasluce una cierta vacilación en la apreciación de los hechos. No obstante, en este caso, visto que se trata de la rememoración de hechos vividos en la infancia, el narrador, paralelamente a sus dudas, menciona la intuición del niño en cuanto a la inocencia del gringo, la falsa acusación y el desenfreno colectivo sobre el forastero.

> «Venía calladito, como si flotara en medio de una tormenta. Los ojos celestes del gringo eran los únicos mansos en medio del furor y del ruido.» (p. 93)

> «Quiso explicar algo, pero no le dieron tiempo o no le entendieron. No estaban para entender nada.» (p. 94)

---

25. *«Creen haberlo conocido. Pero no saben de él mucho más que cuando llegó al pueblo,»* (p. 53).

El mismo espectáculo de acusación y agresión colectiva contra el doctor se describe de manera detallada, en primera persona, en el capítulo V (Hogar).

«Lo veía de nuevo [...].» (p. 150)

Las murmuraciones de la gente, *«se rumoreó que había querido robar el chico de una mujer»* (narrador en 3ª persona), se convierten en una acusación colectiva explícita que el narrador, esta vez, retoma, sin juicio de valor al respecto: *«acusando de haber querido robar una criatura»* (p. 150).

De esta comparación sobresale que el narrador en 3ª persona no es omnisciente en el sentido tradicional, es decir, su visión no es una visión por encima de la de los personajes, lo que se manifiesta en la expresión de la vacilación, de la duda y de su "incompetencia" para decidir o juzgar algo.

Aunque estemos frente a un caso particular -se trata del episodio en que un forastero cuyo pasado se desconoce al igual que su devenir (el doctor llega un día a Sapukai no se sabe de dónde y un día se va de Sapukai no se sabe a dónde)- la expresión de la "incompetencia" del narrador impersonal no se limita a este caso.

1.3.3. LA GUERRA DEL CHACO - LA MUERTE DE CRISTÓBAL JARA Y LA CASI MUERTE DE MIGUEL VERA

El primer encuentro entre el héroe y el anti-héroe se describe en el capítulo V, en el *«centro geométrico de la novela»*,[26] bajo el enfoque narrativo en primera persona. En los capítulos restantes los dos protagonistas se alejan y se acercan alternativamente; la narración del capítulo V (encuentro) comprende los preparativos de la montonera. El capítulo VI sigue la trayectoria paralela de los dos personajes después de la delación y del desmantelamiento de la montonera; Cristóbal Jara se esconde en el cementerio y Miguel Vera es detenido en un calabozo militar. El capítulo VII, en primera persona, retoma esencialmente el relato del encarcelamiento de Miguel Vera (experiencia vital) en la isla en el momento del estallido de la Guerra del Chaco y su misión en el frente. Este capítulo señala un casi encuentro entre los dos protagonistas puesto que Miguel Vera percibe a Cristóbal Jara y al convoy aguatero en camino hacia el

26. David William Foster, *op.cit.*, p. 159.

frente (p. 238). Al final del mismo capítulo, Miguel Vera, sin ser consciente de ello, reencuentra a Cristóbal Jara convertido en su salvador. Efectivamente, el "diario" de Vera da cuenta de su agonía, su delirio y su esfuerzo para ametrallar a una presencia amenazadora que se le aparece en forma de camión aguatero, superpuesto a la muerte personificada. El narrador en 3ª persona en la parte final del capítulo VIII retoma este mismo episodio, y su versión es el complemento, esta vez desde la perspectiva del camionero Cristóbal Jara, del pasaje anterior.

La segunda parte de la novela consiste, pues, en un movimiento de convergencia y de divergencia de acuerdo con la situación y los desplazamientos de los protagonistas. Este movimiento desemboca en un reencuentro donde el traicionado sacrifica su vida para salvar a su delator-traidor y donde el delator cumple con el proceso de traición iniciado puesto que provoca la aniquilación definitiva del compañero delatado.

Después del esbozo esquemático de los encuentros y de las trayectorias paralelas de los dos personajes, vamos a comparar los dos pasajes que relatan la muerte de Cristóbal Jara y la salvación de Miguel Vera.

delación			
V - YO	VI - EL	VII - YO	VIII - EL
encuentro	separación		
M. Vera — Cr. Jara		M. Vera / Cr. Jara	Cr. Jara
preparativos montonera	represión	cárcel	
	M. Vera / Cr. Jara	Guerra / Guerra	Guerra
	escondido / preso		
		misión fracasada / misión	misión cumplida
		salvación	muerte

→ ENCUENTRO ←
(en la intersección)

En el pasaje de la p. 259 (cap. VII, narrador-Yo) la narración se hace a partir de una situación estática de espera en la que el movimiento de un camión acercándose al cañadón aparece como el producto de la imaginación incontrolable del sujeto (*«oí el jadear de un camión»*, *«Cada vez más próximo»*, *«ese monstruo de mi propio delirio»*). La visión del camión aguatero reconocido como tal (*«es un camión aguatero»*) se superpone a la de la muerte personificada: «Ella *continúa tentándome. Sus engaños, sus sarcasmos son incalculables [...] Está ahí [...], está llamándome [...]*»), es decir, al mismo tiempo aparece como una alucinación, una tentación, un subterfugio de la muerte cercana. Precisamente, la percepción del camión en forma de *«monstruo jadeante»* con las ruedas en llamas soltando *«penachos de agua»* puede ser considerada como la imagen invertida del *«monstruo jadeante»* de la locomotora cargada con bombas echando penachos de fuego, y del monstruo del cielo, el cometa Halley, amenazando con tragar el mundo. Esta visión muestra que Miguel Vera, en su agonía individual, hace intervenir una percepción señalada anteriormente como surgida del imaginario colectivo. Esta vez, sin embargo, el monstruo destructor será el instrumento de su salvación y sus últimos esfuerzos de resistencia a la muerte conducirán a aniquilarlo, cumpliendo hasta lo último el proceso de traición iniciado en el momento de delatar a Cristóbal Jara.

El hecho de no mencionar, en este pasaje, la presencia del camionero, significa también que Miguel Vera actúa sin darse cuenta de las consecuencias de sus actos. Dado que la delación de Cristóbal Jara se produjo en un estado de inconsciencia (ebriedad), este pasaje aparece como el resultado de la inconsciencia del personaje frente a su propia actuación.

La parte final de capítulo VIII (perspectiva desde el lado de Cristóbal Jara) completa esta visión parcial, limitada a la percepción del hombre agonizante.

El relato narrado en 3ª persona, sigue esencialmente una perspectiva de movimiento, el del camión avanzando en dirección del cañadón. La visión narrativa corresponde, en un primer momento, a la del camionero percibiendo los *«bultos esparcidos»* debajo de los árboles. La insistencia en la noción del avanzar confirma la caracterización de Cristóbal Jara como hombre orientado hacia el futuro y la acción, e identificado con el actuar (*«Avanzó a la deriva [...] avanzando en zigzag, avanzó unos metros más»* (p. 323)). Asimismo la evocación de la noción de avanzar contrasta con el estatismo y la pasividad de Miguel Vera, orientado hacia el pasado y paralizado por la reflexión. El movimiento de avanzar se inte-

rrumpe en el momento de realizarse el objetivo de la misión del camionero (entregar el agua), momento que corresponde, al mismo tiempo, a la muerte del que cumple su misión.

Por consiguiente, el reencuentro de los dos personajes tiene lugar en la intersección de los dos capítulos,[27] es decir, gracias a la confrontación de las dos perspectivas de estos dos pasajes. En el pasaje narrado en primera persona, Miguel Vera no se percata de la presencia del camionero; no es consciente de que aniquila a quien viene a salvarlo pero el camionero tampoco se da cuenta de que cumplió su misión. Por consiguiente, la presencia paralela de estos dos pasajes, en su lectura simultánea, es significativa de la relación de los dos personajes y de la complementariedad entre los dos enfoques narrativos, complementariedad señalada por la existencia de un narrador "último", "anónimo" y extensible a la significación de la contraposición de las dos perspectivas narrativas en la novela.

1.3.4. ALGUNOS MOTIVOS

1.3.4.1. La traición

El único acontecimiento que forma parte de la "experiencia" vital de Miguel Vera y que éste se niega a relatar en primera persona, es la delación de los preparativos de la montonera organizada por Cristóbal Jara. La delación se menciona, por primera vez, en el capítulo VI bajo el enfoque narrativo en 3ª persona. La descripción insiste en el aspecto fragmentado, "partido" del hombre[28] y esta apariencia exterior, visual simboliza la fragmentación interna, la enajenación del personaje. Es el único ejemplo en

---

27. La síntesis surge de la contraposición de las dos perspectivas narrativas: *«Cristóbal tiene que morir en manos de Vera para estimular la reflexión y el análisis en el homicida»*, en Gladys Vila Barnes, *op.cit.*, p. 89.

    De manera general: *«El fracasado en la acción es, [...], en su función de testigo de una época histórica, un componente de la novela, sin el cual los héroes actuantes no hubiesen hablado y no hubiesen llegado a la conciencia de los lectores.»*, en Brigitte Heinhold, *op.cit.*, p. 180.

28. *«dos pedazos sombríos»; «las dos mitades del hombre yacente no se movieron;»* (p. 178).

la novela donde Miguel Vera aparece designado como *«otro hombre»* y citado en 3ª persona bajo el pronombre *«él»*:

> «¡Teniente Vera! [...] -barbotó el oficial- [...]
> -Yo no sé nada... -dijo solamente» (p. 178)[29]

De este diálogo se desprende que el acto de traición es la consecuencia de la pérdida del auto-control de Miguel Vera borracho, circunstancia que éste argumenta en su defensa:

> «-Yo no delaté a esos hombres [...] -dijo otra vez la voz monótona y lejana [...] -Estaba borracho [...]» (p. 179)

La evocación del estado de ebriedad en que se encontraba el personaje demuestra su tentativa de escapar a la responsabilidad no sólo frente a sus superiores sino, sobre todo, frente a su propia conciencia. La opción de la perspectiva narrativa corrobora esta actitud evasiva:

> «Vera anula la responsabilidad directa de su traición al incluir su escena del calabozo en el episodio narrado en tercera persona»[30]

El episodio de la delación se menciona repetidas veces en los capítulos narrados en primera persona pero casi siempre en forma alusiva.

> «La caña me cae mal [...] Acaso por aquello[31] que pasó.» (p. 219)

> «Me exasperaba que alguien [...] volviera a remover aquello.» (p. 229)

> «A veces [...] quiero pensar que eso nunca sucedió» (p. 230)

Al mismo tiempo, la actitud del narrador-personaje es ambivalente frente al acontecimiento aludido puesto que oscila entre el sentimiento de culpabilidad y un cierto cinismo tendiente a minimizar su acto.

> «El proceso registró en parte la murmuración general que me hizo aparecer como entregador de los hombres de las olerías, a cambio de mi libertad. [...] Ese rumor era el único testimonio y esa culpa, el solo atenuante que había a mi favor, ambos recusados por mí, [...] Qué interés podía haber tenido en vender a esos pobres diablos del estero. Aunque, quizá, los que así pensaban

29. citado también por Janina Montero, *op.cit.*, p. 270.

30. Janina Montero, *op.cit.*, p. 270.

31. Subrayado mío.

> tenían razón, porque haberme emborrachado aquella noche equivalía a convertirme de hecho en un delator [...]» (p. 229)
>
> «¿Qué se habrá hecho de aquellos hombres, algunos de los cuales pagaron con su vida esa presunta delación?» (p. 230)

Miguel Vera es un personaje cuya vida consiste en la repetición del acto de traición; en su infancia, el alejamiento físico y espiritual de su pueblo (de lo que representaba Macario en su pueblo) se considera como culpa original. Esta culpa inicia una serie de traiciones que se repiten fatalmente y desencadenan un proceso que el personaje sufre sin tener fuerza para intervenir y detener su curso.[32]

A la luz de lo que venimos diciendo se pone de manifiesto que la opción de la perspectiva narrativa expresa el estado de "enajenamiento" del personaje escindido, fragmentado e incapaz de asumir sus actos; el narrador en tercera persona habla de Miguel Vera en tercera persona designándolo incluso en tanto que *«otro hombre»* y el narrador en primera persona no se atreve a nombrar el acto de traición, ni alcanza a asumirlo enteramente como culpa suya.

1.3.4.2. El vagón

En la novela *Hijo de hombre*, como en toda la obra narrativa de Roa Bastos, aparecen ciertos objetos que cumplen una función de mitificación. Entre los más importantes hay que mencionar el vagón que, inicialmente formando parte del conjunto tren, pasa por una serie de transformaciones, sin dejar de perpetuar, al mismo tiempo, una significación básica. En una primera fase el vagón es un elemento del convoy que transporta a los revolucionarios en un ataque sorpresa contra las fuerzas gubernistas. En el momento de la explosión en la estación de Sapukai se salva del efecto destructor de las bombas. A continuación, su alejamiento físico de la estación y la transformación de su finalidad inmediata aseguran la

32. La evolución de ciertos personajes vinculados con la colectividad (Macario y Saluí) parte de una infancia o juventud marcada por la culpa y va hacia la purificación a través de ciertos actos y del autosacrificio. En cambio, otros personajes (Miguel Vera y Lágrima González) parten de un estado "original" de pureza en la infancia y, a través del alejamiento de la colectividad y de su manera de actuar, siguen un proceso de degradación y de caída.

sobrevivencia del espíritu rebelde puesto que el vagón se convierte en el hogar de la *«familia sagrada»*, Casiano Jara, Natividad y su hijo y abriga el renuevo de la fuerza revolucionaria representada por Cristóbal Jara. Su conversión en hogar y lugar de protección de algunos preparativos va acompañada de un paulatino e imperceptible movimiento de avance hacia la selva, lugar secreto de las actividades de la organización clandestina de Cristóbal Jara. El vagón aparece, de esta forma, como símbolo de las fuerzas rebeldes en la diferentes fases de su evolución:

> «el vagón del ferrocarril recubierto de maleza en la selva como símbolo de las sublevaciones campesinas»[33]

La dimensión mítica del objeto vagón está presente bajo los dos enfoques narrativos. Sin embargo, una diferencia fundamental entre las dos perspectivas estriba en la manera de colocarse frente a este aspecto mítico del objeto; el narrador en 3ª persona constata simplemente el carácter misterioso y la existencia de *«la leyenda del vagón embrujado»* mientras que el narrador en 1ª persona, en contacto físico con el vagón (encuentro con Cristóbal Jara), busca explicaciones racionales a su manera de avanzar sin rieles y a su conversión en *«vestigio irreal»* de la historia:

> «Me costaba concebir el viaje del vagón [...], imaginarlo, [...]» (p. 156)

Miguel Vera se pregunta incluso si *«Hay un truco»* o si se trata de un fenómeno de sugestión colectiva.[34]

Podemos notar que el narrador en primera persona trata de comprender y explicar ciertos fenómenos que están fuera de su esfera de influencia (la colectividad), al mismo tiempo que elabora, a nivel discursivo, la exaltación de ciertos fenómenos que tienen que ver esencialmente con la colectividad.

---

33. Brigitte Heinhold, *op.cit.*, p. 179.

34. No podemos dejar de relacionar el esfuerzo de Miguel Vera por comprender racionalmente un fenómeno que tiene que ver con la colectividad con el esfuerzo que hace Miguel (narrador-personaje del cuento «La rebelión») por comprender la presencia de las mujeres en la plaza. Los dos, a falta de poder explicar un fenómeno, evocan la posibilidad de la sugestión colectiva.

1.3.4.3. El camión

El camión se presenta como formando una unidad orgánica con el camionero[35] en el cumplimiento de una misión dada.[36]

El camión, como ya lo hemos señalado, aparece como la imagen invertida del cometa y de la locomotora. En contraste con la amenaza de destrucción y muerte representada por el cometa, elemento natural, y por la locomotora cargada con bombas, elemento de concepción humana, el camión se presenta como instrumento de salvación.[37]

Además, la locomotora en su explosión mata no sólo a los revolucionarios y a los soldados sino también a los niños y mujeres reunidos en la estación. En cambio, siempre por inversión, el camión de Cristóbal Jara, en la realización de su misión, salva no sólo a los inocentes sino también y especialmente en este caso a un traidor.[38] Lo anterior nos permite afirmar que el camión representa la esperanza de salvación y de redención en el sentido cristiano.

Esta manera de percibir y presentar el camión como imagen invertida de lo que representa la locomotora (fuego-agua / destrucción-salvación) corresponde esencialmente a la perspectiva narrativa de Miguel Vera en primera persona.

Al final de la novela, en el capítulo IX, el narrador reconoce y explicita la función del camión, convertido en objeto "mitificado":

> «El camión de Cristóbal Jara no atravesó la muerte para salvar la vida de un traidor. Envuelto en llamas sigue rodando en la noche, sobre

35. *«Cristóbal Jara era, sin duda, un buen volante. Parecía formar parte del camión, una parte viva y sensible que irradiaba fuerza y voluntad a los tendones y nervios metálicos del desvencijado vehículo.»* (p. 285)

36. Este lazo orgánico entre los dos se explicita hacia el final de la misión cuando el camionero herido se ata efectivamente al vehículo para poder seguir adelante.

37. A Gaspar Mora, según la creencia popular, se lo llevó el cometa, o según una constatación más "objetiva" lo mató la sed y la sequía. A Miguel Vera lo salva el camión y el agua transportada por el camionero. El narrador en 3ª persona lo menciona como un *«diminuto camión con aspecto de animal mitológico»* (p. 318).

38. De esta forma la inversión se da también entre la muerte de Gaspar Mora, personaje dedicado a los demás, y la sobrevivencia y salvación de Miguel Vera, individuo traidor de la causa de la colectividad.

el desierto, en las picadas, llevando el agua para la sed de los sobrevivientes.» (p. 355)

En este pasaje el narrador en primera persona adopta la manera de considerar el fenómeno característica del narrador en 3ª persona, puesto que habla de él mismo en 3ª persona (*«salvar la vida de un taidor»*) y, en lugar de buscar explicaciones racionales, constata simplemente la importancia y la fuerza del sentido mítico de un objeto para la colectividad. Al final de la novela (presente del narrador-yo), el personaje pierde su obsesión por comprender racionalmente un fenómeno relacionado con la colectividad. El mismo sobreentiende y perpetúa, por su narración, la significación de esperanza vehiculada por el objeto camión. Esta consideración final contrasta con su actitud escéptica manifestada ante el vagón y, asimismo, demuestra su posición inmediatamente anterior a su "suicidio-muerte".

Para concluir el análisis de estos temas y motivos bajo la doble perspectiva narrativa podemos afirmar lo siguiente. Si de manera general es cierto que el narrador en primera persona relata acontecimientos de su "experiencia vital" y el narrador en tercera persona se ocupa de la vida de la colectividad y del héroe, también es cierto que el narrador en 1ª persona hace un trabajo de exaltación, a nivel verbal, de ciertos valores que no puede integrar a su vida a nivel de los actos. Esta exaltación le permite una identificación "intelectual" con la causa de una parte de la colectividad, exaltación que, sin embargo, entra en contradicción flagrante, sobre todo a partir del capítulo VI (episodio de delación), con sus actos. La consecuencia de esta incoherencia es la dificultad creciente que experimenta el narrador por relatar ciertos detalles decisivos de su "experiencia vital".

En este sentido el narrador en 3ª persona, que se encarga de relatar la evolución de la colectividad y del "héroe total", cumple igualmente una función de revelación de estos fallos en la integridad de la personalidad y del funcionamiento del narrador en primera persona, reforzando con dicho recurso la fragmentación y la enajenación del personaje.

La idea general según la cual el narrador en 3ª persona sería un narrador omnisciente o incluso correspondería a una instancia superior[39] de Dios, se desbarata puesto que las vacilaciones del narrador en

39. Foster hace una distinción entre el estilo de los dos narradores. El estilo de los capítulos impares, según él, *«son algo sentimentales, algo románticos, algo*

primera persona se extienden igualmente al relato del narrador en 3ª persona, dependiente, a su vez, de las informaciones ambiguas provenientes de la colectividad.

Los ejemplos tratados demuestran además que en las dos perspectivas narrativas el narrador otorga importancia a la selección y a la reproducción de las diferentes versiones de los informantes. Las ambigüedades y las indecisiones se originan precisamente en el hecho de tomar en consideración estas diferentes versiones.

Seguidamente mencionaremos algunos ejemplos del narrador "incompetente" en el caso de los dos enfoques narrativos.

1.4. LA "INCOMPETENCIA" DEL NARRADOR

El narrador en 3ª persona, además de su evidente indecisión en la elaboración del relato de la llegada del doctor extranjero a Sapukai, afirma su incompetencia para formular una versión definitiva sobre la casi delación de Cristóbal Jara por su superior, el catalán (cap. VI):

> «-Vea, capitán [...] Sé dónde está ese hombre [...]. El hombre que ustedes buscan ...
>
> -¿Dónde está?
>
> El catalán dudó, [...] Nadie supo, tal vez ni él mismo lo supiera, si en ese momento iba a delatar a Cristóbal Jara o si por el contrario estaba tratando de urdir en su favor una loca patraña, [...] Tal vez el catalán comprendiera de golpe la magnitud de esa locura y había decidido jugarse la vida él mismo para defenderla [...] Nadie lo supo y nadie va a saberlo nunca,» (p. 215)

La misma indecisión o falta de información segura aparece en la presentación del personaje femenino Saluí:

> «Nadie sabía nada de ella, con alguna certeza. Ni ella misma tal vez. [...] Corrían varias versiones de su historia,» (p. 272)

---

hiperbólicos» mientras que *«el estilo de los capítulos pares es de una dimensión bíblica»*, en *op.cit.*, p. 163. Al mismo tiempo hace consideraciones sobre la identidad del narrador en 3ª persona: *«Entonces huelga preguntar quién es el segundo narrador [...] podemos decir simplemente que es el mismo Roa Bastos [...] el mismo Cristo o cualquier Dios [...].»*, en *op.cit.*, p. 164.

El narrador en 1ª persona, sobre todo en la fase final de su vida (cap. IX), insiste en la diferentes fuentes de información que le sirven para la elaboración de su versión y en la necesidad de recoger las mismas y transcribirlas en su variedad y contradicción. En el capítulo IX ("Ex—combatientes"), correspondiente a su presente de narrador en Itapé, en su calidad de alcalde del pueblo se empeña en la "indagación" de los hechos (*«comencé la tardía indagación de los hechos»*) relativos al destino de Juana Rosa, esposa de Crisanto Villalba y concubina del alcalde de Itapé durante la época de la Guerra del Chaco. Miguel Vera, en la última etapa de su vida, cuando la exaltación de ciertos valores y su voluntad de identificarse intelectualmente con la colectividad entran en contradicción irremediable con sus actos (delación de Cristóbal Jara, misión fracasada en la Guerra), en lugar de querer ser portavoz de la colectividad, insiste en la necesidad de recoger las diferentes versiones, incluso contradictorias, sobre lo ocurrido y de mostrar la dificultad de elaborar una versión definitiva y monolítica. Su trabajo de investigación se cumple por medio de sus informantes, quienes le proporcionan diferentes versiones, a menudo contradictorias, de los acontecimientos. El papel de Miguel Vera se limita, entonces, a la reproducción de estas divergencias:

> «La imagen de Juana Rosa seguía descomponiéndose en sus recuerdos. [...] Habría una Juana Rosa, distinta, diferente, para cada uno de los habitantes de Itapé.» (p. 335)

> «Aquí comenzaban los desacuerdos.» (p. 335)

> «Sobre esto también había discusiones.» (p. 336)

> «Y Juana Rosa desapareció. Pero quedó su presencia en el pueblo, repartida en las distintas y encontradas imágenes.» (p. 339)

En su relato, el narrador menciona y reproduce parcialmente la confrontación de dos versiones contradictorias, correspondientes a la india Conché Avahay[40] y a la hermana Micaela. Hay que saber que estos dos personajes femeninos representan dos posiciones culturales e ideológicas extremas, la india rechaza la religión cristiana, *«no pisaba la iglesia y jamás subió al cerrito de Tupé-Rapé»* (p. 340) mientras que la hermana

40. La india Conché Avahay en contacto con Miguel Vera y el indio Kanaití, amigo de Cristóbal Jara, son los dos indios individualizados en la novela.

Micaela, *«celadora de la cofradía»* (p. 336), representa la iglesia oficial y es amiga personal de la esposa del alcalde.

En su careo la india defiende a Juana Rosa argumentando que el alcalde *«La mandó traer presa [...]»*; en cambio la hermana contradice su afirmación presentándola como concubina voluntaria del jefe político: *«Ella vino por su voluntad.»* Como resultado de esta discusión, en un primer tiempo la celadora convence al narrador: *«la celadora [...] A mí también logró convencerme»* (p. 336). Sin embargo, más tarde, Miguel Vera opta por la versión de la india e incluso declara que ésta tiene el privilegio de detentar la verdad.

> «Sólo mucho más tarde, la india Conché Avahay vino a contarme [...] Contó a los demás el secreto, la causa de la extraña sumisión de Juana Rosa. Pero muy pocos dieron fe a las palabras de la india, cuyas encías desdentadas seguían mascando esa amarga verdad.» (p. 339)

Notamos entonces que Miguel Vera, narrador en primera persona, no toma posición a favor de una de las diferentes versiones y opiniones de sus distintos informantes puesto que manifiesta una tendencia hacia la vacilación en la valoración de los hechos. Sin embargo, en el caso de la india, atribuye excepcionalmente a este personaje, perteneciente a un grupo social y étnico diferente del suyo, la posibilidad de detentar la verdad.[41] La noción de verdad y de no equivocación parece ser relegada a una esfera marginal y silenciosa de la colectividad dado que a la india nadie la cree y Cristóbal Jara no habla de su amigo.[42]

1.5. MIGUEL VERA Y LA ESCRITURA

Hemos hablado de una bifurcación entre las actividades representadas por los dos personajes Miguel Vera y Cristóbal Jara. Hemos dicho

41. El fenómeno es interesante ya que Cristóbal Jara, por su lado, hace el mismo tipo de consideración. Al hablar de su amigo, el indio Kanaití, afirma: *«Sabía mucho, sabía siempre más.»* (p. 313) y añade: *«Ellos no se equivocan.»* (p. 314). Al mismo tiempo hay que subrayar que la aparición de estos dos personajes indios es totalmente marginal en la novela y presenta un valor informativo más que todo de la mirada que los dos protagonistas tienen sobre ellos.

42. Esta intuición de la verdad del indio se parece a la intuición del niño Miguel Vera sobre la inocencia del forastero en el momento de la acusación colectiva en Sapukai.

también que el narrador Miguel Vera en primera persona compensa, a nivel verbal, su incapacidad de actuar y de asumir sus actos. Dicho de otro modo, su manera de escribir, leer y reflexionar lo paraliza para la actuación. Ahora cabe examinar la relación del narrador en primera persona con su actividad principal, la escritura.

Janina Montero, en el artículo ya citado, señala la ficción de dos tipos de escritura dentro de la novela y hace la distinción, para explicar la alternancia de los dos enfoques narrativos, entre Miguel Vera narrador y Miguel Vera lector.[43]

La primera distinción le permite delimitar la ficción de las memorias de Vera, redactadas en un "hoy y ahora" correspondiente a un período inmediatamente posterior a la Guerra del Chaco en Itapé (señalado en el primero y el útimo capítulo). Estas memorias relatan en forma autobiográfica episodios de la vida del personaje desde la infancia hasta la muerte (cap. I, III, V, IX). Por otra parte, la ficción de un diario que comienza el primero de enero de 1932 y termina el 29 de septiembre del mismo año y redactado, según la ficción, en el penal de Peña Hermosa y después en el frente durante la Guerra del Chaco (cap. VII).

Con respecto a la doble función del personaje-narrador en tanto que narrador y lector, Janina Montero considera dos pasajes donde el narrador menciona la relectura de su texto en voz alta y la separación definitiva de esta voz, es decir, a través de esta voz, del relato del productor-sujeto:

> «Veo el vapor que mana de mi cuerpo, 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 por mí.» (p. 220)

Según la crítica, este pasaje puede aclarar la unicidad y el desdoblamiento del narrador en dos perspectivas narrativas.

Es posible completar estas consideraciones con otra, centrada en el carácter autobiográfico de la novela, en tanto que modalidad narrativa.

---

43. *«[...] el mismo Vera define en dos instancias aisladas su carácter de narrador que proyecta su vida y experiencias a veces hacia un lector anónimo, mientras que, en otras ocasiones, él se desdobla para asumir la doble personalidad de narrador-lector»*, en Janina Montero, *op.cit.*, p. 268.

Milagros Ezquerro en su artículo "Le roman en première personne: Pedro Páramo",[44] argumenta que el narrador en primera persona cumula las dos funciones de narrador y de personaje (protagonista)[45] y, por consiguiente, representa una instancia de poder frente a los otros elementos que componen la obra. Insiste en el hecho de que esta persona-Yo no designa a un individuo sino una situación de locución: *«JE parle de Moi qui agis»* (*«on est en présence d'un JE qui se crée lui-même en train d'agir»*) y, por consiguiente, el narrador en primera persona pone en escena, gracias a la escritura, su propia auto-creación:

> «[...] un roman en première personne parlera toujours [...] des aventures [...] liées à la formation du sujet d'écriture. [...] Ce que le roman en première personne raconte ce n'est pas la naissance de l'individu mais celle de l'écrivain. [...] l'autobiographie, de par la structure de narration qu'elle met en oeuvre, est fondamentalement un acte d'auto-engendrement dans et par l'écriture, une tentative prométhéenne de construction d'une image du MOI, non conforme à celles que la vie a successivement offertes.»[46]

Estas consideraciones generales permiten la presentación del personaje y de la problemática del narrador bajo una nueva luz. Miguel Vera, además de desempeñar el papel de intelectual anti-héroe frente al hombre de acción Cristóbal Jara, héroe total, puede ser considerado, por la ficción de los capítulos autobiográficos, en su tentativa de auto-creación, de auto-engendramiento a través de la escritura. El personaje no presenta datos sobre su origen (los lazos familiales están ausentes de la novela) sino que inaugura su "autobiografía" con la evocación de su infancia marcada por el contacto y las enseñanzas del viejo Macario. Este hecho es revelador del telón de fondo de sus esfuerzos de auto-creación. Efectivamente, es posible considerar que la ruptura y continuidad que se deducen

---

44. en *L'autobiographie dans le monde hispanique*, Actes du Colloque International de la Baume-les-Aix, 11-12-13 Mai 1979, Publ. Universitaire de Provence, 1980, pp. 63-76.

45. *«le narrateur en première personne implique par son apparition dans le récit l'identité ou l'identification de deux instances de la narration: le Narrateur et l'un des personnages, généralement le protagoniste. [...] Au regard de la fonction narratrice, toutes les autres fonctions qui constituent la fiction romanesque sont des fonctions régies puisqu'elles sont distribuées et organisées par elle.»*, *Ibid.*, pp. 64-65.

46. *Ibid.*, p. 66-67.

del final del primer capítulo marcan igualmente la emergencia del individuo-Yo (Miguel Vera) en tanto que narrador (productor de discurso), de entre un grupo de receptores (nosotros-niños), público 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. En el caso de Miguel Vera, debido a la trayectoria circular (Itapé → Asunción → Sapukai → Peña Hermosa → Frente del Boquerón (Chaco) → Itapé), el regreso al punto inicial, al pueblo de la infancia, evidencia la significación final de este viaje; el alejamiento definitivo del adulto de los orígenes (*«Yo estaba en mi pueblo natal como un intruso»* (p. 353)). Por consiguiente, el narrador empeñado en la auto-creación por la escritura, en la creación de una imagen de su YO a través de la escritura (memorias individuales), entra en contraposición inevitable con Macario, el narrador-contador, en su función de memoria colectiva del pueblo.

La finalidad de la escritura aparece como utilitaria y totalmente individual: en el Penal sirve para *«contrarrestar el sueño»* y en el frente para resistir al enloquecimiento y a la muerte:

> «Todo se ha vuelto irreal. Me reservo para lo último, aferrándome a este final destello de razón, a este resto de lápiz.» (p. 257)

En los dos casos la escritura sirve para mantener en vigilia el espíritu por medio de un ejercicio de la razón: la reflexión. Hemos visto anteriormente que en el caso de este personaje la comprensión racional es primordial.

La finalidad individual de la escritura (resistir al sueño, a la muerte) culmina por la salvación individual a través de la escritura (Miguel Vera se salva otra vez de la muerte gracias a sus memorias escritas y recogidas) mientras que los cuentos de Macario tienen una finalidad colectiva, Macario desaparece y sus narraciones se perpetúan en boca de otros contadores.

La evolución esbozada a través de esta auto-creación se define, en parte, en relación contrapuntística con el protagonista antitético (capítulos en 3ª persona: doble exterior - Cristóbal Jara) y, en parte, en forma de escisión o contraposición interna. Cristóbal Jara es el protagonista "puro" puesto que, en cuanto personaje, se define esencialmente por su actuar y en la modalidad narrativa aparece fundamentalmente a través de la narra-

ción del narrador impersonal: *«la fonction narratrice et la fonction actantielle [...] ces deux fonctions sont strictement séparées dans le cas d'un récit à narrateur impersonnel»*.[47] El yo que escribe, escribe sobre el YO que actúa y, como hemos dicho anteriormente, esta doble función aparece en un contrapunteo cada vez más profundo, fundamentado en la no-coincidencia entre el discurso y los actos, detectable a nivel discursivo.

La trayectoria de Miguel Vera es una trayectoria circular en la que se producen modificaciones a nivel de las posibilidades de la escritura. En una primera etapa, notamos su identificación "verbal" con la causa de los revolucionarios, de la colectividad; pero esta "unidad" se agrieta cada vez más, dejando huellas a nivel discursivo del ahondamiento de las contradicciones internas (entre el discruso y la acción del narrador-protagonista) y externas (entre la utilización del discurso y de la escritura del narrador frente a la actuación del protagonista Cristóbal Jara). El narrador, siendo hombre de reflexión, reconoce no sólo la poca validez de sus escritos (*«mi testimonio no sirve más que a medias»*) sino que se da cuenta, sobre todo en su comparación con Macario, de la necesidad de dar la palabra a los diferentes miembros de la colectividad, lo que equivale al deseo de su propia desaparición.

El alejamiento físico seguido del regreso final corrobora la conversión del hombre en "otro" hombre, a nivel de los actos e igualmente a nivel de la escritura. Además de aparecer la referencia al personaje "enajenado", "partido" en relación con los actos (cap. VI), la "enajenación" puede ser detectada a nivel de la producción de discurso. De hecho, en la parte final de la novela (cap. VII) aparece una referencia a la conversión de su voz en una voz ajena:

> «No volveré a pensar en voz alta. Es una voz extraña. La voz de un muerto...» (p. 255)

> «Yo oía mi voz en la oscuridad como la de otro»

Parecería, entonces, que además de los actos descontrolados, el personaje pierde progresivamente el control de su voz, de su discurso. Esta advertencia, a pesar de referirse al discurso oral (la voz), puede señalar el mecanismo intrínseco de su actividad básica: la escritura, que en el caso de este narrador cobra significación particular ya que está en relación con la enajenación a nivel de los actos y simultáneamente con otro

47. Milagros Ezquerro, "Le roman en première personne...", *op. cit.*, p. 64.

mecanismo de narración, el de la narración oral del personaje colectivo encarnado por Macario, trasfondo de la emergencia de Miguel Vera a la producción de discursos.

El reconomiento del fracaso general de una vida caracterizada por las traiciones (a nivel de los actos, traición de la colectividad; a nivel de la escritura, traición del sentido de la producción de discurso del contador oral sumergida en la colectividad de parte del narrador de la escritura que cumple su auto-creación individual) lleva al narrador-protagonista a planear su muerte dentro de esta misma lógica puesto que su muerte va a ser su último acto no asumido.

Queda determinado de este modo que la narración en primera persona auto-engendra al sujeto del discurso pero la estructura binaria de la novela, la contraposición de los capítulos en primera y tercera persona permiten la demostración de que este proyecto está condenado al fracaso.

Ahí precisamente, el narrador último o la instancia responsable del contrapunteo de las dos perspectivas narrativas surge con un papel fundamental puesto que la presentación simultánea de dimensiones escindidas (anteriormente presentadas como parte de una unidad; emoción-razón, discurso-acción, pasado-futuro) aparece como una tentativa de re-creación de la unidad simbolizada por Macario. Además, este narrador "último" es un narrador anónimo cuyo papel se limita a la exposición -a través de la superposición, la fragmentación, la omisión y la indecisión- de diferentes elementos y perspectivas narrativas. La manera de cumplir su tarea se asemeja entonces a la manera de narrar de Macario, quien *«Superponía los hechos, trocaba nombres, fechas, lugares [...]»* (p. 21).

De este modo, el narrador que expone la evolución de bifurcación a partir de una unidad quebrada entre un narrador-personaje fracasado en sus diferentes misiones y un personaje de acción sacrificado y reducido al silencio, permite que de la síntesis de este encuentro surja una nueva unidad y señala, al mismo tiempo, la necesidad de la contraposición para tratar de recrear una unidad definitivamente perdida.

El cuento «La Rebelión», pubicado también en 1960, puede ser considerado como la continuación de la reflexión teórica y práctica de la problemática planteada en *Hijo de hombre*. La coincidencia del nombre de los respectivos narradores-protagonistas es un primer indicio de la continuidad que se establece entre los dos en cuanto a sus tareas de narrador y su manera de situarse frente a la colectividad. Miguel de «La Rebelión» encuentra la síntesis renovadora que surge de las oposiciones antes señaladas.

2. EL NARRADOR DE «LA REBELIÓN»

> *«[...] ahora que, por más que escarbe en mis recuerdos, esto que veo allí abajo no se parece a nada conocido, y es que en el recuerdo y tal vez también en la esperanza las cosas no se parecen más que a sí mismas. Allí está pasando algo extraño.»*

Para caracterizar la práctica narrativa del narrador de este cuento centramos nuestro análisis en el aspecto temporal del relato puesto que, como lo hemos dicho anteriormente, éste configura la paulatina emergencia de una esperanza orientada hacia un futuro mitificado, y personificada por la presencia "atemporal" de la mujeres.

El relato narra unos acontecimientos ocurridos en un lapso de menos de 24 horas. Los sucesos relatados empiezan *«un poco antes de medianoche»* y terminan la tarde siguiente.

La reconstrucción de los acontecimientos se cumple en orden cronológico, con la indicación explícita del paso del tiempo, a la manera de un diario entrecortado por la localización temporal, *«a las cuatro de la mañana», «después de mediodía», «a las dos de la tarde», «tres de la tarde».*

Dentro del alineamiento de los sucesos, encontramos algunas irregularidades que se sitúan a nivel de cada uno de los parámetros que distingue Todorov en el análisis del aspecto temporal de la narración: la frecuencia, el orden y la duración.[48] Llama la atención la evocación repetitiva (frecuencia) de un momento de la jornada, *«las cuatro de la mañana»*, momento en el que las fuerzas rebeldes hacen irrupción en la Telefónica. Este momento se constituye, por la repetición misma, en punto de partida para las anacronías (orden) en forma de movimientos retrospectivos (saltos hacia el pasado) y prospectivos (saltos hacia el futuro).

---

48. Tzvetan Todorov, *Poétique*, Paris, Seuil, 1968, pp. 53-56.

La prospección, es decir, la anticipación de la situación final del narrador-protagonista Miguel, permite poner en evidencia la omisión del resultado de los acontecimientos narrados, resultado o etapa final que ayudaría en la comprensión de la situación final (encarcelamiento, tortura) de los protagonistas. La omisión de una parte de los acontecimientos se señala por una elipsis temporal (duración) y tiene una importancia fundamental, como hemos tratado de demostrarlo anteriormente, en la manera en que el narrador da testimonio de los acontecimientos.

En la parte inicial del relato, y gracias a estos recursos, el lector recibe condensadamente unas informaciones básicas, cronológicamente anteriores y posteriores a los acontecimientos de la jornada. Después de la primera indicación del cuartelazo[49] se da un salto retrospectivo hacia las horas inmediatamente anteriores al golpe (pasado reciente), salto que permite proporcionar informaciones sobre la situación general del país y de las fuerzas políticas en juego.

La segunda evocación del cuartelazo[50] se ve seguida de un salto temporal hacia un pasado remoto en relación, esta vez, con la vida personal de los protagonistas. Miguel, el narrador, resume la vida de Muleque, evocando elementos de su propia vida pasada y presentando así la oposición inicial y el paulatino acercamiento entre ambos en lo que al trabajo intelectual y político se refiere.

A este "flash-back" o resumen condensado de una parte esencial de la vida de los protagonistas le sigue un salto temporal hacia adelante, hacia la situación final correspondiente al tiempo presente de la narración: la desaparición de Muleque y el encarcelamiento de Miguel.

Es evidente que la evocación repetitiva del golpe de mano otorga a este acontecimiento una importancia central. De hecho, este momento clave desencadena[51] una serie de cambios y transformaciones en el destino del

---

49. *«A las cuatro en punto un fuerte destacamento al mando de un oficial de comunicaciones, irrumpió en la central de teléfonos. Fue el primer indicio que tuvimos del cuartelazo.»* (p. 157)

50. *«El golpe de mano nos tomó de sorpresa. A esa hora muerta del alba, cabeceando de sueño Muleque y yo nos hallábamos repasando las bolillas de Civil para el examen, ante dos jarros de mate cocido ya frío, en la sala de transmisión.»* (p. 159)

51. En la primera retrospección el narrador insiste en el ambiente rutinario generalizado que reina en el país: *«como de costumbre»*, *«Así que nada nuevo»*, *«también de rutina»*.

país y, paralelamente, en la vida de los protagonistas. Por consiguiente, los saltos temporales de esta parte de la narración (retrospección y prospección) contribuyen a establecer, desde el principio, una relación directa de causalidad entre las diversas etapas de esta evolución antes de dar los detalles de los acontecimientos mismos.

A esta exposición sintética de la parte inicial del cuento sigue la tercera evocación del cuartelazo,[52] que constituye el punto de partida efectivo para la narración detallada de los acontecimientos de la jornada provocados por el golpe de mano.

Antes de continuar con el análisis, quisiera poner de relieve que el cuento empieza con la evocación de la presencia inexplicable de las mujeres en la Plaza de Armas frente a la Telefónica. Esta presencia es la negación misma del tiempo cronológico y de la comprensión racional de manera general. Efectivamente, todo el pasaje se da bajo el signo de la negatividad:

> «Nadie sabe en qué momento han comenzado a reunirse, ni cómo [...] Lo más extraño [...] por qué descuido [...]» (p. 157)

Antes de la introducción del tiempo cronológico que puntualiza el relato de los acontecimientos se evoca una presencia atemporal, sin antecedente ni sucesión, una especie de presente inmóvil.

Podemos afirmar, por lo tanto, que el cuento funciona con dos tipos de temporalidades; el presente atemporal de la manifestación silenciosa de las mujeres y el tiempo cronológico pautado esencialmente en los movimientos de los militares enfrentados.

Ahora vamos a examinar el tiempo de la narración de estos hechos decisivos para el destino del país (colectividad) y para el de algunos indiduos; es decir, vamos a ver de manera detallada cómo se narran los acontecimientos inscritos en el tiempo cronológico.

El desarrollo de los acontecimientos de la jornada, según la ficción, se narra en dos situaciones a partir de dos momentos presentes entre los cuales es posible establecer un orden de sucesión. Miguel, el narrador, primero toma sus apuntes en la Telefónica sobre lo que está pasando en

52. *«Cuando el pelotón entró como una tromba, nos quedamos clavados en las sillas.»* (p. 160)

su entorno (este tiempo presente de la narración se evoca por primera vez en las primeras líneas del relato ("ahora y allí"). Después, en un segundo tiempo, toma apuntes en la cárcel sobre los acontecimientos vividos anteriormente en la Telefónica y en la ciudad, consecutivos al cuartelazo (este tiempo presente de la narración, correspondiente al encarcelamiento del narrador, se evoca por primera vez a través de la prospección antes señalada).

De este modo, el relato sería la ficción de la conjunción de estos dos manuscritos producidos en dos situaciones y en dos espacios diferentes. El narrador mismo señala la continuidad entre ambos con la referencia a la pérdida del primer manuscrito:

> «Debo seguir lo que comencé en la rémington de la sala de transmisión, y que ni siquiera sé dónde habrá quedado.» (p. 160)

Los acontecimientos se narran en orden cronológico pero el tiempo verbal de la narración alterna el tiempo presente y pasado. La ficción de la sucesión de dos manuscritos (apuntes) y la alternancia del tiempo verbal presente/pasado podrían permitir la distinción entre dos perspectivas de narración: la vivencia inmediata de los hechos y su transcripción simultánea en presente en la Telefónica (ficción del primer manuscrito en presente), y la rememoración y reconstrucción posterior de los hechos en pasado desde la cárcel (ficción del segundo manuscrito en pasado).

Sin embargo, como veremos, salvo para algunos pasajes, es imposible hacer este tipo de delimitación dentro del relato de manera global. Por consiguiente, hay que descartar la distribución de los dos tiempos verbales en función de, por una parte, la expresión de la simultaneidad de la vivencia y, por otra, la rememoración de un pasado; asimismo conviene preguntarse por la razón de la confusión deliberada de estas dos situaciones narrativas.

Vamos a examinar la utilización del tiempo verbal de la narración.

El cuento empieza con la indicación de la presencia de las mujeres en la Plaza y el primer párrafo termina con la referencia a la situación del narrador:

> «Justo ahora y allí, en esta amenaza de catástrofe que pesa sobre la ciudad desde la madrugada.» (p. 157)

La localización temporal y espacial permite asociar este párrafo con lo que podría ser la ficción de los apuntes tomados en la Telefónica a través de la observación y su transcripción inmediata.

La narración sigue en tiempo pasado y, en un momento dado, anticipando la situación final del narrador: *«Ahora [...] en la celda»*, introduce la información sobre la ruptura y la necesaria continuidad entre las dos fases de la redacción de los apuntes, es decir, sobre la existencia de dos situaciones narrativas distintas en presente (ahora ≠ ahora).

Después de esta anticipación la narración sigue en tiempo pasado pero se cambia al presente para la descripción del enfrentamiento de las fuerzas en el país (*«fuerzas que están frente a frente»* (p. 162)). En esta descripción en presente se explicitan las razones que mueven a Miguel a tomar apuntes en la Telefónica (*«[...] depresión [...] neutralizarla [...] teclear estos apuntes»* (p. 162)).

En los párrafos consecutivos a esta explicación la narración está en presente dando así la impresión, reforzada por el uso de la palabra "representación", de que la transcripción es simultánea al acontecer de los hechos.

En una primera etapa, la alternancia del tiempo verbal en pasado y en presente podría corresponder a la alternancia de los apuntes producidos en las dos situaciones narrativas antes mencionadas: la Telefónica en presente y la celda en pasado.

Pero a continuación esta lógica se altera puesto que encontramos la alternancia de estos dos tiempos verbales dentro de un mismo párrafo:

> «Acabo de subir con Muleque a la azotea con el cuento de que íbamos a arreglar un alambre. Trepé al antepecho [...]» (p. 162)

Dado el cambio brusco de tiempo verbal en la descripción de la actuación del narrador, es imposible decidir si se trata de la ficción de los apuntes tomados simultáneamente en la Telefónica o de los redactados en forma de rememoración en pasado. Esta confusión se completa y se refuerza por una reflexión del narrador:

> «[...] ahora que, por más que escarbe en mis recuerdos, esto que veo allí abajo no se parece a nada conocido, y es que en el recuerdo y tal vez también en la esperanza, las cosas no se parecen más que a sí mismas. Allí está pasando algo extraño.» (p. 164)

La ubicación temporal por el adverbio "ahora", como hemos dicho anteriormente, puede corresponder a las dos situaciones en que el narrador toma sus apuntes. Esta formulación, aprovechando la ambigüedad de la designación temporal, imposibilita una afirmación tajante que determine si se trata de una tentativa de comparación de hechos observados

con hechos resurgidos por la facultad del recuerdo, o bien, si la facultad de recordar permite el resurgimiento en presente; el "ver" de un hecho ya cumplido. En este pasaje, de cierta manera, el recuerdo (pasado) y la observación inmediata (ver-presente) se superponen y se confunden; es este mecanismo el que se manifiesta en el resto del relato por la alternancia constante del tiempo verbal presente y pasado.

Pero además de la superposición entre el recordar y el ver (pasado/presente), el narrador establece un vínculo orgánico entre el recordar (pasado) y el esperar (futuro). Esta relación proporciona la clave de la construcción del relato en su totalidad, y permitirá la comprensión de esta alternancia dentro de una interpretación global del relato.

Para confirmar lo que acabamos de decir podemos encontrar otro pasaje donde el tiempo presente, supuestamente de la observación, se revela ser el resultado de la rememoración. La descripción en presente de la actuación del narrador-protagonista frente a los acontecimientos de la plaza: *«Yo casi extiendo la mano [...] ver mejor el gran remolino que se está produciendo allá abajo ...»* (p. 167) se suspende (tipográficamente por los puntos suspensivos) para dejar paso a la descripción de la situación del narrador escribiendo estas mismas líneas en la cárcel: *«Me cuesta mucho continuar escribiendo.»*. En este párrafo aparece con evidencia que los apuntes tomados en la cárcel, redactados en tiempo presente, tienen la fuerza sugestiva de la realidad vivida y transmitida de manera inmediata.

2.1. TIEMPO "ATEMPORAL" - CARACTERIZACIÓN DE LAS MUJERES

Hemos dicho que la presencia de las mujeres introduce la noción de la atemporalidad puesto que es una presencia absoluta sin procedencia. Esta presencia se señala en el relato por la repetición de las mismas fórmulas:

> «Están allí [...]» (p. 163)
>
> «Allí están ellas [...]» (p. 163)
>
> «[...] están ahí [...]» (p. 164)
>
> «Allá abajo continúan estando ellas [...]» (p. 165)
>
> «[...] están ahí» (p. 166)

Estas mujeres forman una *«compacta muchedumbre»* (p. 162), *«un gentío»*, *«una multitud»*, es decir, se perciben como un grupo homogéneo.

Hemos visto que Miguel, el narrador, busca a todo costo explicaciones racionales a esta presencia inexplicable hasta que se adhiere a la posición de su compañero, según la cual, estas mujeres simplemente *«están allí»*.

El núcleo determinante en la manera de caracterizar a las mujeres es la idea de que su fuerza es su debilidad, es decir, que su debilidad puede convertirse en su fuerza.

> «Este gentío está encallado en un tozudo empecinamiento, en una especie de irrevocable confianza en las propias, limitadas, débiles fuerzas.» (p. 164)

Todos los elementos de su descripción reflejan de cierta manera esta paradoja central.

Vamos a ver en detalle los elementos más importantes.

En la descripción de las mujeres podemos distinguir la caracterización del aspecto visual y la del aspecto acústico. En las dos categorías los detalles característicos de la debilidad, por un efecto de multiplicación (confianza), se convierten paulatinamente en fuerza o son, al mismo tiempo, elementos de fuerza que, sin embargo, salvaguardan su carácter débil.

En la descripción del aspecto exterior, visual, llama la atención la inmovilidad del grupo de mujeres. La multitud se describe como una presencia sombría, *«sus siluetas se yerguen sin sombra, sombras ellas mismas con los mantos oscuros»* (p. 163). Pero hecho paradójico, este grupo sombrío produce al mismo tiempo reverberaciones: *«parecen enlutadas en la salvaje reverberación que las iguala y apelmaza en un denso y a la vez transparente hacinamiento»* (p. 163). La caracterización en forma de silueta oscura, sombría, *«enlutada»*, contradice el carácter reverberante, del mismo modo que los adjetivos *«denso»* y *«transparente»* se excluyen mútuamente.

Los verbos que utiliza el narrador para hablar de la presencia de las mujeres tienen connotaciones "acuáticas":[53] *«emergiendo de entre [...]»*, *«reflejos que ondeaban [...]»*. De hecho, la metáfora central que corres-

53. *«La fuerza de la manifestación masiva de las mujeres en «La Rebelión» es sugerida a partir de un campo lexical que remite al movimiento del agua y de la navegación»*, en Jean Andreu, "El hombre y el agua en la obra de Augusto Roa Bastos", *op.cit.*, pp. 107-108.

ponde a la expresión de la idea fundamental formulada por el narrador en relación con las mujeres es una metáfora acuática: el oleaje.[54]

> «Este gentío <es> [...] Un oleaje que al batir la escollera se hubiese petrificado en su propia fragilidad. [...] como si el oleaje a pesar de su cristalizada inmovilidad continuara batiendo la escollera invisible» (p. 164)

En este grupo metafórico encontramos el encadenamiento de una imagen que expresa movimiento (oleaje, batir la escollera) con otra que significa la inmovilidad (petrificarse en la propia fragilidad), y, a continuación, la imagen de la inmovilidad (cristalizada inmovilidad) convertida otra vez en movimiento (continuar batiendo la escollera invisible) que, por ser síntesis de los dos polos extremos, expresa un grado superior de fuerza.

En cuanto al aspecto acústico, el punto de partida paralelo a la inmovilidad característica de la multitud de mujeres es el silencio. El silencio se transforma por momentos en *«rumoreo»*, *«bisbiseo»* y *«susurro»* hasta la aparición de la formulación de la llamada a desertar por una mujer individualizada, *«¡Dejen las armas...!»* (p. 167), grita una mujer en los altavoces.

Este llamamiento formulado por una persona, transmitido por una voz, se multiplica por medio de un fenómeno acústico físico, el eco (el mecanismo es paralelo a la multiplicación por reverberación del aspecto visual sombrío).

> «[...] cada palabra ha resonado amplificada por los ecos como si hablaran y se correspondieran al mismo tiempo muchas voces. Los ecos han golpeado en los vidrios de la ventanas cercanas con un levísimo chirrido.» (p. 166)

Por el eco, fenómeno natural, la voz única, débil cobra fuerza, puesto que *«golpea»* (como el oleaje bate) *«en los vidrios»*. Esta fuerza se deja también detectar por la reacción que provoca entre las autoridades puesto que éstas responden con la violencia: *«Han estrangulado la voz»* (p. 167), constata el narrador. Esta afirmación se refiere, en primer lugar, al

54. La asociación de la mujer con el agua aparece en la versión libre del Génesis de los Apapokuva-Guaraní elaborada por Augusto Roa Bastos: *«Vestida de agua, con su anillo de agua, con su pecho de arena pero adornada de agua [...] el Gran Padre le dice: -No: la mujer está aquí, sumergida en el agua, transparente como el agua, como el agua llorando alegremente [...]»*, en *Literatura Guaraní del Paraguay*, *op.cit.*, pp. 231-232.

corte del contacto acústico pero funciona también por anticipación como sinécdoque,[55] es decir, el señalamiento de la aniquilación de la persona a quien le corresponde la voz. De hecho, a la mujer la bajan *«a culatazos»* utilizando la violencia no sólo contra su voz sino contra su persona.

El llamamiento (voz débil) no se multiplica sólo por un fenómeno físico natural sino por la intervención de otras voces como, por ejemplo, la de Muleque que dirige el mismo llamamiento a los militares instalados en la Telefónica. Su voz es, entonces, una especie de eco al llamamiento de la mujer de la plaza y, a su vez, suscita la reacción violenta de los militares y su aniquilación física. De este modo, su caso confirma la fuerza que se esconde detrás de la debilidad aparente puesto que llama a una reacción de represión violenta.

Por consiguiente, podemos decir que el silencio y la voz de las mujeres forman parte de sus armas y efectivamente entran en una lucha que cobra sus víctimas.

Hemos dicho anteriormente que, en los acontecimientos narrados, podemos delimitar diferentes fases de acuerdo con la evolución del enfrentamiento de las fuerzas militares en oposición y, a partir del llamamiento a la deserción de las mujeres, del enfrentamiento entre militares y civiles. Esta evolución tiene como punto culminante la deserción de los militares y su confraternización con los civiles.

En general, en cada etapa de la evolución notamos un proceso de amplificación que va de lo más reducido (local/individual) hacia lo más amplio y generalizado (nacional/colectivo).

El cuartelazo se da en la Telefónica pero, según se enteran Miguel y Muleque a continuación, el enfrentamiento entre rebeldes y leales se extiende en todo el país.

La manifestación silenciosa, la presencia inexplicable de las mujeres en la Plaza de Armas es, primero, un fenómeno aislado; pero luego, a medida que avanzan las horas, llegan noticias de manifestaciones de mujeres del mismo tipo en otras ciudades del país.

---

55. *«Tropo que responde al esquema lógico "pars pro toto o totum pro parte". Se produce cuando se emplea una palabra por otra, estando sus conceptos respectivos en relación de a) género a especie o viceversa [...], b) parte a todo o viceversa [...], c) singular a plural o viceversa [...].»*, en Fernando Lázaro, *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Gredos, 1984, p. 372.

El llamamiento a la deserción, pronunciado por una mujer y *«estrangulado»* por las autoridades, se amplifica por el llamamiento que Muleque dirige a los militares rebeldes en la Telefónica, y también por el *«bisbiseo»* de la multitud en la Plaza.

Estas diferentes "amplificaciones" convergen y se juntan en lo que constituye el punto culminante del proceso: la deserción masiva final, expresión de la fusión y de la confraternización de los bandos militares enfrentados y de los civiles.

Podemos afirmar, por lo tanto, que el movimiento amplificativo parte del silencio, de la inmovilidad, del presente atemporal y que corresponde, por una parte, a la presencia de las mujeres en la plaza y, por la otra, al golpe de mano acaecido a las cuatro de la mañana, acontecimiento referido de manera repetitiva en la primera parte del cuento.

El testimonio de Miguel, su paulatina toma de conciencia de lo que puede ser la escritura, funciona de la misma manera que el llamamiento de Muleque que entra en el proceso de multiplicación de voces en forma de eco a la voz estrangulada de una mujer.

La manera en que Miguel, después de la muerte de su compañero, perpetúa y transmite, a su vez, la voz de las mujeres, se traduce en su modo peculiar de dejar testimonio incorporando una dimensión imaginaria (de esperanza) a la reproducción de los hechos:[56] confundir deliberadamente

56. A este respecto es significativa la descripción de la deserción final de los militares de los dos campos. En un primer tiempo, la perspectiva narrativa sigue claramente el campo de visión y de observación del narrador: *«[...] yo miraba todo ese vértigo que parecía fuese a durar una eternidad [...] vi lo indecible.»* (p. 168)

La descripción de la masa humana utiliza un léxico que subraya esta perspectiva de observación desde arriba (desde la Telefónica): los hombres se ven como *«racimos de hormigas»*, *«arracimadas cabezas»*, *«las puertas vomitaron [...] siluetas»*, las autoridades militares contrarias a la deserción aparecen como *«grotescos muñecos»* que vociferan, chillan, se agitan, se les ven *«los agujeros negros de las bocas»*, es decir, su descripción realza lo ridículo de sus órdenes.

En un segundo tiempo, el narrador menciona la llegada de una nueva oleada de civiles y, en ese momento, la perspectiva narrativa cambia fundamentalmente puesto que en vez de describir lo que observa Miguel, el narrador, describe la visión de Muleque agonizante. Es decir, la continuación de la descripción corresponde a la expresión de la imaginación y esperanza de su compañero en los últimos momentos de su vida.

el tiempo pasado y presente, mantener formulaciones paradójicas (contradicciones internas), testimoniar de la realidad (pasado) para proyectar este pasado en una dimensión futura de esperanza. Todos los recursos antes mencionados contribuyen a poner de relieve su voluntad de sintetizar parte de lo ocurrido con lo que está por hacerse; es decir, fundir el tiempo cronológico de los hechos pasados con la dimensión atemporal de la esperanza encarnada por un grupo de mujeres mitificadas.[57]

La situación final de Miguel como narrador (etapa final en su evolución) es semejante a la de las mujeres débiles y silenciosas; él también está expuesto a la violencia, condenado a perecer en el aislamiento bajo la tortura. Pero al mismo tiempo él, como las mujeres, saca sus fuerzas del reconocimiento de su pertenencia a una colectividad: *«Son pocos, pero yo los reconozco»*. Este reconocimiento (identificación) le permite convertir la "debilidad" de su situación en fuerza.

Miguel y Muleque, uno en tanto narrador que maneja la escritura, otro en tanto hombre de acción revolucionario, forman cada uno un eslabón en este proceso "amplificativo" de transmisión. La herencia de Muleque para Miguel consiste en la necesidad de *«transmitir la noticia»* y Miguel hace suya esta herencia para un hipotético lector desconocido de sus apuntes: *«por eso escribo eso, para que se sepa lo que ocurrió»*. Los apuntes de Miguel pasan, supuestamente, a manos de un hipotético lector no nombrado en el cuento, que, a su vez, junta los dos manuscritos y los dispone según la disposición final que sustenta el cuento «La Rebelión». La confusión deliberada de las dos situaciones narrativas mencionada anteriormente apunta hacia la presencia de otro narrador (hablante básico), recolector de las diferentes partes de los apuntes de Miguel, es decir, en suma, un continuador o un nuevo transmisor de las noticias según el último deseo de Muleque primero y de Miguel después. En este sentido, este narrador es el punto de encuentro entre el recuerdo y la esperanza, un punto de encuentro en equilibrio entre la escritura y la acción, parecido al equilibrio mantenido por el oleaje petrificado en su inmovilidad que, a pesar de su inmovilidad, sigue batiendo la escollera invisible.

57. La descripción de los militares es reveladora de la modificación de las oposiciones iniciales anunciadas puesto que la alteración del testimonio en función de la esperanza borra la oposición entre militares (inscritos en el tiempo histórico) y civiles (mujeres - inscritas en una dimensión "atemporal").