

Hijo de hombre

de Augusto Roa Bastos,
una reescritura del texto ausente

Roberto Ferio

La narración fragmentaria de *Hijo de hombre* evoca intensamente un texto anterior, en el que subyace el universo oprimido de la lengua guaraní. La novela de Roa Bastos despliega en su relato la exigencia de crispar la escritura en castellano con el asedio de los desplazamientos semánticos, de las reverberaciones metafóricas y míticas, de las modulaciones musicales de los registros orales, para rememorar ese texto ausente, dejando asomar así la dimensión imaginaria y el orden simbólico de una cultura que emerge en toda su vitalidad más allá de cualquier violencia opresora.

Estas reflexiones apuntan a dar cuenta de los procedimientos constructivos de una textualidad en la que la tensión entre las múltiples voces de una memoria colectiva en continua movilidad y la rigidez impuesta de una cultura letrada, traman un tejido en el que se cifra la búsqueda de una identidad social en su complejo y doloroso proceso de formación.

En la "Nota del autor" que antecede a la versión corregida y aumentada de *Hijo de hombre*, fechada en 1982, Roa Bastos expone algunos de los aspectos más relevantes de su concepción literaria:

Un texto no cristaliza de una vez para siempre ni vegeta con el sueño de las plantas. Un texto, si es vivo, vive y se modifica. Lo varía y reinventa el lector en cada lectura. Si hay creación ésta es su ética. También el autor —como lector— puede variar el texto indefinidamente sin hacerle perder su naturaleza originaria, sino, por el contrario, enriqueciéndola con sutiles modificaciones. Si hay

imaginación, verdaderamente libre y creativa, ésta es la poética de las variaciones.¹

La poética de las variaciones a la que alude Roa Bastos es una instancia constitutiva de la novela desde su primera edición, en la que se insertan y rescriben algunos relatos que pertenecen al mismo ciclo de escritura de *Hijo de hombre* y que luego pasarán a formar parte de otros libros de cuentos, publicados posteriormente.²

La novela, narrada desde dos voces que se van alternando durante todo el curso del relato, abarca un amplio espacio histórico que comienza con la evocación de la infancia de uno de los narradores en Itapé, donde se recorta con perfiles míticos la figura de Macario Francia, "hijo de uno de los esclavos del dictador Francia" que alcanza su madurez cuando "la Guerra Grande cayó sobre el país y lo devastó de un confín a otro"; de este modo, la memoria textual se extiende desde 1865, cuando se produce la Triple Alianza entre la Argentina, Uruguay y Brasil, que arrasan el territorio paraguayo, para concluir tras la guerra del Chaco, que enfrenta a Bolivia y Paraguay entre 1932 y 1935. Esa memoria está puntuada por las instancias fundamentales de la historia paraguaya desde su independencia, inscribiendo los referentes históricos con las huellas indelebles de una violencia dominante que se extiende en un continuo ininterrumpido durante cruentas guerras y largos períodos de dictadura.

Hay varios motivos narrativos que se desplazan a lo largo del relato otorgándole a la trama novelística un diseño que perturba la linealidad cronológica. Los más notables son el Cristo del cerro, tallado por Gaspar Mora, que es un símbolo de la insurgencia del pueblo de Itapé frente a la hipocresía de la normalidad religiosa; el cometa Halley, asociado a una gran sequía que se produjo luego de su paso, aparece vinculado a la sed, que se transforma de uno de los núcleos narrativos determinantes en las escenas relacionadas con la guerra del Chaco; el ferrocarril, que tematiza muchas de las migraciones de los personajes, refiere y simboliza la insurrección popular de 1912, reprimida mediante el envío de otro tren cargado de dinamita que va al encuentro de la formación en que se trasladaban los revolucionarios, produciendo con su explosión una tremenda matanza en la estación Sapukai; un vagón que se salva del desastre se va a constituir metonímicamente en el refugio de perseguidos e insurrectos, recorriendo de manera fantasmal los campos linderos con la ciudad; viajando en tren Miguel Vera se aleja de Itapé al principio de la novela, en tren, regresa Crisanto Villalba, ex combatiente de la guerra del Chaco, al final.

La violencia política como determinación fundamental de la realidad histórica del Paraguay, se manifiesta narrativamente en los episodios de la

represión religiosa en Itapé y en la represión militar en Sapukai; en las referencias a la semiesclavitud de los trabajadores en los yerbatales, cifrada en la huida de Casiano y Nati Jara; y, finalmente, en la narración exasperada del viaje de un camión aguatero conducido por su hijo, Cristóbal Jara, hacia las líneas de combate frente al fuerte Boquerón durante la guerra del Chaco.

El amor que une los personajes, Alexis Dubrovsky/María Regalada, Casiano/Nati Jara, Cristóbal Jara/Salu'i, es un punto de convergencia en el que se entrelazan las rigurosas condiciones materiales de existencia, que parecen liquidar todo intento de ilusión, con las fuerzas incontrollables de una resistencia, que culmina inevitablemente en la rebelión y el sacrificio.

Estas secuencias están íntimamente ligadas por una trama diseñada en orden a una temporalidad signada por avances y retrocesos que revelan en su despliegue una concepción de la escritura fundada en la repetición y articulada en el intrincado entrecruzamiento de dos voces narrativas que, a menudo, presentan los mismos sucesos desde distintas perspectivas.

La novela se configura como una unidad inestable en la que se integran relatos migratorios; la compleja relación entre el todo y las partes da lugar a una visión múltiple de temporalidades y espacios que desarrollan una rica interpretación de la realidad referida.

En *Hijo de hombre* las reapariciones de motivos narrativos y procedimientos que atraviesan los distintos niveles de su textualidad pueden ser leídas en dos direcciones diversas y complementarias; por una parte, hacia el interior del texto como una modalidad constructiva y, por otra, hacia un más allá del texto como una tentativa de reflexión de la identidad del pueblo paraguayo desde la imaginación novelesca. La poética de las variaciones de Roa Bastos implica una búsqueda para configurar la dimensión narrativa como una superficie de inscripción en la que se rescaten las huellas de los armónicos de las múltiples voces de la cultura popular paraguaya, sofocadas en la rígida permanencia de la letra escrita, pero siempre presentes en la memoria comunitaria.

El vacío de una textualidad ausente está relacionado en la novela de Roa Bastos con tres componentes constitutivos de la cultura paraguaya. Ante todo, las situaciones de bilingüismo y diglosia, que suponen una compartimentación cultural entre dos universos lingüísticos en contacto y en fricción. Esa interpenetración erosiva y deformante ha generado una transformación recíproca de hispanización del guaraní y de guaranización del castellano, pero sin conmovir la preeminencia del castellano-paraguayo, como lengua oficial y escrita, por sobre la oralidad del guaraní-paraguayo, utilizada para la casi totalidad de los intercambios de la vida cotidiana.³

En segundo lugar, está ligado a la carencia de una tradición de la narrativa paraguaya, cuyo inicio puede ser datado recién al final de la década del

30 con tres novelas surgidas de la guerra del Chaco, que en comparación con el ciclo producido por la novelística boliviana aparece como un resultado apenas modesto. Con un siglo de atraso en relación con otras literaturas nacionales en Latinoamérica, es un momento inaugural asentado sobre un vacío, el de una literatura sin pasado, lo cual significa un pasado sin literatura.⁴

Y, por último, en el mundo de la cultura paraguaya las oposiciones cultura/naturaleza, tradición escrita/tradición oral y la oposición central cultura dominante/cultura dominada, se manifiestan en el conflicto de las variantes paraguayas del castellano y el guaraní que distorsionan y complican las estructuras de sentido y comunicación. Cuestión que aparece puesta de manifiesto en la elección de uno de los motivos centrales de *Hijo de hombre*, el símbolo cosmogónico de los *palos cruzados*, *yuyra-juasa*, que en la cultura indígena guaraní significaba el soporte del mundo, aculturado en la cruz cristiana de los evangelizadores cristianos. El desplazamiento semántico y mítico de la significación "soporte del mundo" al concepto teórico y religioso de la cruz como símbolo de la redención y salvación cristiana, se diluye y trastorna en la cultura mestiza. El vacío de los *palos cruzados* del mundo mítico guaraní no queda recubierto y condensado en la cruz de los cristianos, implantada por los misioneros en el imaginario indígena.

Las huellas, los rastros, las estrías, las manchas, las rajaduras, los coágulos, las cicatrices, las rayas, los agujeros, las costras, las marcas, las grietas, los rastros, las entrañas, los intersticios, las fisuras, las arrugas, los muñones, las vetas, los orificios, las rendijas, las ruinas, los cuajarones, las trincheras, los pirograbados, las brechas, los rasguños, las póstulas, los costurones, las resquebrajaduras, los mapas, los croquis, las cartas, los informes, que tallan, labran, rasgan, arañan, graban, tajejan, raspan, trozan, surcan, aran, estrujan, quemán, laceran, graban, erizan, arrastran, incrustan, tartajejan, arrugan, demarcan, roen, inscriben, tanto el cuerpo de los personajes como el cuerpo del texto, son un espacio saturado por una gestualidad que se hace cargo de ese triple vacío exhibiendo la tentativa de construir un lazo que una los bordes separados de la herida original, sin instaurarse como la letra definitiva, sino, antes bien, apareciendo con la firmeza y la transitoriedad de una búsqueda en la que la variación supone una tarea siempre inconclusa.

Miguel Vera es el personaje que narra varios capítulos de *Hijo de hombre*, pero fundamentalmente, además de ser la conciencia desde la que se focalizan algunos de los episodios del relato, Miguel Vera es el sujeto de la escritura en la ficción novelística, aquel que junto con la letra se hace cargo del vacío en que se encuentra cuando enuncia en toda su desnudez su acción de escribir. Las certidumbres de sus recuerdos, de las acciones en las que ha participado como testigo, de las reflexiones sobre su conducta y su existencia, están atravesadas por un movimiento contrario que las aleja, las disper-

sa, las borrona y las aísla rodeándolas de un emplazamiento vacío que es constitutivo de su palabra. En el simple acto de inscripción, en la pretensión de trasladar la memoria de lo vivido a la formalización del lenguaje, emerge una imposibilidad para toda pretensión de plenitud y de certeza. Esa imposibilidad, que se mantiene más allá de cualquier conciencia individual, atraviesa la escena de la escritura de Miguel Vera y co-enuncia sus limitaciones, hace brillar su dispersión y atrae al sentido una ausencia irrefutable, sin impedir, de todos modos, su despliegue en estrecha urdimbre con el vacío que le sirve de contrapunto inestable a su recorrido.

A lo largo de los capítulos narrados por Miguel Vera se problematiza el derecho excluyente a la palabra escrita, a la apropiación de un discurso legitimador, es por ello que su relato es interferido con voces clandestinas que trastornan su pensamiento, impidiendo la interioridad confesional de la conciencia, para dar lugar al sufrimiento de la carne, deviniendo desgarramiento del sujeto mismo, quebrantado en la trasgresión de la legalidad de la norma.

La experiencia del cuerpo, del espacio, de la memoria y, por lo tanto, de la presencia indeleble del otro no se deja atrapar en la mera transparencia del lenguaje codificado en figuras impuestas; en la escritura de Vera se pone de manifiesto la imposibilidad de dar cuenta del mundo recurriendo a significaciones preconcebidas, que bajo la apariencia de una supuesta referencialidad legitimada constituyen un inventario limitado y defectuoso de supuestos subyacentes de la cultura dominante.

El vacío, que asedia las condiciones de posibilidad de sentido de su escritura, no supone una simple negación de sus palabras, sino una forma de figurar una ausencia inminente poblada de voces silenciadas. El trazado de su relato no se postula como una fórmula de acercamiento sedante, sino como la reiteración del impedimento insoslayable de significar sobre el presupuesto de la violenta opresión de los otros, de los que sólo disponen de la oralidad para nombrar el sentido. Asimismo, no hay una confabulación cómplice entre contrarios que alcancen la necesaria conquista de una laboriosa unidad final, sino el dilema no resuelto de nombrar el mundo en una comunidad marcada por la diglosia; no hay una verdad que cadenciosamente cierra y culmina un final conciliatorio, sino el resplandor y el dolor de un lenguaje precario e insuficiente, que es la cifra más precisa de los procesos histórico-sociales que han marcado al Paraguay.

El capítulo "Destinados" reproduce el diario del teniente Miguel Vera, que empieza a escribir el 1º de enero de 1932, en la prisión militar de Peña Hermosa, donde está detenido acusado de participar en una insurrección subversiva, descubierta por su involuntaria confesión durante una borrachera que lo convirtió en desafortunado informante del ejército. El relato llega hasta el 29 de septiembre, cuando Vera está en el frente de batalla

durante la guerra del Chaco, aislado en un puesto de avanzada y delirando a causa de la sed.

En ese diario aparecen varios fragmentos en los que se lee una reflexión acerca del valor dialógico de la escritura; en la sección inicial del diario hay un microrrelato en el que refiere las penurias de un compañero:

Junto a mí se quejaba alguien despacito entre los yuyos, con un quejido sordo y persistente de boca aplastada contra el suelo. Tuvo arcadas y siguió quejándose. No me acerqué. Sabía que era Jiménez. Lo de él no tiene remedio. Le han dado cinco años por la muerte del ordenanza a quien baleó al descubrir que se había liado con su mujer. Hay noches en que sueña con ella en voz alta, o se queja bajito, como anoche. Escribe largas cartas, que nunca envía. Cada tanto aparecen en la letrina los menudos trocitos de una nueva.

—¡Lindo buzón para esas cartas de amor! — dijo una vez Noguera. (p. 221)

De manera diagonal y alusiva hay una condena a la escritura como un acto de solipsismo. Una carta es un diálogo escrito con lo que queda del otro cuando está ausente. Toda forma epistolar implica a un otro que se trata de seducir y postergar a la vez, la carta impone la desaparición de los lectores y simétricamente su resurgimiento en el momento de la lectura con la consiguiente desaparición del autor. Pero, a su vez, la carta forma parte de una cadena que puede extenderse indefinidamente, ante todo, hacia el juego y el duelo, la desaparición del otro y su reaparición; para que se cumpla con ese proceso la carta debe llegar al otro, si no se privilegia la clausura del silencio y la escritura queda condenada a un destino excremental.

En el fragmento del 9 de febrero, el motivo reaparece desplazado ahora a la propia escritura de Miguel Vera:

Mientras sostengo la línea entre los dientes puedo escribir en la libreta apoyada en la arena. ¿Por qué escribo estas notas? No pretendo llevar un diario íntimo, como los pederastas o las lesbianas célebres que coquetean por encima de sus miserias.

Viejo vicio, éste de la escritura. Círculo vicioso que se vuelve virtuoso cuando se cierra hacia fuera. Una manera de huir del no-lugar hacia el espacio estable de los signos; una manera de buscar el lugar que se llevó nuestro lugar a otro lugar. ¿Y no es éste acaso el verdadero sentido de lo utópico? (p. 236)

Toda escritura puramente interior que secuestra la letra a la mirada del otro corre el riesgo de dejar atrapada la experiencia del afuera en las redes de la interioridad; inevitablemente la reflexión replegada en el refugio precario de la con-

ciencia individual, que sólo nombra a medias, excluye de la escena del sentido al interlocutor. Vera dice en la letra de su diario que el único futuro de la escritura se puede alcanzar cuando la experiencia del cuerpo, del espacio, de la temporalidad, son asumidas como una palabra orientada a la presencia indeleble del otro.

Cuando se produce la declaración de guerra con Bolivia, Vera narra que una de las primeras consecuencias es el desencadenamiento de una grafomanía colectiva; oficiales, clases y soldados escriben febrilmente cartas a sus madrinas:

La carta "arrojada" a la madrina de guerra es así un búmeran benefactor, conjurador; ese búmeran vendrá del futuro transformado en amuleto contra la soledad en la horda, contra el pánico en las trincheras, contra la misma muerte. (p. 252)

Desde otro motivo narrativo, el relato reitera la importancia de la escritura dirigida al otro, como un yacimiento que se extiende hacia el futuro, incluso luego de la muerte, con la carga testamentaria de toda escritura que permanecerá como una huella más allá de la vida de quien escribe, pero que a la vez permite construir una memoria que trasciende los avatares de la existencia individual.

Junto con la escena de la escritura el texto refiere los avatares de la lectura presionada por la violencia de la represión:

Los he visto arrimar sus caras, doblarse sobre sus cartas como sobre algo vivo y no sobre inertes trozos de papel, violados previamente por la censura. (p. 323)

La lectura también es una actividad fragmentaria que se lleva a cabo con pedazos de diario en las letrinas, o en la tapa de un improvisado ataúd donde se reconocen los restos de inscripciones de marcas de jabón y querosén.

Este entrecruzamiento entre escritura y lectura como extensión del sentido, como la presencia del otro en la construcción de la memoria de la textualidad, se tematiza en el capítulo IX, "Madera Quemada", que tiene como epígrafe entre paréntesis la siguiente cláusula aclaratoria: "(Declaración de la celadora de la Orden Terciaria)", lo que implica que lo que se va a leer a continuación es la transcripción de un relato oral que presentifica a su enunciatario, nombrándolo en el acto de dirigirle la palabra. Y, fundamentalmente, en los párrafos finales de la novela, también antecedidos por una cláusula aclaratoria entre paréntesis que dice: "(De una carta de Rosa Monzón)" que comienza de este modo:

...Así concluye el manuscrito de Miguel Vera, un montón de hojas arrugadas y desiguales con el membrete de la alcaldía, escritas al rever-

so y hacinadas en una bolsa de cuero. Las había escrito hasta poco antes de recibir el balazo que se le incrustó en la espina dorsal. (p. 381)

De lo que puede desprenderse, que la alternancia entre las voces narrativas que van construyendo la trama narrativa es el procedimiento elegido por Miguel Vera para forjar su narración como una encrucijada de perspectivas que no queden reducidas a una única mirada; y luego, y más importante, que todo el relato es una transcripción llevada a cabo por la doctora Rosa Monzón, trayendo al texto una mención diagonal al cuento de Jorge Luis Borges "Pierre Menard, autor del Quijote", acaso como alusión a una poética de las variaciones en las que la letra escrita está en perpetua movilidad en las inagotables mutaciones producidas por la mirada de los innumerables lectores. Por otra parte, la doctora Rosa Monzón, parece incorporar a la ficción la prolífica figura del compilador, que en la poética narrativa de Augusto Roa Bastos señala un modo más preciso de designar la figura del escritor, separándolo de los fastos celebratorios de la creación e instalando el sentido en el intercambio social antes que en una individualidad prominente.

La novela de Roa Bastos se abre con dos epígrafes, que ya en los márgenes del texto exhiben una confrontación discursiva.⁵ El primer epígrafe es un fragmento bíblico del "Libro de Ezequiel". Debajo hay un fragmento del "Himno de los muertos de los Guaraníes". Las sagradas escrituras, que provienen de una cultura escrita, extranjera y dominante, dialogan con una cultura oral, vernácula y dominada. Dos modos de configurar el mundo y la cultura compartiendo la misma superficie de inscripción, entremezclándose en una memoria plural.

La nación paraguaya ha sido arrasada por catástrofes tan tremendas que la destrucción también parece haber alcanzado a los dispositivos culturales de representación; a partir de ese vacío, la poética de las variaciones de Roa Bastos puede ser pensada como una vasta tarea de reescritura que se apoya en el reconocimiento de que no hay identidad cultural posible sin la legitimación de pertenencias plurales a colectividades raciales, religiosas y políticas diversas y, por lo tanto, que sólo se alcanzará entrelazando múltiples destinos necesariamente heterogéneos y conflictuales.

El gesto de indagación antropológico propio de la poética de Roa Bastos está entrañablemente ligado a una postura integradora que, como en Walter Benjamin, establece un nexo inseparable entre la narratividad y el género de discurso ético inventado por los hebreos, que centra su densidad significativa en la capacidad de dirigirse al otro. Los hombres ante todo son destinatarios y luego, trasmisores de relatos, que pasan por ellos, que los atraviesan; la reescritura del texto ausente en Roa Bastos es un modo de narrar lo que aún es innumerable y excluido, una tentativa literaria de des-

montar la mediación dominante a partir de la cual se estratifica una memoria legitimada, parcial y uniforme, mediación que constituye el texto desconstituido en *Hijo de hombre*, que a su vez nombra otro texto para hacerlo presente, para conjurar su ausencia e inscribirlo en la memoria social.

Buenos Aires, Coghlan, octubre de 2002

NOTAS:

- ¹ Roa Bastos, Augusto. *Hijo de hombre*. Buenos Aires, Sudamericana, 1990. Todas las citas de este trabajo remiten a esa edición. La primera edición de la novela había sido en 1960.
- ² Los capítulos I, "Hijo de hombre", y V, "Hogar" de *Hijo de hombre* aparecen como relatos independientes en *Los pies sobre el agua*, Buenos Aires, CEDAL, 1967. El cuento "Kurupi", que abre el libro *Madera Quemada*, retoma con algunas variantes el capítulo IX, "Ex combatientes". Milagros Ezquerro, en su "Introducción a *Yo el Supremo*", Madrid, Cátedra, 1983, señala que el núcleo narrativo de "Ex combatientes" retoma un tema central de una obra de teatro escrita por Roa Bastos en colaboración con su madre, hacia sus 15 años.
- ³ Roa Bastos, Augusto. "Cultura oral y literatura ausente" en *Quimera* N° 61, Barcelona, 1986.
- ⁴ Roa Bastos, Augusto. "La narrativa paraguaya en el contexto de la narrativa hispanoamericana actual" en *Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana*, Saúl Sosnowski, compilador, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1986.
- ⁵ Ver Andrea Ostrov. "En el nombre del padre (Una lectura de *Hijo de hombre* de Augusto Roa Bastos) en *Hispanérica*, Año XXVIII, N° 83, 1999.