

VEPI
W.

HIJO DE HOMBRE DE AUGUSTO ROA BASTOS
-a propósito del narrador-

ESQUEMA



INTRODUCCION

CAPITULO I: Importancia de la noción de "narrador".

- A. W. Kayser: la "actitud narrativa" como técnica literaria.
 - 1. en la epopeya.
 - 2. en la novela.

- B. M. Bachtine: cambio en la postura del "narrador" y radical transformación de la imagen del hombre en la novela.
 - 1. la "distancia épica".
 - 2. la "zona de contacto máximo".
 - a. el "personaje del autor".
 - b. la subjetividad **novelesca**.
 - c. la categoría del "**no-saber**".

- C. Conclusiones.

CAPITULO II: La noción de "narrador".

- A. ¿Cómo cuenta el narrador?.
 - 1. posición del narrador con respecto a la narración.
 - a. subjetividad y objetividad novelescas.
 - b. las categorías de la "persona" (yo) y de la "no-persona" (él).
 - c. "discurso" y "relato".



2. conocimiento del narrador
- B. El nivel de la narración ("discurso")
 1. "¿Quién es el dador del relato?".
 - a. respuesta de Roland Barthes.
 - b. respuesta de Oscar Tacca.
 2. la novela como "juego de información".
- C. Cuadro de la "visión" del narrador (O. Tacca).
 1. punto de vista.
 - a. el narrador "fuera" de la historia.
 - b. el narrador "dentro" de la historia.
 2. perspectiva.
 - a. omnisciente.
 - b. equisciente.
 - c. deficiente.

CAPITULO III: El "narrador" en Hijo de hombre.

- A. Primera aproximación: aplicación del cuadro de Tacca.
 1. el narrador "fuera" de la historia.
 - a. perspectiva omnisciente, equisciente y deficiente.
 - b. aportes al cuadro de la "visión".
 - el "testigo presencial" (comentarista).
 - la perspectiva oscilante.
 - el punto de vista colectivo.
 - el conocimiento erróneo.
 2. el narrador "dentro" de la historia.
 - a. perspectiva equisciente.

- b. la novela como relato autobiográfico.
- c. superación del modelo de descripción:
el "personaje-masa".

B. Segunda aproximación: "lectura" **del "sistema** narrativo" de la novela.

- 1. ¿qué se narra?: "relato" o "historia".
- 2. ¿cómo se narra?.

- a. punto de vista.
- b. perspectiva.

3. ¿quién narra?.

- a. la novela como audición: voces.
- b. tipos de narrador.
 - protagonista.
 - personaje.
 - comentarista.
 - transcriptor.

C. Cuadro explicativo de Hijo de hombre: relación entre "sistema narrativo" y "conocimiento de la realidad".

CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFIA

El presente trabajo pretende ser un análisis de la novela Hijo de hombre del escritor paraguayo Augusto Roa Bastos, análisis realizado con un enfoque estructuralista capaz de dilucidar algunos problemas específicos de estructura interna en la novela.

En sí, creemos que el problema del "sistema narrativo" -el narrador- en Hijo de hombre, es fundamental en la medida en que su particular utilización parece estar íntimamente relacionada con el conocimiento de la realidad y cómo ésta es captada por el pueblo.

De hecho, comenzamos el estudio del texto basándonos en una primera aproximación de contenido -el problema del conocer*- , fruto de una observación: el narrador en la novela Hijo de hombre. Y desde el momento en que apliquemos criterios objetivos en el estudio de la **narración**, podremos dar cuenta de la mencionada preocupación novelística.

* La preocupación por el conocer es una constante en la narrativa de Augusto Roa Bastos. Cf. Luis **Martul** Tobío, "La función del narrador en Roa Bastos"; en: Anales de Literatura Hispanoamericana N° 6; Univ. Complutense; Madrid, 1977.

Procedemos de esta manera porque pensamos con Roland Barthes que:

La propuesta del análisis estructural no es la verdad del texto sino su plural; por lo tanto el trabajo no puede consistir en partir de las formas para percibir, esclarecer o formular contenidos (para esto no sería necesario un método estructural), sino por el contrario, movilizar los primeros contenidos bajo la acción de una ciencia formal.* (1)

En otras palabras, el análisis estructural no trata de obtener el significado último de la obra, la verdad, sino, más bien, trata de entenderla en su pluralidad. Para lograr este objetivo, según Barthes, es necesario partir del sentido y no de las formas.

En el transfondo de esta concepción está el convencimiento de la unidad de forma y contenido en la obra artística en general, y en la narrativa de Roa Bastos en particular.

Este principio estético de "totalidad" unitaria de termina, a su vez, la idea de que el arte no es una forma independiente del contenido y, el corolario de ésta, la de que el valor de la obra literaria no puede ser

El subrayado discontinuo nos pertenece.

(1) Roland Barthes, "¿Por dónde comenzar?"; en: El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos; Siglo Veintiuno Editores S.A.; México, 1978 (3era. ed.); p. 205.

pues, juzgado exclusivamente por el sentido de la obra misma. Pensamos, más bien, que su valor artístico reside en la unidad del universo novelístico creado y el haber encontrado la forma que mejor convenía a la expresión de tal universo.

De esta manera, probar que el uso de un determinado "sistema narrativo" refleja una inquietud por el conocer, en Hijo de Hombre, es demostrar la unidad del universo de la novela y, por tanto, su validez **artística**.

Ahora, si bien hemos afirmado que el nuestro será un análisis de tipo estructural, vale la pena hacer algunas aclaraciones al respecto.

Aunque sabemos por Jean Piaget (2) que el estructuralismo se ha revestido de múltiples sentidos en las ciencias contemporáneas, y que es posible hablar de "estructuras" matemáticas y lógicas, físicas y biológicas, psicológicas, y **lingüísticas**, el estructuralismo al que nos estamos refiriendo es aquél que tiene como punto de partida la lingüística de Saussure, y que alcanza rango de ciencia con Lévi-Strauss y su modelo deductivo en el **campo** etnológico. Un estructuralismo que considera a aquellas estructuras que pasan por los hechos de la lengua, a los hechos comprendidos en un sistema del tipo **signi-**

ficante/significado, a los hechos, en fin, que se adaptan a una red de comunicación. Entendemos, por lo tanto, que el enfoque estructuralista constituye una nueva manera de plantear y explorar problemas que tratan del signo. (3)

Por otra parte, dentro del así delimitado estructuralismo, nos interesa sobre todo el análisis estructural de los relatos. La preocupación por la forma narrativa la encontramos desde **Aristóteles**, por lo que nos resulta muy natural que "el estructuralismo naciente haga de esta forma una de sus primeras ocupaciones".(4) Los formalistas rusos nos habían enseñado que ante un relato cualquiera nos quedaban dos posturas posibles: -o juzgábamos el talento del relator puesto que el relato en general era una simple repetición de acontecimiento, -o, debíamos relacionar ese relato con otros, en virtud de una estructura común subyacente a todos.

A partir del momento en que el estructuralismo reconoce el análisis de los relatos por lo que puedan tener de común, el problema es otro: ¿debemos buscar la estructura del relato en todos los relatos?. **Nuevamen-**

(3) Cf. Oswald Ducrot, Qué es el estructuralismo? El estructuralismo en lingüística; Editorial Losada S.A.; Buenos Aires, 1975

(4) Roland Barthes, " Introducción al análisis estructural de los relatos"; en: Comunicaciones. Análisis estructural del relato;

te nos encontramos ante otra disyuntiva que se plantea como conflicto metodológico: -o aplicamos a la narración un método inductivo y estudiamos todos los relatos (por ejemplo, de una época y de un género determinado) -o, por el contrario, utilizamos un procedimiento deducti **Y** **vo** que nos brinde un patrón de descripción, aún cuando sea provisional, **para** así comenzar a describir y a clasificar los relatos.

Ya que el objetivo fijado en este trabajo -el análisis de una obra de Augusto Roa Bastos- excluye el que podamos optar por la primera alternativa, dediquemos nuestra atención a la segunda.

El patrón de descripción del procedimiento deductivo es llamado "teoría" por los lingüistas americanos, pero tiene un fuerte sentido pragmático. La elaboración de esta teoría, en el estado actual de investigación, puede ser facilitada con un modelo que permita formalizar análisis concretos. El análisis estructural del relato utiliza, en general*, a la lingüística como modelo. Esta es la postura de Roland Barthes y la nuestra también.

Ahora bien, ¿en qué se basa la elección de la lingüística?. En primer lugar, en una suerte de **homologías** entre lenguaje y literatura. En segundo lugar, en que la lingüística proporciona al análisis estructural una

serie de conceptos que resultan operatorios para su aplicación.

Comencemos por las homologías. La más evidente de ellas, identifica lenguaje y literatura en la medida en que aquél no es considerado como un simple instrumento de comunicación. Discutamos, sin embargo, esta apreciación tan generalizada, para poder probar lo contrario. Es claro el papel de transmisión que desempeña; pero, ¿acaso este papel no es confiado también a medios no **lin**guísticos como son, por ejemplo, los gestos y la mímica?. No debemos confundir "instrumento" con ciertos procesos de transmisión -cualquier sistema de señales- que imitan el funcionamiento del lenguaje y que son siempre posteriores a éste. Su comparación con un instrumento nos lleva a una oposición entre hombre y naturaleza. Los instrumentos no están en la naturaleza, son fabricados por el hombre. Tal posición simplista con respecto al lenguaje cae por su propio peso: al "estar" en la naturaleza del hombre, no es una fabricación del mismo. Y así como el lenguaje es inherente al hombre, lo es también a la literatura. Barthes expresa esta idea:

... ya casi no es posible concebir la literatura como un arte que se desinteresaría de toda relación con el lenguaje en cuanto lo **hubie**ra usado como un instrumento para expresar la idea, la pasión o la belleza: el lenguaje acompaña continuamente al discurso, tendiéndole **el** espejo de su propia estructura (...). (5)

La siguiente **homología** merece unas consideraciones previas. Para empezar, limitemos el campo de la **lingüística** a la frase, entendida ésta como "una unidad original, un enunciado". Es evidente, por ende, que este límite impediría que la lingüística se ocupase de un objeto superior a la frase. Sin embargo, si consideramos que el discurso es un conjunto de frases, aunque vaya más allá de éstas, podemos estudiarlo como si fuera una "gran frase" con sus unidades y reglas "gramaticales". Es a partir de la lingüística que debemos aproximarnos al discurso y al texto literario como discurso narrativo:

La lengua general del relato no es evidentemente sino uno de los idiomas ofrecidos a la **lingüística del discurso**, y se somete por consiguiente a la **hipótesis homológica**: estructuralmente, el relato participa de la frase sin poder nunca reducirse a una suma de frases: el relato es una gran frase (...) Aunque dispongan en el relato de significantes originales (a menudo muy **complejos**), descubrimos en él, agrandadas y **transformadas** a su medida, a las principales categorías del verbo: los tiempos, los aspectos, los modos, las personas; los "sujetos" mismos opuestos a los predicados **verbales** no dejan de someterse al modelo oracional (...)

(6)

La lingüística aplicada a esta "gran frase" recibe el nombre de **lingüística del discurso**. Su existencia, empero, no se reduce a estas últimas épocas, por el contrario, recibió en tiempos pasados el nombre de **Retórica**. Luego la retórica pasó del campo del lenguaje al campo de la literatura y ésta se separó de aquél perdiendo, la

de la literatura y ésta se separó de aquél perdiendo, la retórica, su primigenia acepción. Así la nueva lingüística del discurso ha tenido que replantear el problema y se encuentra en etapa de postulación. Sin embargo, algunos conceptos claves de la lingüística son ya aplicados al análisis estructural del relato, y son **precisamente** estos conceptos los que han determinado el que sea la lingüística el modelo de descripción elegido para dar cuenta de la "estructura narrativa" que subyace en los relatos.

El concepto decisivo para tal efecto es el nivel de descripción. De hecho, la primera tarea que debemos realizar ante un relato es clasificar la cantidad de elementos que lo integran, ordenándolos en niveles de acuerdo a su importancia. Porque si bien cada nivel es independiente del otro, reciben su sentido en cuanto los relacionamos en una perspectiva integradora. La noción, sin embargo, la encontramos también en la retórica clásica bajo los nombres de dispositio y elocutio que era así como se denominaban los planos de descripción del discurso retórico. En nuestros días, prestado de la lingüística, el concepto ha fundamentado la división historia/discurso en Todorov, y los tres niveles de descripción de Barthes. Para este último el relato es una jerarquía de instancias desde el instante en que:

tra, es también pasar de un nivel a otro. (7)

Y estos niveles de descripción, en Barthes, son los siguientes:

- 1.- el nivel de las funciones (como las entienden Propp y Bremond).
- 2.- el nivel de las acciones (como las entiende Greimas).
- 3.- el nivel de la narración ('discurso' para Todorov).

Explicar cada nivel excede las pretensiones del presente trabajo cuya línea matriz de análisis se centra en el problema del "narrador". De esta manera profundizaremos sólo el nivel en el que se encuentre la categoría del "narrador". No obstante, debemos aclarar que **procederemos** de esta manera apoyándonos en la idea de que cada nivel es independiente de los demás y que nuestro propósito, ya lo hemos dicho, no es hacer un estudio exhaustivo de la novela de Augusto Roa Bastos, sino estudiar uno de sus elementos estructurales para dar cuenta de una cuestión esencialmente de contenido (el conocer).

En efecto, llevar adelante esta investigación significa para nosotros el reconocimiento de un principio limitativo sugerido, además, por la lingüística y que no es otro que el de la pertinencia. Este principio, formu-

lado por André Martinet, implica la siguiente posición de principio:

(...) se decide no describir los hechos recogidos a no ser desde un único punto de vista, para lo cual han de tomarse en consideración, dentro de la masa heterogénea de estos hechos, sólo los rasgos que afectan a este punto de vista, excluyendo todos los demás (por este motivo tales rasgos se llaman pertinentes).

(8)

El punto de vista desde el que analizaremos Hijo de hombre será el del "narrador" siendo así que todos los aspectos **relacionados con** este enfoque serán pertinentes para nuestro estudio.

De esta manera, hemos establecido, por una parte, que el nivel de descripción es el concepto que fundamenta la utilización de la lingüística como modelo fundador en el análisis estructural de los relatos. Por otra parte, al considerar la novela de Roa una manifestación concreta de la "estructura" compun subyacente a los mismos, podemos aplicar para su estudio el mencionado análisis. Dentro del análisis estructural de los relatos, limitamos su aplicación al nivel de la narración, basándonos en otro concepto aportado por la lingüística y que hemos definido como pertinencia.

(8) R. Barthes, Elementos de Semiología; Alberto Corazón Editor; Madrid 1971. (2a. ed.) n. 99

Nivel de descripción y pertinencia determinan, a su vez, la inmanencia del trabajo. Es así que pretendemos "comprender" Hijo de hombre y no "explicar" la novela de Roa, entendiendo que la "comprensión" es siempre inmanente a la obra y la "explicación" siempre exterior a ella. Es por este motivo que nos atendremos a lo que la novela nos dice y nada más. El estudio no se saldrá en ningún momento de la obra para dar explicaciones del contexto social del que ha surgido, ni se plantearán problemáticas políticas o económicas. El nuestro no es un estructuralismo genético a la manera de la sociología de la literatura, y nuestra posición categórica no parte de un prejuicio sino, al contrario, de un reconocimiento de los límites del trabajo. Pensamos, además, que al esclarecimiento del texto como primera estructura significativa debería seguir su inserción en una estructura significativa más amplia, englobante, que es precisamente el contexto social, político y económico. Dejamos esta labor, sin embargo, a una investigación posterior.

La inmanencia del análisis nos llevará a abstenernos voluntariamente de tratar algunos problemas, como el de la historia de la literatura de la cual nuestra novela forma parte (**específicamente, Hijo de hombre se inserta en la llamada "literatura de la guerra del Chaco"**), la vida del escritor y su obra literaria en general. Esos problemas podrían entrar en el análisis a título de ob-

Resultaría especialmente interesante un estudio evolutivo de la obra de Roa que, como buen autodidacta -alumno de los narradores de fogata- comienza con un realismo descarnado en el volumen de cuentos El trueno entre las hojas, en cuyo transcurso se entremezclan los cuentos de crudeza desgarradora y la visión pesimista de la vida del pueblo paraguayo. Posteriormente, la novela Hijo de hombre se encuentra ya dentro de esa línea a caballo entre la historia, la imaginación, la leyenda y un intenso trabajo de lenguaje que alcanzará una perfección sorprendente en Yo el Supremo. Hijo de hombre encara, entre otras convenciones, la guerra del Chaco, su heroísmo, su miseria, las lacras que esa guerra deja y las desgracias que la preceden; todo ello encarando al mismo tiempo, con una solución ardua pero acertada, el bilingüismo que como paraguayo ha de aceptar y en ningún modo puede ser omitido del primer plano del discurso **lingüístico** del relato.

En cuanto a la biografía del autor, podría ser salvada con un apretado resumen. Augusto Roa Bastos, nacido en Asunción en 1917, radica en la Argentina a partir de 1947 compartiendo con muchos paraguayos una situación ni exactamente de exilio, ni exactamente de emigración, y como todos ellos inicia una lucha por la vida en la que desempeña, como marginales a la actividad literaria, toda clase de trabajos. (9)

Aunque la narrativa es el sector más importante y conocido de la obra de Roa Bastos*, y cada vez lo es más gracias al impacto de su libro Yo el Supremo, el escritor es también poeta. Su producción poética es relativamente corta -no sabemos muy bien, puesto que el mismo se niega a aclararlo, si porque no escribe o porque no publica- y culmina en el libro El naranjal ardiente, editado sólo en parte y de manera esporádica en revistas; no deja de ser, por corta y abandonada, importante.

Ampliar esta biografía, que tiene muy poco de biografía**, no es ni necesario ni se justifica desde el enfoque que hemos impuesto a nuestro estudio. Nos encontramos, además, respaldados por el propio Roa:

- En el caso de un narrador, de un simple narrador **como** es **mi** caso, no tengo ninguna otra actividad conexas a la de narrador. Una biografía, una autobiografía, por más bien **intencionada** o sincera que parezca, más vale contribuye a la confusión. Porque yo no me puedo responsabilizar de la verdad de lo que digo. Además yo puedo ser un gran mentiroso. Y entonces estoy introduciendo un elemento de incoherencia a escala de mi destino. Por ejemplo, a **mí** me gusta, me parece que por mi carácter mismo de narrador, mitificar, y mucho, las cosas. Así ocurre de pronto que inventé una historia que se me ocurrió y que no ocurrió en **realidad**.Pe

En efecto, por su novela Hijo de hombre (1960) recibe varios premios, entre los que podemos citar el Primer Premio Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, y el Premio de la Fundación Internacional W. **Faulkner**.

* * En todo caso, una biografía muy completa de Roa apareció en "Semana" de Última Hora, bajo el título de "Todo Roa Bastos", que

ro de tal manera se pegó a mí esa versión de un determinado acto de mi **vida, que** después la cuento como verdad y estoy mintiendo. (10)

Nos corresponde ahora hacer un rápido esbozo del **sarrollo** de nuestro trabajo.

Habíamos afirmado que nos limitaríamos, dentro del análisis estructural de los relatos, al tercer nivel de Barthes (el nivel de **la "narración"**) o, lo que es lo mismo, al "discurso" de Todorov. Y esto, dijimos, **porque** es en esa instancia donde encontramos el **problema** del "narrador". Sin embargo, no hemos justificado hasta el presente por qué hemos escogido esta categoría para cimentar nuestra hipótesis. En efecto, pensamos que saber quién narra un texto literario es de fundamental importancia para su comprensión. En el caso de Hijo de hombre de Augusto Roa Bastos, comprender el "sistema narrativo" nos lleva a esclarecer el problema del conocer en la novela. Entenderemos por "conocimiento", en principio, a la forma en que se capta la realidad dentro de la novela: cómo se adquiere, a qué obstáculos se enfrenta.

De esta manera, el primer capítulo estará organizado en torno al "narrador" como fundamento de nuestra aproximación. Encaminados a esa finalidad, estudiaremos la posición del "narrador" a través de diferentes etapas

de la historia literaria, con la certeza de que no se trata de un problema que incumba solamente a la así llamada "técnica" en literatura. Si logramos probar lo anterior estaremos afianzando nuestra posición de principio con respecto a la unidad de fondo y forma en la obra estética.

El segundo capítulo retomará del primero las categorías de la "subjetividad" y el "no-saber" de la novela, categorías que surgieron con la aparición de la imagen moderna del "narrador". Estas concepciones nos llevarán a asociar, por una parte, subjetividad/objetividad, categoría de la "persona"/categoría de la "no-persona", discurso/relato, y, por otra parte, el "no-saber" con el problema del conocimiento o información en la novela.

El estudio del "discurso" o nivel de la narración en este capítulo establecerá la condición del narrador, determinada por dos factores: su posición en el relato y, el grado de información o conocimiento que posee. Ambos aspectos estarán comprendidos en un cuadro del narrador que pertenece a Oscar Tacca y que constituye un modelo de descripción apto para responder a la interrogante de cómo cuenta el narrador. En efecto, si el capítulo anterior tuvo por finalidad demostrar que la noción de "narrador", implícita en el contar, es fundamental, éste se propondrá estudiar cómo narra el narrador.

Por otra parte, "conocimiento" e "información" serán términos intercambiables en este capítulo y su empleo ya no estará restringido a la forma de captar la realidad. En este sentido, lo más importante de él es la definición de la novela por la categoría del conocimiento: la novela como "juego de información".

El tercer capítulo es fundamentalmente de aplicación de los dos primeros capítulos en Hijo de hombre. En él mostraremos cómo la riqueza narrativa de esta novela impide que pueda ser estudiada exclusivamente a la luz del cuadro de **Tacca**. En efecto, lo primero que haremos será acercarnos a esta obra de Roa siguiendo el modelo de descripción propuesto. Su incapacidad de dar cuenta del "sistema narrativo" en toda su complejidad, nos obligará a una segunda aproximación a manera de "lectura". El resultado de ambos enfoques quedará plasmado en un cuadro resumen de la novela, resumen visto desde el problema del "narrador" y su vinculación con el "conocer".

... hay un hecho que salta a los ojos de cualquier lector de novelas del siglo XX: la extraña naturaleza del narrador y de la narración novelesca.

W. Kayser (1).

Kayser tiene razón, es extraña la naturaleza del narrador. Pero, ¿salta a la vista este hecho?. Lo ponemos en duda. Arrastramos sobre todo un mal hábito como lectores: prestar mayor atención a lo que se cuenta que a cómo se cuenta.

Partimos de la base de que este cómo es fundamental para la comprensión de la obra literaria, comprensión que nos permite pasar de ser malos lectores a atentos observadores.

La conciencia de la importancia de esta noción, nos llevará a buscar el concepto de "narrador" hasta sus orígenes. De esta manera retrocederemos a la epopeya, para volver al siglo XX, guiados por una intuición, "la extraña naturaleza del narrador". En efecto, sustentamos que el cambio de posición del que relata, observado en la evolución del género épico, no es simplemente un problema de técnica literaria. Teóricos de la novela que recorrerán con nosotros el camino de la mencionada evolución, nos ayudarán a probar esto.

(1) W. Kayser, "¿Quién relata la novela?"; en: ECO N°159; **Buchholz**;

La tradición nos enseña que el problema del "narrador" se inscribe en los problemas técnicos de la épica. W. Kayser llama "actitud narrativa" a la relación que establece el "narrador"* por una parte con su público y, por otra, con la materia narrada (2). El autor nos dice que, tal como observaron Goethe y Schiller, el rapsoda de la actitud épica no aparece personalmente ante el público, sino que recita "detrás de una cortina". En efecto, lo típico en la epopeya es que el narrador se mantenga en un plano por encima del público y su tono resulte una especie de "canto", el canto de un iniciado por cuyo intermedio las Musas se dirigen a nosotros. Así, se establece toda una técnica de expresión formulada por la retórica clásica.

Otro aspecto de la actitud narrativa del poeta épico es "el estado de serena reflexión" en que narra y que no es otra cosa que la expresión de la gran distancia que guarda con relación a lo contado. Surge desde entonces lo que será un rasgo estilístico propio de la "omnisciencia" épica: la anticipación. Es cierto que la anticipación nos conduce a otro tipo de problemas relacionados con el tratamiento del tiempo en la narrativa, pero por

* hasta que no definamos con mayor precisión este concepto en el capítulo II, "narrador" será simplemente "el que relata", tal como nos lo enseña la filología.

(2) Cf. W. Kayser, Interpretación y análisis de la obra literaria; Editorial Gredos, S.A.; Madrid, 1970. (4a. ed. revisada)

el momento aboquémonos a ver cuál es la "actitud narrativa" en la novela según este autor.

La actitud "moderna" para con el público es bastante diversa, pero como rasgo común anotamos que el narrador se encuentra en el mismo plano. En el siglo XIX se nota el esfuerzo, por parte del narrador, de acortar la distancia con el lector. Son conocidos los procedimientos técnicos para lograr una relación de intimidad con el "querido lector". En el mismo rumbo se encuentran los narradores que se dirigen a un reducido número de lectores o que sólo escriben para ellos mismos. Kayser lo dice:

... en la epopeya, el cuento de hadas, en la nouvelle, la actitud del narrador obedece a reglas muy precisas. Parece en cambio que la novela moderna surgida en el siglo XVIII está caracterizada por el hecho de permitir una multitud de posibilidades: tal narrador es un ingenuo, tal otro un humorista, otro se deja emocionar o arrastrar por el relato, un cuarto da muestras de ironía, otro de una frialdad de buen tono, etc. Entre todos los rasgos característicos de la novela es quizá esta diversidad en el relato el más importante.

(3)

Podemos concluir que la actitud del narrador obedece a una reglamentación muy precisa en el caso de la epopeya, y que, por el contrario, la novela moderna está caracterizada por permitir múltiples posibilidades.

(3) W. Kayser, "¿Quién relata la novela?", op. cit. p. 252

Ahora bien, sostenemos que este cambio en la actitud narrativa tiene sus raíces en la reestructuración de la novela como género contrapuesto a la epopeya.

En efecto, la perspectiva de la teoría de la novela hace de un simple problema de "técnica" -la "actitud narrativa"-, el complejo producto de una evolución donde la separación entre "fondo" y "forma" resulta prácticamente imposible. Revisemos a un teórico de la novela de importancia capital como es Michael Bachtine.

El autor ruso afirmaba, ya en el **año** 1938, que la novela "es el único género que se encuentra todavía en proceso de constitución, el único que no se nos presenta como ya dado de antemano". La diferencia fundamental con respecto a otros géneros es que éstos poseen preceptos definidos -como, por ejemplo, los de la "actitud narrativa"-, en cambio, cuando se trata de analizar novelas, nos encontramos no con cánones sino, en todo caso, con ciertos modelos de novelas. La importancia de esta afirmación radica en el hecho de que precisamente por ser el único género en vías de constituirse, la novela:

... refleja en la forma más esencial, con una profundidad, una finura y una rapidez particulares, la evolución de la realidad misma. Sólo lo que se halla en trance de constituirse puede comprender el fenómeno del devenir. La novela se ha convertido en el héroe principal de ese drama que representa la evolución literaria de la nueva época, justamente por expresar mejor

que ningún otro, la tendencia de la construcción del nuevo mundo; es, en efecto, el único género engendrado por ese nuevo mundo, y comparte con él toda su naturaleza.

(4)

La mejor manera de comprender este género "en vías de constituirse" es mediante una comparación establecida como proceso evolutivo. La epopeya, como género definido, posee tres rasgos que la caracterizan, a saber:

- 1.- el pasado épico nacional ("pasado absoluto", según Goethe y Schiller) le sirve de objeto.
- 2.- la leyenda nacional es su fuente.
- 3.- la distancia épica absoluta.

Los dos primeros rasgos parecen ser evidentes: la epopeya ha sido siempre un poema sobre el pasado y sobre el pasado nacional legendario. Lo que merecería una mayor explicación es lo que entiende Bachtine por "distancia épica absoluta".

Por una parte, quien dice el discurso épico lo hace a la manera piadosa y respetuosa del descendiente. En efecto, el mundo del héroe representado está situado a un nivel inaccesible, en cuanto a valores y tiempo, para el rapsoda y su público. La distancia épica es entonces

(4) M. Bachtine, "Epopeya y novela 1"; en: ECO N°193; Buchholz; Bogotá, noviembre de 1977. p. 41

el desnivel que existe entre el acontecimiento representado y su significación con respecto al mundo del aeda y su auditorio.

Pero, no es casual que al pasado épico se lo denomine "pasado absoluto", puesto que de esta manera se excluye la posibilidad de que exista en él algo relativo. Es un tiempo separado de todas las épocas posteriores por una frontera absoluta. Para citar al autor:

Precisamente por estar cortado de todas las épocas ulteriores, el pasado épico es absoluto y perfecto. Está acabado, cerrado sobre sí mismo como un círculo y todo en él está completamente realizado, perfecto. En el mundo épico no cabe ningún inacabamiento, ninguna incertidumbre, ningún aspecto problemático. No está incluida en él ninguna apertura hacia el futuro; se basta a sí mismo, no tiene necesidad de prolongamiento ni propone ninguno.

(5)

En cuanto a la leyenda, lo importante no es que sea la fuente de la epopeya, sino el hecho de que apoyarse sobre ella cierra las puertas a la experiencia personal y a las apreciaciones individuales. La leyenda es sagrada e irrefutable, y exige una actitud de respeto que excluye cualquier otra posibilidad de aproximación que no sea la apreciación universal impuesta para todos.

(5) M. Bachtine, op. cit. p. 50s.

Es así que los dos rasgos constitutivos de la epopeya como género -el pasado absoluto y la leyenda- definen también el carácter de la distancia épica, es decir, su tercer rasgo.

Después de establecer los rasgos de la epopeya como género definido, Bachtine continúa trazando una línea de evolución que va desde la epopeya hasta la novela. Puntos decisivos de transformación de los rasgos anotados anteriormente son los diálogos socráticos y la sátira menipea. De la distancia épica absoluta no queda nada después: las visiones satíricas se han encargado de reducir a los personajes épicos al rango de **contemporáneos vivos**, con los que es posible inclusive intercambiar golpes.

Por otra parte, es significativa también la inclusión de lo utópico en estos géneros, en la medida en que se rompe la barrera del pasado absoluto y se vislumbra un futuro, portador de nuevos valores. El género novelesco no llega a fijarse puesto que su proyección y vínculos con el futuro se lo impiden.

Como resultado de esta evolución, vemos que tanto el autor y su auditorio, como el universo representado, están situados en las mismas coordenadas de tiempo y valores. De hecho, el autor entra en nuevas relaciones

con éste y puede aparecer en cualquier momento en el campo representado, asumiendo cualquier papel o intercalando episodios de su propia vida. Escuchemos a Bachtine:

Es precisamente esta nueva situación del autor primario, formal, en la zona de contacto con el universo representado, la que hace posible la aparición del personaje del autor en el campo de la representación. Este nuevo sitio del autor es uno de los resultados más importantes obtenidos con la abolición de la distancia épica (jerárquica).

(6)

La "distancia épica" ha sido sustituida por la así llamada "zona de contacto máximo", zona que permite la aparición del personaje del autor, es decir, del narrador.

El tratamiento del tiempo en la novela sufre una transformación radical. El mundo se ha convertido en un lugar de eventualidades, en vez de ser el lugar perfecto y acabado del pasado -mundo cerrado, tranquilo, semipatriarcal-. El tiempo y el mundo se hacen al fin históricos y son percibidos como un devenir, como un proceso no realizado. La profecía de la epopeya se vuelve predicción en la novela. La profecía épica se circunscribe en la leyenda del pasado absoluto y no

(6) h1. Bachtine, "Epopeya y novela II"; en: ECO N°195; Buchholz; Bogotá, enero de 1978. p. 286

tiene que ver, no afecta para nada al lector ni a su tiempo. La novela, por el contrario, "quiere anunciar hechos, predecir, influir sobre el futuro real, el futuro del autor y de los lectores" (7).

Si la disolución de la distancia épica lleva consigo un cambio en el régimen temporal, también afecta la incuestionabilidad de la leyenda como única apreciación posible. La novela ya no tendrá por fuente a la leyenda nacional, hecho que abre las puertas a la experiencia individual y a los juicios personales.

Esta posibilidad de apreciación individual permite la multiplicación de los ángulos desde los que puede ser visto el hombre. Nace así en la novela un factor que rompe con lo que posteriormente calificaremos de "integridad del héroe épico": la contradicción entre el hombre interior y el hombre de las apariencias. Oposición que tiene su origen en la ruptura con la leyenda nacional, por lo que esta ruptura consiente la aparición de la subjetividad. Podemos decir, por lo tanto, que el punto de vista individual da origen a juicios incompatibles acerca del mismo hombre: el hombre de acuerdo a sí mismo, y en la visión de "otro". El resultado de esta oposición es el siguiente: "la subjetividad humana

(7) M. Bachtine, "Epopéya y novela II"; op. cit. p. 289

se convierte en objeto de experimentación y de representación" (8).

Otras particularidades artísticas resultan afectadas. Concretamente, nos referimos al problema formal del tema. En la epopeya, por tratarse de un todo clausurado y cumplido, los aspectos del comienzo y el final de la obra son absolutamente irrelevantes: puede comenzarse en cualquier momento y el final puede ser, a la vez, arbitrario. Se conoce el tema de antemano y ya no puede despertar ningún interés. En cambio, en la novela se especula exactamente con una categoría desconocida hasta entonces: el no-saber. El autor (entiéndase "el que narra") tiene muchas posibilidades de utilizar su conocimiento frente a un héroe que ni sabe ni ve:

La novela, en cambio, especula con la categoría del no-saber. Surgen diversas formas y métodos de utilización de las reservas del autor (de lo que el autor sabe y ve y el héroe no sabe ni ve). Ese exceso de saber puede ser utilizado al nivel del tema (utilización exterior), o en la perspectiva de un enriquecimiento substancial (y de una expresión novelística exterior particular) de la imagen hombre.

(9)

(8) M. Bachtine, "Epopeya y novela II"; op. cit. p. 297

(9) idem. p. 291

Resulta que el "exceso de saber" es del autor y el "no-saber" se refiere al "héroe" y, aunque no lo dice, a los lectores. Por otra parte, este "exceso de saber" del autor puede dar como resultado una "expresión novelesca exterior particular" que no es otra cosa que la determinación de la forma por el contenido.

La última consecuencia -no por ello la menos importante- de la evolución del género novelesco es la transformación radical de la imagen del hombre cumplida en la novela. Observemos para empezar al héroe épico, para luego estudiar al héroe de la novela como fruto del cambio producido en sus condiciones de vida.

En la epopeya, una característica define al hombre: la "integridad del héroe épico". En efecto, para Bachtine, el héroe tradicional:

Se halla también por completo exteriorizado.
Entre su ser verdadero y su apariencia exterior no existe el más mínimo desacuerdo.
(10)

La integridad del héroe épico es total, inclusive el punto de vista sobre sí mismo corresponde completamente al punto de vista de los demás para con él, ya se trate del rapsoda, su mundo o los auditores. Tanto

(10) M. Bachtine, "Epopeya y novela II"; op. cit. p. 293

héroe épico como autor se hallan desprovistos de cualquier iniciativa ideológica; existe una única concepción del mundo, acabada, obligatoria y exenta de dudas para el héroe, para el autor y para el auditorio. Son estos rasgos los que dan a las obras épicas su perfección y belleza, pero también originan su poca o ninguna adaptabilidad frente a las nuevas situaciones y condiciones de vida.

Este héroe responde a su época, pero su época se transforma debido a estas nuevas condiciones de vida. Más que estudiar este punto -las condiciones- nos interesan las repercusiones que tiene el cambio del mundo en la evolución de la novela como género épico.

En este sentido, el pensador húngaro Georg Lukacs considera a la novela como la actual forma épica. Para este autor, la novela es la forma épica de nuestro tiempo. De la literatura épica, la novela conserva la necesidad de que exista una comunidad. No obstante, es una exigencia del género novelesco el hecho de que exista una oposición radical entre individuo y sociedad. De esta forma, la novela viene a ser la forma dialéctica de la épica, la forma de la soledad en la comunidad. El héroe novelesco es un ser esencialmente solo al que se lo califica de "problemático" para así diferenciarlo del héroe épico tradicional. En efecto, la distancia que

los separa está dada por su relación con lo que los rodea. Si la epopeya expresa la total adecuación entre valores y universo -formando una totalidad de vida acabada en sí misma- la novela refleja el desacuerdo que existe entre héroe y mundo. La totalidad no puede ser encontrada de una manera inmediata, por lo que el individuo debe descubrirla. Esta búsqueda, en un mundo antagónico, se vuelve en sí problemática y define al héroe (11).

En Bachtine, encontramos el mismo concepto de falta de adecuación entre héroe y mundo desarrollado por Lukacs:

Uno de los temas internos fundamentales de la novela es justamente el de la inadecuación del héroe con su destino y su situación. El hombre es mucho más grande que su destino, o es más pequeño que su humanidad.

(12)

El hombre, por su inherente condición de inadaptable, no puede llegar a realizarse (como padre, amante, latifundista, etc.) y si llega a hacerlo, nunca lo es en función protagónica sino como personaje secundario.

(11) Cf. Georg Lukacs, Teoría de la novela; Editorial Siglo XX; Barcelona, 1971.

(12) M. Bachtine, "Epopeya y novela II"; op. cit. p. 296

Lo general, no obstante, es que el héroe no encarna ninguna de las posibilidades que le brinda su presente y subsista así una necesidad de futuro, futuro que no puede dejar de influir sobre la imagen del hombre. Esto hace que la realidad de la novela sea sólo una de las realidades posibles dentro de una vasta red de múltiples alternativas.

Recapitulemos lo visto hasta ahora en el capítulo.

Aseveramos que "el que narra" lo hace desde una posición determinada con respecto a su público y a la materia narrada. Es lo que Kayser define como "actitud narrativa". Así, mientras que en la epopeya el rapsoda se ubica por encima de su auditorio, en la novela "el que narra" y los lectores se encuentran en un plano de igualdad. Por otra parte, la reglamentación prefijada para el poeta épico, en cuanto a la forma de narrar, desaparece en la novela, gracias a una mayor libertad del autor.

Dijimos también que a pesar de que Kayser habla de la "actitud narrativa" integrándola en la parte técnica de la épica, nosotros veíamos que el problema no era sólo formal, sino que estaba indisolublemente unido a la transformación radical de la novela con respecto al género anterior.

Bachtine nos muestra esa evolución. Su enfoque nos parece especialmente original por cuanto considera a la novela como un género todavía en desarrollo. El enfrentamiento que hace de epopeya y novela nos sirve para esclarecer la aparición del "personaje del autor" -el narrador- dentro del campo de representación. "Narrador", autor y público se encuentran en las mismas coordenadas de tiempo y valores.

Y, ¿qué significa que tanto "el que narra" como su público estén en el mismo tiempo y compartan valores, es decir, que se haya roto con la "distancia épica" impuesta por el "pasado absoluto"? Pues nada menos que el narrador y los lectores se encuentran en un mismo plano de igualdad. Kayser y Bachtine, aunque con perspectivas diferentes, coinciden en sus' apreciaciones.

Queremos dejar sentado, además, que esta coincidencia no es fortuita. Las aportaciones de Kayser a la teoría de la novela implican un adelanto a su época. Kayser es considerado como uno de los precursores del estructuralismo.

Existe otra coincidencia más en lo expuesto: Lukacs y Bachtine en cuanto a la **inadecuación** entre héroe y mundo en la novela.

Hasta aquí nuestro análisis de la importancia de la noción de "narrador", importancia que se desprende de la evolución del género épico. Una atenta observación -el cambio en el sistema narrativo- nos ha llevado a formular lo que al principio no era sino una intuición: la radical oposición que existe entre epopeya y novela conlleva implicaciones que sobrepasan el nivel de la técnica literaria.

A manera de conclusión, remarcamos que a pesar de las apariencias, el problema del narrador no es sólo una cuestión de forma. La novelista Virginia Wolf -los novelistas a veces dan definiciones normativas de notable lógica- expresaba hace casi 50 años que la desaparición del narrador objetivo por la "oscuridad impenetrable de la vida" no permite ya la omnisciencia ni la observación tranquila; "la tarea del novelista consistiría entonces en reproducir la vida en lo que tiene precisamente de incognoscible y fragmentario" (13).

La conclusión anterior no contempla, sin embargo, dos cuestiones de fundamental importancia para nuestro estudio: la "subjetividad" y el "no-saber", ambos aspectos tratados ya en el desarrollo del capítulo.

(13) W. Kayser, "¿Quién relata la novela?"; op. cit. p. 246

En efecto, habíamos visto que la objetividad épica desaparece en aras de una subjetividad novelesca, producto de la disgregación del hombre en la epopeya: al existir una contradicción entre lo que es el hombre y lo que muestra a los demás, el factor subjetivo gana en la novela una relevancia desconocida en el género anterior.

Por otra parte, afirmábamos que el conocimiento del tema en la epopeya ("saber") permitía recursos como el de la anticipación, típicos de una actitud "omnisciente". El cambio de situación en la novela -ya no se conoce el tema- ("no saber"), va a permitir al "narrador" jugar con el conocimiento que se maneja en ella. Bachtine nos habla de las "reservas del autor".

Y si hemos dejado estas cuestiones para el final es porque creemos que están íntimamente ligadas al problema de cómo se cuenta del siguiente capítulo. Ya hemos demostrado que la noción de "narrador", implícita en el contar, es suficientemente importante como para que justifiquemos nuestra aproximación al problema del conocer que se nos plantea en la novela en general, y en Hijo de hombre particularmente. Además, hemos probado que, al no tratarse de un simple problema de técnica literaria, el concepto de "narrador" demuestra la indisoluble unión entre fondo y forma en la obra artística.

Como ya lo anunciamos, este capítulo estará consagrado a esclarecer la interrogante abierta en el anterior, ¿cómo cuenta el narrador?. Nosotros respondemos desde ya que lo hace por encontrarse en una posición precisa en la narración, situación que le proporciona un conocimiento específico de los hechos.

Esta doble determinación en el cómo contar es lo que explicaremos en las siguientes páginas. Nos basaremos en el anterior capítulo en la medida en que asociemos la "subjetividad novelesca" con relato en la. persona, y el "no-saber" con el problema del conocimiento en la novela.

De esta manera, nuestro capítulo se bifurcará en dos ramas: aquélla dedicada a la expresión de la subjetividad en la novela, y la encaminada a definir a la novela como "juego de información" (conocimiento). El estudio encontrará su punto de confluencia en un cuadro explicativo del narrador y que comprende tanto la posición como el conocimiento.

La primera parte, a la vez, relacionará lo que ya sabemos de la subjetividad con la categoría gramatical de la "persona". Actuaremos, por lo tanto, consecuentemente con el planteamiento estructuralista, cuyo modelo lingüístico se constituye por la homología específica del "discurso" con la "frase". Hablar de subjetividad nos remitirá a su término opuesto, objetividad, y al mismo nivel, categoría de la "no-persona". Estas dos categorías se vincularán con los discursos subjetivo y referencial respectivamente. En la crítica literaria estructuralista uno es llamado simplemente "discurso" y el otro, "historia" o "relato".

La segunda parte estudiará el "discurso" o nivel de la narración en Barthes. La primera preocupación de este autor es establecer la condición del narrador, del que dirá que es un "ser de papel". Nosotros añadiremos con Oscar Tacca que el narrador es sólo una "voz". Esta convención nos permitirá considerar a la novela como un "juego de voces", pero voces que para hablar tienen que saber: la novela como "juego de información".

Es necesario aclarar que del tercer nivel de Barthes únicamente veremos el punto que se refiere a la comunicación del relato ("¿quién es el dador del relato?") y no así la "situación del relato", aspecto que será estudiado en el siguiente capítulo.

Retomemos el problema de la subjetividad novelesca hasta donde llegamos con la ayuda de Bachtine: desaparece la objetividad épica para dar paso a una subjetividad que el autor entiende como la contradicción entre el hombre interior y el hombre de las apariencias. En efecto, el héroe de la epopeya se define por su "integridad", que para nosotros es la adecuación de todos los puntos de vista sobre él.

El paso de la "objetividad" a la "subjetividad" produce una verdadera inversión del sistema narrativo tradicional:

Es como si los novelistas **modernos-y más** de uno ha manifestado esta opinión- consideran al narrador objetivo como una convención superada, falsa y antipoética, siendo por el contrario el cambio de perspectiva, el relato en primera persona o desde un punto de vista personal, por el contrario, la solución justa y poética.

(1)

Es Kayser quien asocia la subjetividad en la **narración** con el uso de la **1ª**. persona: el narrador cuenta los hechos como si los hubiera vivido. Lo opuesto sería la narración en tercera persona, en la que el narrador queda fuera del plano de los acontecimientos y por eso la visión que tiene de los mismos es "objetiva".

(1) W. Kayser, "¿Quién relata la novela?"; op. cit. p. 24S

Subjetividad y la. persona, objetividad y 3a. persona. ¿En virtud de qué se realiza esta división y su respectiva asociación con las la. y 3a. personas gramaticales?.

Recurramos, para responder, al lingüista francés Emile Benveniste que nos habla de la doble naturaleza de la lengua*. Por una parte, la lengua es inmanente al individuo en la medida en que es emanación de lo más irreductible de cada cual. Por otra parte, es trascendente a la sociedad puesto que establece una realidad supraindividual y coextensiva a la colectividad entera. Este hecho ubica a la lengua en una situación paradójica con respecto a la sociedad: la lengua como realidad objetivable y como producción individual del hablar.

En efecto, la lengua suministra al hablante la estructura formal básica, que permite el ejercicio de la palabra. Proporciona el instrumento lingüístico que asegura el doble funcionamiento, subjetivo y referencial, del discurso: es la distinción indispensable, siempre presente en no importa qué lengua, en no importa qué sociedad o época, entre el yo y el no yo, operada por índices especiales que son constantes en la lengua y que sólo sirven para esto, las formas que en gramática se llaman pronombres, que realizan una doble posición, la posición entre el "r0" y el

* Utilizaremos el término "lengua" según el principio saussuriano que sostiene que el lenguaje es un objeto doble en el que el "habla" es la actualización de la "lengua".

(2) E. Benveniste, "Estructura de la lengua y estructura de la sociedad"; en: Problemas de lingüística general II; Siglo XXI Editores S.A.; México, 1977. p. 103

"tú" y la oposición del sistema "yo/tú" a "él".

(2)

La oposición subjetividad/objetividad se explica, pues, gracias a la doble naturaleza de la lengua y, por lo tanto, su doble funcionamiento: subjetivo, asociado a la categoría de la "persona" (yo/tú) y referencia', unido a una categoría que estudiaremos después, la de la "no-persona" (él).

La teoría lingüística de la persona verbal está, así, constituida sobre el fundamento de las oposiciones que las diferencian. El punto de partida es la gramática árabe que define a las tres primeras personas de la siguiente forma: la primera persona es "el que habla", la segunda "al que se dirige uno" y la tercera "el que está ausente". Dejemos la palabra a Benveniste para su comparación:

En las dos primeras personas hay a la vez una persona implicada y un discurso sobre esta persona. "Yo" designa al que habla e implica a la vez un enunciado a cuenta de "yo": diciendo "yo" no puedo no hablar de mí. En la 2a. persona, "tú" es necesariamente designado por "yo" y no puede ser pensado fuera de una situación planteada a partir de "yo"; y, al mismo tiempo, "yo enuncia algo como predicado de "tú". Pero de la 3a. persona, un predicado es enunciado, sí, sólo que fuera de "yo/tú"; de esta suerte tal forma queda exceptuada de la relación por la que "yo" y "tú" se especifican. En este punto y hora la legitimidad de esta forma como "persona" queda en tela de juicio.

(3)

Es esta realidad dialéctica, que engloba dos términos y los define por relación mutua, lo que Benveniste define como categoría de la "persona", fundamento de la expresión de la subjetividad.

Los pronombres personales "yo" y "tú" pertenecen, por otra parte, a aquellas **categorías** del lenguaje que "no remiten ni a un concepto ni a un individuo" (5), por el contrario, su realidad es la del discurso.

Detengámonos un momento en estos pronombres, pero considerados como "instancias del discurso":

(...) los pronombres no constituyen una clase unitaria, sino especies diferentes según el modo de lenguaje del que sean signos. Los unos pertenecen a la sintaxis de la lengua, los otros son característicos de lo que llamaremos las "instancias del discurso", es decir los actos discretos y cada vez únicos merca: a los que la lengua se actualiza en palabra en un locutor.

(6)

Benveniste habla de "un" locutor puesto que así como hay un concepto "árbol", común a todas las posibilidades de "árbol", no existe el concepto "yo", capaz

(5) E. Benveniste, "De la subjetividad en el lenguaje"; op. cit. p. 182

(6) E. Benveniste, "La naturaleza de los pronombres"; en: Problemas de lingüística general; op. cit. p. 172

de englobar a todos los "yo" que se enuncien por parte de los virtuales locutores. Nos encontramos con un tipo de palabras que **escapan** a los preceptos tradicionales de la gramática, y que sólo pueden ser definidas por su referencia al discurso.

Así tenemos que "Yo significa 'la persona que enuncia la presente instancia del discurso que contiene yo'. Instancia única por definición...". Pero "yo" no tiene existencia lingüística más que "en el acto de palabra que la profiere". Precisamos nuestra definición, entonces, de la siguiente manera: "yo es el 'individuo que enuncia la presente instancia del discurso que contiene la instancia lingüística yo' ". Obtenemos, luego, una definición simétrica **para "tú"**: "el individuo al que se dirige la alocución en la presente instancia de discurso que contiene la instancia lingüística tú" (7).

Lo común a la forma yo/tú es su constante referencia a la instancia de discurso. Este rasgo es la que la une a una serie de "indicadores", llamados indicadores de la deixis (contemporánea a la instancia de discurso), definidos por Benveniste de la siguiente manera:

(7) E. Benveniste, "La naturaleza de los pronombres"; op. cit. p. 173

Son los indicadores de la deixis, demostrativos, adverbios, adjetivos, que organizan las relaciones espaciales y temporales en torno al "sujeto" tomado como punto de referencia.
(8)

Así, los demonstrativos (éste, ésta, ése, etc.), los adverbios como aquí y ahora, y en la misma relación hoy, ayer, mañana, en este momento, etc., son deícticos en la medida en que no pueden determinarse sino en relación con sus interlocutores.

De igual forma, la lengua dispone de una serie de términos que se corresponden con los deícticos, pero que no se refieren ya a la instancia del discurso, sino a objetos, tiempos y lugares "reales". Inclusive en algunas lenguas existen parejas de expresiones que no se distinguen entre sí más que porque la primera es deíctico y la segunda no lo es: aquí vs allá, ayer vs la víspera, en este momento vs en aquel momento, etc. (9).

La misma noción es expresada por el lingüista ruso Roman Jakobson cuando, al hablar de los factores de la comunicación lingüística, nos dice que todo código posee una clase especial de unidades gramaticales llamadas

(8) E. Benveniste, "De la subjetividad en el lenguaje"; op. cit. p. 183

(9) Cf. Oswald **Ducrot**, "Referencia"; en: Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje; Siglo XXI Argentina Editores S.A.; Buenos Aires, 1976. (3a. ed.)

shifters (conmutadores) y cuya significación no puede definirse sin hacer referencia al mensaje (10). Entre los shifters estudiados por Jakobson son los pronombres personales a los que más atención les ha puesto ya que, debido a su complejidad, son una de las últimas adquisiciones del lenguaje infantil y lo primero que se pierde en la afasia (11).

Implícita en el problema de los deícticos ha quedado la noción de temporalidad. De una u otra manera, toda lengua distingue tiempos verbales, pero si asociamos esta noción con la ya tratada de subjetividad, nos damos cuenta de que lo común a todas las lenguas es que siempre se hace referencia al "presente". Ahora bien, la **referencia** temporal de este presente es solamente un dato lingüístico: "la coincidencia del acontecimiento descrito con la instancia de discurso que lo describe" (12).

Podemos concluir, para terminar con el problema de la subjetividad, que los indicadores de la deixis -yo/tú,

(10) Cf. R. Jakobson, "**Los** conmutadores, las categorías y el verbo ruso"; en: Ensayos de lingüística general; Editorial Seix Barral, S.A.; Barcelona, 1975.

(11) Cf. R. Jakobson, "Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de afasia"; en: R. Jakobson y Juan A. Magariños de Morentín, Semiología, afasia y discurso psicótico; Rodolfo Alonso Editor; Buenos Aires, 1973.

(12) E. Benveniste, "De la subjetividad en el lenguaje"; op. cit. p. 183

demostrativos, adverbios, etc.- y el tiempo son las formas lingüísticas reveladoras de la experiencia subjetiva. Para decirlo con Benveniste:

El lenguaje es pues la posibilidad de la subjetividad, por contener siempre las formas lingüísticas apropiadas a su expresión, y el discurso provoca la emergencia de la subjetividad, en virtud de que consiste en instancias discretas. El lenguaje propone en cierto modo formas "vacías" que cada locutor en ejercicio de discurso se apropia, y que refiere a su "persona", definiendo al mismo tiempo él mismo como yo y una pareja como tú. (13)

Nos toca ahora estudiar la expresión de la objetividad en el lenguaje, posible gracias a su funcionamiento referencial y fundado éste sobre la categoría de la no-persona (él).

Comencemos por la categoría de la "no-persona, por el "ausente" de la gramática árabe. En la práctica podemos comprobar que esta "persona" es utilizada cuando se quiere expresar algo de manera impersonal: "se dice que este año será el más lluvioso", por ejemplo. Apoyados en esta observación, y en otras más que veremos a continuación, sostenemos con Benveniste que la función de la 3a. persona gramatical se reduce simplemente a expresar la "no-persona".

(13) E. Benveniste, "De la subjetividad en el lenguaje"; op. cit. p. 184

En vista de que vimos detenidamente la categoría de la "persona", establezcamos las diferencias entre ambas categorías.

En primer lugar, la 3a. persona se distingue de las otras por presentar un invariante inherente a su forma de conjugación. Inclusive en inglés la tercera singular es la única marcada: (he) loves frente a (I, you, we, they) love. En segundo lugar, el "yo" que enuncia y el "tú" a quien "yo" se dirige son cada vez únicos, mientras que "él" puede ser una infinidad de sujetos o ninguno. Es decir, que a la "unicidad" específica de "yo/tú" se opone la "pluricidad" de "él". Por último, "yo" y "tú" son inversibles, tanto "yo" como "tú" pueden invertirse. Ninguna relación parecida es posible entre una de estas dos **personas** y "él". Con respecto al tiempo, vimos que "yo/tú" nos remite a un tiempo **lingüístico**, "él", en cambio, nos remitiría a un tiempo crónico.

Definidas las dos categorías, podemos hacer mención de las oposiciones de las que hablara Benveniste (loc. cit. 2, II).

La primera oposición es la que se establece entre "yo" y "tú": por una parte, "persona-yo" vs "persona no-yo" (correlación de personalidad), y, por otra parte, "persona subjetiva" vs "persona no-subjetiva" (correlación subietividad). De esta manera la primera

oposición viene a ser una estructura de alocución personal, exclusivamente humana, basada en el diálogo y la reciprocidad.

La segunda oposición, la del sistema "yo-tú/él", que opone la "persona" a la "no-persona", "efectúa la operación de referencia y funda la posibilidad del discurso en alguna cosa, en el mundo, en lo que no es la alocución" (14).

Es así como la doble naturaleza del lenguaje posibilita dos tipos de discurso diferentes: uno subjetivo, basado en el carácter inmanente de la lengua, y otro referencial, fundado en su carácter trascendente.

Los dos tipos de discurso que señalamos han sido ampliamente estudiados, a la luz de estos análisis **lingüísticos**, por la crítica literaria estructuralista, aunque se presta a confusión el hecho de que reciban, según cada autor, términos diferentes.

Nosotros llamaremos indistintamente "historia" o "relato" al discurso referencial; por otra parte, el discurso subjetivo será denominado en adelante "discurso".

(14) E. Benveniste, "Estructura de la lengua y estructura de la sociedad"; op. cit. p. 103

Esta terminología corresponde a como son definidos estos conceptos en dos artículos fundamentales para la comprensión del relato literario. Se trata de "las categorías del relato literario" del crítico búlgaro Tzvetan Todorov (15), y "Fronteras del relato" del francés Gérard Genette (16). De esta manera, se retoman los conceptos de "objetividad" y "subjetividad", pero aplicados al análisis propiamente literario.

Habíamos dicho en la introducción al presente trabajo, que limitábamos nuestro estudio de la novela de Roa Bastos al nivel de la narración de Barthes, o, lo que es prácticamente lo mismo, al "discurso" de Todorov. Pues, he aquí que hemos llegado al punto de desarrollar los planteamientos de lo que será la aplicación en el siguiente capítulo.

Todorov entiende por "discurso" a aquella parte de la oposición historia/discurso que corresponde a los tiempos, aspectos y modos del relato, y que se contrapone al simple "argumento". Nosotros seguiremos, sin embargo, a Barthes que se plantea en este nivel una interrogante que él mismo va a contestar: "¿Quién es el

(15) Tzvetan Todorov, "las categorías del relato literario"; en: Comunicaciones. Análisis estructural del relato; op. cit.

(16) G. Genette, "Fronteras del relato"; op. cit.

dador del relato?".

Comienza Barthes haciendo un inventario acerca de las tres concepciones más generalizadas sobre este "dador del relato":

- el relato es emitido por el autor, concepción simplista que cae ante el primer ejemplo: ¿es Faulkner aquel niño idiota que narra El sonido y la furia? (15).
- el narrador es una especie de conciencia total que narra desde un punto de vista superior, el de Dios. Esto es lo que afirma Robbe-Grillet del narrador en Balzac (16).
- el narrador es un personaje. Tal es la posición de Kayser, "el narrador es un personaje de ficción en quien el autor se ha metamorfoseado" (17).

Las tres nociones tienen para Barthes un defecto común: son "realistas", es decir, ven al narrador como

(15) Cf. Luís H. Antezana J., "El texto de la narración"; en: Hipótesis 1; Cochabamba, enero de 1977.

(16) Cf. A. Robbe-Grillet, Por una nueva novela; Editorial Seix Barral, S.A.; Barcelona, 1973. (2a. tirada)

(17) W. Kayser, "¿Quién relata la novela?"; op. cita p. 252

si fuera una persona real, viva, como si se pudiese determinar el relato por su nivel referencial. Al tiempo de criticar éstas, añade su propia concepción: "narrador y personajes son esencialmente 'seres de papel' " (18).

Barthes niega cualquier referente real, pero no elimina la referencia puesto que para este autor, "hoy, escribir no es 'contar' es decir que se cuenta, remitir todo el referente ('lo que se dice') a ese acto de locución" (19).

Acto de locución (Barthes) o "enunciación" (Todorov) que hace del narrador el emisor de cierto mensaje (Jakobson), es decir, una abstracción, un "ser de papel".

Nuestra posición es básicamente la de Barthes, pero debemos volver este concepto operativo. Encontramos que en la misma dirección está Oscar Tacca cuando descubre la misma dificultad en las concepciones tradicionales del narrador:

Nada ha ocultado tanto la esencia de lo narrativo como ver en el relato algo natural, que va de sí, mero comentario, reproducción, 'imitación' del mundo. (20)

(18) R. Barthes, "Introducción al análisis estructural del relato"; op. cit. p. 33

Al igual que Barthes, Tacca niega la referencia como "realidad" y remite todo a la voz del narrador como única realidad, pero del lenguaje:

Toda pregunta, empero, que busque caución para los entes de la novela conduce exclusivamente a la única realidad de un lenguaje, de una voz, a la voz del narrador. (21)

Narradores y personajes, "seres de papel", serán para nosotros "voces", en la medida en que asuman el discurso narrativo, es decir, sean emisores del relato.

El autor es una convención*, el narrador y los personajes son "voces", ¿a qué queda reducida entonces una novela?, ¿cuál sería la ecuación mínima que podría definirla?. Para Tacca la novela es "audición" porque quien sabe leer debe escuchar la voz del narrador, del autor, de los personajes. En contra de la común opinión de que la novela es o debe ser "espejo", el autor afirma que más que espejo, la novela es registro, y registro de voces. "La novela es un complejo y sutil juego de voces" (22) y su riqueza se funda en la posibilidad de integrar con ellas un coro de sabia acústica.

Esta afirmación será justificada en el capítulo III, al hablar del "autor" de Hijo de hombre.

(20) O. Tacca, Las voces de la novela; Editorial Gredos S.A.; Madrid, 1973. p. 64

(21) idem.

Pero, estas voces ¿qué dicen?. Como son voces narrativas, emisoras de mensajes, tienen necesariamente que contar algo y, ya lo dijimos, para contar hay que saber. ¿Cómo es que saben lo que cuentan?, ¿cuánto en realidad saben?. Todos estos asuntos son dilucidados por Tacca con una idea adicional a la anterior: la novela como juego de información, información hábilmente repartida entre el autor, el narrador y los personajes. De esta manera, la categoría del "no-saber" de Bachtine (en realidad, exceso de saber) nos permite lograr una definición de novela muy manejable.

Ahora bien, lo que el narrador puede contar, y puede porque sabe, está determinado, según Tacca, por su posición en la narración. "¿Cómo ver para después hablar?" dirá el autor. "El punto de mira decidirá la voz" (23).

"Punto de mira", "visión", "punto de vista", "perspectiva", son todos términos que, con mayores o menores diferencias estudian el problema de la relación entre el narrador y el universo representado. Aunque formulado tardíamente -fines del siglo XIX- es un problema inherente a todo discurso de las artes representativas. Otto Ludwig, Percy Lubbock, Tomashevski, Uspenski, son algunos

nombres de estudiosos de la "visión" en la narrativa (24).

Sigamos con Tacca. Para este autor, el "punto de mira" del narrador adopta en la novela 2 modos fundamentales:

- el narrador está fuera de los acontecimientos narrados, es decir, no hace ninguna alusión a sí mismo.

- el narrador se incluye dentro de lo que relata, o sea, participa en los acontecimientos narrados. La participación, a la vez, puede ser de tres tipos:
 - protagonista.
 - papel secundario.
 - testigo.

Al primer modo corresponde el clásico relato en tercera persona, que es generalmente omnisciente. Decimos generalmente porque puede darse el caso de que el narrador mantenga la 3a. persona, pero adopte la óptica de un personaje.

En el segundo caso, cuando el narrador participa y

(24) T. Todorov, "Visión en la narrativa"; en: Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje; op. cit. p. 369s.

lo hace a través de un personaje, se trata, también generalmente, del relato en la. persona. Podríamos dar varios ejemplos de excepción a la regla, pero el siguiente, citado por Roland Barthes, nos parece especialmente ilustrador:

(...) una novela policial de Agatha Christie (Las cinco y veinticinco) sólo mantiene el enigma porque engaña sobre la persona de la narración: un personaje es descrito desde dentro, aun cuando es ya el criminal: todo sucede como si en una misma persona hubiera una conciencia de testigo, inmanente al discurso, y una conciencia de criminal, inmanente a lo referido: sólo el torniquete, abusivo de ambos sistemas permite el enigma.

(25)

Con las salvedades del caso, podemos decir que el punto de mira restringe el conocimiento a la subjetividad del personaje. El resultado es un saber parcial.

En ambos casos, vemos que la relación que se establece entre el narrador y el universo representado está determinada, a la vez, por un problema de conocimiento -"información" para Tacca-. Este conocimiento está repartido entre el autor, el narrador y los personajes, considerados estos últimos como "fuentes de información".

(25) R. Barthes, "Introducción al análisis estructural del relato"; op. cit. p. 35

Por lo tanto, podemos afirmar con Tacca que la visión del narrador determina la perspectiva de la novela, perspectiva entendida como la "relación entre narrador y personaje (o personajes), desde el punto de vista del 'conocimiento' o 'información' " (26).

Esta relación entre el conocimiento del narrador y el de los personajes puede ser de tres tipos:

- omnisciente: el narrador sabe más que sus **personajes**.
- equisciente: la suma de conocimientos del narrador equivale a la de sus personajes.
- deficiente: el narrador sabe menos que su **personaje**.

Esta clasificación junto con la de los tipos de narrador según el punto de vista, da como resultado un solo cuadro en el que la "visión" es la consecuencia de la fusión de ambas categorías. De esta manera Tacca distingue el término "punto de vista" de como es usado en pintura cuya connotación es sólo visual. En literatura, **y para** el autor, la "visión" se carga de información.

punto de vista

perspectiva

1. narrador fuera
de la historia
(3a. persona)

a. omnisciente (N>P)

b. equisciente (N=P)

c. deficiente (N<I)

2. narrador dentro
de la historia
(1a. persona)

a. omnisciente (NO)

b. equisciente (N=P)

c. deficiente (NO)

(27)

000902'

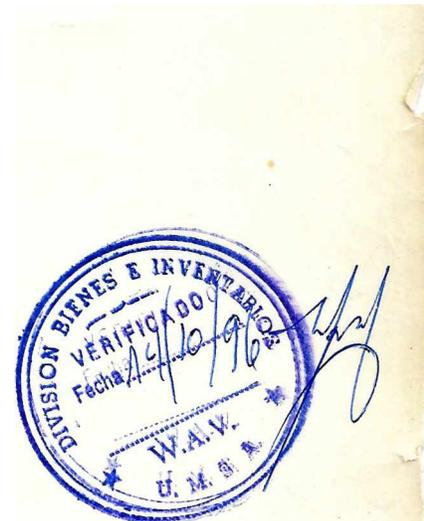
UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRES
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Carrera de Literatura



21 ABR. 1981

HIJO DE HOMBRE DE AUGUSTO ROA BASTOS
-a propósito del narrador-

tesis de licenciatura



maría isabel bastos télez
diciembre, 1980

83687

000

Si el capítulo anterior estuvo abocado a responder, en general, a la pregunta ¿cómo cuenta el narrador?, éste tendrá por finalidad dilucidar interrogantes planteadas a partir de Hijo de hombre. ¿Quién o quiénes cuentan esta novela? y ¿cómo lo hacen?. Estudiamos ya, que la manera de contar del narrador está determinada por la posición que éste ocupa en el relato y por su grado de conocimiento acerca de lo narrado. De hecho, finalizamos el capítulo II con un cuadro que contempla ambos aspectos y que nos permitirá una primera aproximación a la novela de Roa Bastos.

Este primer análisis se hará, entonces, siguiendo un sistema de descripción muy claro por el que veremos algunos aspectos fundamentales de nuestra novela, como las "intrusiones del autor", la "perspectiva deficiente" la categoría de la autobiografía, etc. Al hacer este análisis nuestra novela quedará definida como autobiográfica, cosa que nos llevará a recordar y aplicar el primer capítulo. En consecuencia, estudiaremos el problema de las "mediaciones" como recurso para salvar la distancia entre héroe y mundo, típica de la novela. El reconocimiento de "mediadores" entre los personajes de

la novela analizada, nos mostrará cómo se produce una verdadera inversión por la que aparece en primer lugar ya no el protagonista sino el "personaje-masa". A pesar de esta modificación, el modelo propuesto no agota las posibilidades narrativas de la obra de Roa. En este sentido, su riqueza nos hace hablar de "sistema narrativo".

Se impone una segunda aproximación a la novela, a la manera de "lectura"* sistemática y ordenada, y con el objetivo de completar la descripción de este "sistema narrativo". Una vez que hayamos conseguido nuestro propósito, plasmaremos el resultado en un cuadro que, siguiendo el modelo de Tacca, lo supere.

Así, nuestro capítulo III será netamente aplicación de los aspectos teóricos que la riqueza narrativa de Hijo de hombre, nos hizo estudiar en los dos primeros capítulos.

* Al hablar de lectura nos referimos a una lectura "óptima" (Cf. T. Todorov, "Las categorías del relato literario"; op. cit.). Llamamos la atención del lector a la observación que en este sentido hacíamos en la página 17.

Podemos comenzar afirmando que no encontramos en Hijo de hombre el narrador en 3a. persona que lo sabe todo, el narrador "omnisciente", típico de la mayoría de los relatos. Y esta ausencia en la novela de Roa es un rasgo común de la novela a partir del cambio de perspectiva que preconiza Henry James, y, uno de los postulados más importantes de la nueva narrativa latinoamericana.

Barthes reconoce, como vemos en el capítulo anterior al hablar de las diferentes concepciones acerca del "narrador", que una de las más generalizadas es aquélla que ve en él "una especie de conciencia total", un Dios. Es la posición, ya lo dijimos, de Alain Robbe-Grillet cuando trata del narrador en la obra de Balzac:

¿Quién describe el mundo en las novelas de Balzac?. ¿Quién es ese narrador omnisciente, omnipresente, que se sitúa en todas partes a la vez, que ve al mismo tiempo el anverso y el reverso de las cosas, que sigue a la vez los movimientos del rostro y los de la conciencia, que conoce a un tiempo el presente, el pasado y el futuro de toda aventura?. Sólo puede ser un Dios.

(1)

Una metáfora muy acertada la de "Dios" para expresar la "distancia épica" de Bachtine y designar al narrador "olímpico" de Kayser.

(1) A. Robbe-Grillet; op. cit. p. 154s.

La afirmación de su desaparición en la narrativa latinoamericana está dada en el título de la obra crítica de Vargas Llosa sobre Gabriel García Márquez: Historia de un deicidio(2). Historia de la muerte de dios, historia del crimen del deicida, historia del asesinato del narrador omnisciente.

Carlos Fuentes afirma que la respuesta al mundo épico del siglo XIX americano es la epopeya. En cambio, en el siglo XX gracias a la literatura de la revolución mexicana, el antiguo simplismo épico, caracterizado por dividir al mundo en dos bandos, sufre una primera transformación. Se introduce un concepto nuevo en la literatura: la ambigüedad. Esta noción será vital en la comprensión de nuestra novela.

Es así que no sólo cambia el punto de vista del que relata, sino el contenido de lo que relata. La transformación del sistema narrativo va de la mano con el contenido de lo narrado.

Retengamos, pues, dos aspectos: primero, no existe en Hijo de hombre narrador omnisciente alguno y, segundo, esta ausencia va acompañada de una novedad en la

(2) M. Vargas Llosa, García Márquez. Historia de un deicidio; Difusión Ltda.; La Paz, 1971.

(3) Carlos Fuentes, La nueva novela latinoamericana; Joaquín Moritz: México, 1969

literatura, la ambigüedad.

Nuestra afirmación parece arriesgada. Pero, confrontemos la novela, y en el caso que para nosotros está más próximo a la omnisciencia. Se trata del capítulo cuarto, titulado "Exodo".

En este capítulo un narrador 3a. persona cuenta la historia de la fuga de una pareja con su hijo recién nacido de los yerbales de Takurú-Pukú. De hecho, comienza con una anticipación, parte de la misma fuga, que cronológicamente debería seguir a la secuencia 22 del capítulo (éste tiene 29 secuencias en total):

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

(4)

¿Quién es el narrador que sabe del temor de esta pareja y que afirma que el hombre machetea para sentir que vive todavía?. A primera vista es un narrador omnisciente.

Pero, hay algo inusual en el "relato": el presente verbal.

En efecto, el capítulo segundo nos enseñó que 3a. persona y "objetividad" están íntimamente entrelazadas. Así, hablábamos de la oposición relato/discurso entendiendo que el primer término se basa en el funcionamiento referencial del lenguaje, y el segundo en su posibilidad de expresar subjetividad. Y al estudiar ésta vimos que los "deícticos" y el tiempo presente son las formas **lingüísticas** reveladoras de la experiencia subjetiva.

Tercera persona, objetividad y relato excluyen la aparición del presente como tiempo verbal. De aparecer, como de hecho lo hace, se trata de una "contaminación", para usar el término de Gérard Genette (5). Contaminación del discurso en el relato, que veremos más clara en otro ejemplo del mismo capítulo de Hijo de hombre:

El anciano de barba blanca, que había fundado Sapukai con otros agricultores el **año** tremendo del cometa, atravesé la crujiente pared de palmas y les sonrió en la oscuridad. Se tomaron las manos. **Natí** sintió que las de él estaban **húmedas**. También los ojos del **mensú** suelen echar su **rocío**, que es como el sudor del ánima **sobre Zas peñas** cuando todas desde adentro le pujan por ese poquito de esperanza atada al corazón con tiras de la propia lonja, más difícil y más pesada que el fardo del raído. (6)

Si la primera parte responde a un relato objetivo, la introducción del presente inaugura un tipo de narración diferente -"discurso"- a partir de ese momento y hasta el final del trozo escogido. La inserción del "discurso" en el "relato" hace que nos preguntemos inmediatamente quién está hablando, interrogante ésta que debería estar descartada por principio. Pues como dice Genette:

En el discurso, alguien habla y su situación en el acto mismo de hablar es el foco de las significaciones más importantes; en el relato, como Benveniste lo dice enérgicamente, nadie habla, en el sentido de que en ningún momento tenemos que preguntarnos quién habla (dónde y cuando, etc.), para percibir íntegramente **la significación** del texto. (7)

Preguntar quién habla en el relato nos lleva al problema de las llamadas "intervenciones" o "intrusiones" del autor y la función que éstas desempeñan.

Ya sabemos cómo reconocerlas: a través de los "defectivos" y el presente, en la medida en que estas formas introducen el "discurso" en el interior del "relato". Por otro lado, no se pueden incluir sino en la parte de la novela redactada en 3a. persona puesto que los narradores en la. persona asumen solos toda la responsabilidad de lo relatado.

(7) G. Genette, op. cit. p. 205

No obstante, hablar de intrusiones del "autor" merece una explicación. No debemos pensar en "autor" en términos de persona biográfica del escritor; pensamos, más bien que estas dudas, apreciaciones, interrogaciones, etc., son exigencias de la propia obra. Nuestra aserción se apoya en Tzvetan Todorov que nos dice:

La descripción de cada parte de la historia lleva consigo su apreciación moral; la ausencia de una **apreciación** representa una toma de posición igualmente significativa. Esa apreciación, digámoslo desde ahora, no forma parte de nuestra experiencia individual de lectores ni de la del autor real; es inherente al libro y no se podría captar correctamente la estructura de éste sin tenerla en cuenta.

(8)

Por último, para nosotros estas "intervenciones" funcionan como "comentarios". "Comentar" y "narrar" es una distinción que parte de aquella otra entre tiempos discursivos y narrativos que le debemos a **Harald** Weinrich (9). Para este autor, si el interlocutor se considera directamente involucrado por la acción descrita estará "comentando"; por el contrario, si sólo está contando algo de una manera relajada, estará "narrando". Así, si el narrador se define por su actividad, el hecho de "comentar" lo vuelve "comentarista".

(8) T. Todorov, Literatura y significación; Editorial Planeta; Barcelona, 1974. (2a. ed.) p. 109s.

(9) Cf. **Harald** Weinrich, Estructura y función de los tiempos en el lenguaje; Editorial Gredos; Madrid, 1974.

De esta forma, la utilización del tiempo presente, que es una constante en la novela de Roa, nos aleja del característico relato "objetivo" propio de la primera alternativa -narrador fuera de la historia- en el cuadro de Oscar Tacca. Esta 3a. persona de alguna manera no se excluye de la historia.

Además, la anticipación con la que comienza el capítulo nunca llega a constituirse en una verdadera anticipación "épica", por cuanto no sabemos hasta el final si la pareja llegará o no a escapar. Notamos, más bien, que las secuencias que adelantan la acción -la 1 y la 9- introducen un elemento nuevo, la tensión, cuyo objeto es remarcar que se trata de una situación comunicativa no narrativa; el que narra se ha vuelto un comentarista profundamente involucrado con lo que cuenta. Aparte de las dos secuencias que anticipan, de las 29 secuencias que componen el cuarto capítulo 6 de ellas están en presente. El uso de este tiempo verbal es muy claro sobre todo en 4 secuencias seguidas (23 a la 26) que condensan el momento de mayor tensión: huida-rastreo-encuentro de perseguidores y perseguidos-salvación. El final del capítulo narra en pasado el retorno de la pareja a su pueblo natal y corresponde por lo tanto a un descenso del clímax.

En cuanto a la omnisciencia del supuesto narrador fuera de la historia -para nosotros narrador comentarista por el momento-, se encuentra también en entredicho. Dijimos que a primera vista se trataba de un narrador omnisciente, y de hecho lo parece hasta que nos desconcierta la aparición de los "tal vez" cada vez más frecuentes y que implican una limitación en el saber del narrador. Recién en la secuencia 6 surge por primera vez esta marca de duda:

Casiano comía sin ganas, mareado por el tufo del fuego que había respirado durante horas, tundido por el esfuerzo que se le **emposaba** en los tendones haciéndolo temblar de la cabeza a los pies con ramalazos de chucho. O tal vez fuera ya la malaria que le estaba pudriendo la sangre con sus huevos malignos.

(10)

No hay seguridad en las palabras del narrador, ¿era el esfuerzo y el humo lo **que lo** hacía temblar o era más bien que ya había contraído la enfermedad?.

En relación a lo que comentamos acerca de que no se dice en ningún momento si la pareja y el niño lograrán salvarse, no sólo no se dice sino que se pone en duda:

Tal vez a pesar de todo eso los salvaba por **ahora, pues** las partidas iban a buscarlos sin duda mucho más allá de ese radio de apenas una

legua, donde ningún "juído" se hubiera atrevido a permanecer. Pero estaban los perros y ellos no se engañaban tan fácilmente.

(11)

Inclusive los mismos "comentarios" del narrador se encuentran relativizados:

Su propio miedo es lo que ven alrededor; las imágenes de su miedo. Se arrastran soñando despiertos en una pesadilla. De pronto surge ante ellos la figura del habilitado sobre el inmenso tordillo **manduví**. Surge y se apaga entre los reverberos de los matorrales, con ese único y terrible diente de oro que brilla bajo el sombrero. O es la silueta del comisario Kurusú la que parece a horcajadas sobre el lobuno. O los capangas al galope volando sobre el **agua** negra, atravesando el monte entre los disparos de los winchesters. Tal vez las alucinaciones de los dos son distintas, pero el pavor es el mismo como son idéfíticos sus destinos.

(12)

Por otra parte, tendríamos que hablar de una "omnisciencia selectiva", puesto que el narrador tiene el poder de interiorizarse en algunos personajes, pero no así con otros. Es el caso de Juan Cruz Chaparro. Veamos cómo el narrador se acerca a este personaje:

Por su parte, Juan Cruz Chaparro **parecía** decidido igualmente a esperar; se lo **había dicho** al menú en el monte. Miraba engordar tranquilamente a Natí del ombligo para abajo, sin molestarla más. A veces no más que una sonrisa

(11) ARB, op. cit. p. 104

(12) ideen. p. 110

burlona; la de quien se divierte a solas con su propio pensamiento. Otras, daba incluso la impresión de haberla olvidado por completo.
(13)

La distancia que existe entre la interiorización y la falta de ella está dada por la diferencia que hay entre el "ser" y el "parecer". No se dice que el personaje es, sino que da la impresión de ser.

Y si el narrador es omnisciente con respecto a algunos personajes, lo que éstos no saben el narrador no lo aporta:

Entre tanto, el viejo había tendido un cuero de vaca sobre las correderas como toldo. **Natí** no lo vio hacer, así que supuso que lo habría puesto mientras ella levantaba el pequeño campamento. Tal vez también el cuero estaba allí desde el comienzo y ella simplemente no lo había visto. El viejo no daba señales de haberse movido.
(14)

El narrador comienza afirmando algo, pero como al personaje con respecto al cual es omnisciente no le consta, tiene que retractarse y simplemente plantear el hecho como una posibilidad entre otra: -o el viejo tendió el cuero de vaca, -o estaba allí desde el principio.

(13) ARB, op. cit. p. 96

(14) idem. p. 115

A pesar de todo, afirmamos que este capítulo de la novela de Roa nos parece el más omnisciente de los nueve capítulos que la conforman. De hecho, el narrador no intenta, muchas veces, justificar sus conocimientos a través de los personajes -perspectiva equisciente- y nos transmite pensamientos de ellos, o nos informa acerca de asuntos que éstos ignoran por completo.

Así por ejemplo, nos habla largamente de los yerbales de Takurú-Pukú:

Takurú-Pukú era, pues, la ciudadela de un país imaginario, amurallado por las grandes selvas del Alto Paraná, por el cinturón de esteros que forman las crecientes (...). Pero, sobre todo, por la voluntad e impunidad de los habilitados. Estaban allí para eso. Tenían carta blanca para velar por los intereses de las empresas, aplicando la ley promulgada por el presidente Rivarola, un poco después de la Guerra Grande, "por la prosperidad y progreso de los beneficiadores de yerba y otros ramos de la industria nacional...". Actuaban, pues, legalmente, sin una malignidad mayor que la de la propia ley. El artículo 3° decía textualmente: "El peón que abandone su trabajo sin el consentimiento expreso de una constancia firmada por el patrón o capataces del establecimiento, será conducido preso al establecimiento, si así lo pidieren éstos, cargándose en cuenta al peón los gastos de remisión y demás que por tal estado origine."

(15)

En efecto, los conocimientos del narrador no están dados por los personajes sino por documentos históricos.

La "objetividad" de este capítulo tiene un fin muy claro: presentarlo como un "documento". Pero, ¿de dónde salen las citas?.

En la tarea de revisar la bibliografía que sobre el Paraguay nos podía servir de apoyo, encontramos un libro titulado El dolor paraguayo de Rafael Barrett (1876-1910), de nacionalidad inglesa (16). Este matemático, agrimensor y funcionario técnico en Paraguay, ejerció una influencia determinante en la literatura rioplatense y paraguaya especialmente. Augusto Roa Bastos es el que presenta el volumen de textos de este inglés, consagrados al examen de la vida paraguaya a comienzos de este siglo y recopilados en una edición de 1978.

Escuchemos el homenaje de Roa:

Por mi parte, debo confesar con gratitud y con orgullosa modestia, que la presencia de Rafael Barrett recorre como un trémolo mi obra narrativa, el repertorio central de sus temas y problemas (...)

(...) en mi novela Hijo de hombre, en particular -cuyo núcleo temático es la crucifixión del hombre por el hombre y también el hecho de que el hombre más que hijo de Dios es el hijo de sus obras-, está presente el ejemplo del "rapsoda del dolor paraguayo" (...)

En Exodo, uno de los capítulos de Hijo de hombre -que narra la huida de una pareja con su hijo pequeño del infierno verde de los yerbales-, a medio siglo de la muerte de Rafael

(16) R. Barrett, El dolor paraguayo; Biblioteca Ayacucho; Caracas, 1978.

Barrett, él reaparece míticamente al final de la historia conduciendo una carreta que se integra, fantasmal y real a un tiempo a la pesadilla de los fugitivos, para rescatarlos de ese infierno que él conoció y describió en toda su trágica dimensión. (...)

Fue sintomático que la crítica no descubriera en este personaje la presencia mítica del desmitificador de Lo que son los verbales, y en este relato una transcripción literal de la crónica de Barrett, sólo que en el caso de esta crónica alucinante, no se trataba de una realidad imaginaria, sino de una realidad descubierta y vivida por él.

(17)

Una cita muy larga pero importante para la comprensión de este capítulo a nivel narrativo. Habíamos dicho que encontrábamos que bordeaba el límite de la omnisciencia y ahora entendemos el por qué de un capítulo tan disímil: es una "transcripción literal de la crónica de Barrett, y, por esto mismo, un homenaje.

En efecto, la crónica de Barrett consta de cinco artículos que, bajo el nombre de "lo que son los verbales", aparecieron entre el 15 y el 27 de junio de 1908. El capítulo de la novela que nos ocupa constituye una versión novelada de los artículos. Así, entre las secuencias 1 y 9 se desarrollan, siguiendo el orden de Barrett, cada uno de los artículos menos el último. Las secuencias 2 y 3 responden a "La esclavitud y el estado" (15 de junio); la 4 a "El arreo" (17 de junio);

(17) A. Roa Bastos, "Rafael Barrett. Descubridor de la realidad social del Paraguay"; en: R. Barrett, op. cit. p. XXXs.

la 5 a "El yugo en la selva" (20 de junio); la 6 a "Degeneración" (23 de junio); la 7 no corresponde a la crónica de Barrett, pero la octava secuencia sí: "Tormento y asesinato" (25 de junio). En esta secuencia aparece un paulistano al que asesinan por no haberse querido ir cuando el "habilitado" Aguilleo Coronel manda que las expendidurías de caña pasen a la empresa. Barrett habla de un brasilero residente en Tacurupucú muerto por los mismos motivos.

Así, no sólo tenemos a un narrador-comentarista que introduce sus apreciaciones, sino a un **narrador-transcriptor** que nos hace conocer, inclusive textualmente, la crónica de Rafael Barrett.

El capítulo se define por su claro sentido de denuncia social. Sin embargo, existe otro tipo de realidad que también es tratada en él: la realidad indígena, guaraní. El bilingüismo juega un rol decisivo al contraponer dos formas de captar la realidad. El siguiente ejemplo ilustra esta afirmación:

Al comienzo del verano llegó a **Takurú-Pucú** uno de los dueños de la **compañía(...)**
 El habilitado, el comisario, la cadena de capataces y capangas, a lo largo y a lo ancho del yerbal, todos se pusieron muy activos más torvos y exigentes que nunca.
 Sólo por eso sabían que el gran patrón había llegado.
 A él no le vieron. Desde la administración a las minas más lejanas se rumoreó el nombre del

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

- ¡Oú Santo Tomás!

- Paí Zumé!

Se susurraban unos a otros los mineros bajo los fardos del raído, con un resto de sarcasmo en lo hondo del temor casi mítico que difundía la presencia del gran Tuvichá extranjero. El patrono legendario de la yerba y el dueño de ahora del yerbal se llamaban lo mismo. (18)

"Se rumoreó", "se susurraban", escuchamos otras voces que ya no corresponden a la voz del narrador. Estas voces impersonales, colectivas, son las que pertenecen al personaje-masa, como lo llama Roa. Personaje-masa que cabalga entre dos culturas, pero que "conoce" de una manera no racional, no lógica, ejemplificada con esta fusión de Paí Zumé y mister Thomas, para producir un "temor casi mítico" como resultado.

Además, el personaje-masa de este capítulo tiene una forma de expresión propia, el Canto del Mensú:

El cantar bilingüe y anónimo hablaba de esos hombres que trabajaban bajo el látigo todos los días del año y descansaban no más que el Viernes Santo, como descolgados también ellos un solo día de su cruz, pero sin resurrección de gloria como el otro, porque esos cristos descalzos y oscuros morían de verdad irredentos,

olvidados. No sólo en los yerbales de la Industrial Paraguaya, sino también en los demás feudos. (19)

Nuestras aportaciones al cuadro de Tacca con respecto al narrador 3a. persona en Hijo de hombre merecen una recapitulación.

En primer lugar, si bien "Exodo" es un capítulo que por su proximidad a la obra de Barrett se acerca a la omnisciencia, no está relatado por un narrador totalmente "omnisciente"; la omnisciencia de éste es selectiva. Tendríamos que hablar de una 3a. persona de conocimiento "equisciente" que oscila entre la omnisciencia y la perspectiva deficiente más común en Hijo de hombre.

Es muy importante remarcar que la inclusión del punto de vista colectivo, que pertenece al personaje-masa, introduce una nueva categoría en la 3a. persona. Es esta visión colectiva la que nos va dando las pautas del "conocer" propio de la cultura guaraní, conocer que será estudiado con mayor detenimiento más adelante.

Por otra parte, aunque el narrador se halla excluido de la historia (fuera) como protagonista de ella, su actitud narrativa es la del compromiso por cuanto no sólo se limita a narrar, también comenta.

Además del "comentarista", hemos visto como particularidad del capítulo un narrador-transcriptor que es el que expresa la realidad social y objetiva del mismo.

Los aportes al modelo de descripción utilizado en esta primera aproximación a la novela deben ser confrontados con otros capítulos, también relatados en 3a. persona, para poder comprobar la validez de los mismos. Igualmente, debemos estudiar las características del narrador en 3a. persona, típico en Hijo de hombre.

Antes de proseguir, queremos adoptar para este narrador el nombre de "testigo presencial"; denominación tomada del primer artículo de Barrett:

Los datos que voy a presentar en esta serie de artículos, destinada a ser reproducida en los países civilizados de América y de Europa, se deben a testigos presenciales, y han sido **confrontados** entre sí y **confirmados** los unos por los otros. (20)

El término comprenderá al narrador que relata los hechos como si le afectaran personalmente, e incluirá al comentarista involucrado con lo que cuenta.

(20) R. Barrett, "Lo que son los yerbales"; op. cit. p. 121

Se puede calificar de "testigo presencial" a un narrador que comienza el segundo capítulo del libro, titulado "Madera y carne", de la siguiente manera:

- ¡Allá va el Doctor!

Dice la gente de mañanita cuando, envuelto en **tierra** y rocío, Sapukai Lira lentamente hacia la salida del sol con su caserío aborregado en torno a la iglesia mocha, a las ruinas de la estación. (21)

No se trata de un simple relato objetivo, el presente utilizado por el narrador lo descubre como "comentarista".

El relato se inaugura con una exclamación que nos introduce la figura enigmática de un personaje en torno al que se organiza todo el capítulo.

La exclamación, igualmente, nos hace pensar en algo que ocurre en el mismo momento del relato, pero el narrador altera el desarrollo cronológico puesto que se comienza a relatar cuando el doctor ha desaparecido. Sin embargo, la narración en presente nos va dando claves importantes de las diferentes versiones que tienen los personajes en torno a la personalidad del Doctor Dubrovsky. Así relato en pasado y relato en presente se van alternando, pero ni uno ni otro dan una versión unívoca del personaje, sino remarcan la falta de una información total y

redonda. Veamos:

- ¡Allá va el Doctor!

No lo dicen con palabras; lo dicen sin ironía, sólo con el pensamiento acostumbrado ya a esa sombra familiar y en cierto modo benéfica to-
davía, a pesar de lo ocurrido.

Porque un tiempo el Doctor fue el amigo, el protector de Sapukai.

(22)

En las dos citas escogidas hemos subrayado los verbos en presente que, además de descubrir a un narrador-comentarista, nos resalta la intervención constante del personaje-masa. La voz de éste se caracteriza por la ignorancia, el no-conocimiento:

Creen haberlo conocido. Pero no saben de él mucho más que cuando llegó al pueblo, algunos años después de aplastada la rebelión de los campesinos en aquella hecatombe que provocaron las bombas. (23)

Sólo escuchamos rumores, habladurías, comentarios:

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 désde el principio un juicio, una sospecha o una condenación basada en algo más consciente que las meras habladu-

(22) ARB, op. cit. p. 42

(23) idem. p. 44

rías surgidas de los comentarios de los soldados o las chiperas de la estación.

(24)

Y si el narrador en 3a. persona como testigo presencial tiene que deducir su conocimiento de lo que ve y capta de los demás, la información que podrá proporcionarnos también estará plagada de dudas:

Estuvo detenido dos o tres días en la jefatura de policía, tumbado en el piso de tierra de la prevención, callado, sin responder siquiera a los interrogatorios, quizás porque no sabía expresarse en castellano y menos en guaraní, o simplemente porque no quería hablar ni justificarse ni explicar nada. Acaso porque era realmente inocente y a él no le importaba su inocencia o su culpa.

(25)

Este testigo presencial va a proceder a contar la historia del doctor adoptando el punto de vista de cada personaje, pero sin perder la soberanía del discurso narrativo, es decir, él será el emisor del relato:

De modo que aquella noche volvieron al tema del fugitivo eslavo.

- Y si por un suponer, el gringo es un malevo internacional, ¿no es mejor echarlo a tiempo de aquí? -dilo Altamirano.

- Mientras no haga nada feo, no -dijo el juez- No sabés la Constitución?

(24) ARB, op. cit. p. 45

(25) idem

- Digo -insistió un poco humillado el secreta
rio-, a lo mejor se entiende con los revolú.

-¿Con los de allá? -preguntó despectivo **Galván**.

- No, con los de aquí.

- Eso dejá por mi cuenta -le sobró el jefe **sa-**
cando pecho-.

(26)

Por otra parte, está clara la renuncia a la omnisciencia por parte del narrador. El, como sus personajes, ignora cualquier cosa adicional con respecto al fugitivo eslavo. Podemos apreciar que la voz del narrador es una constante, inclusive en el estilo directo puro ("No, con los de aquí") puesto que el diálogo se efectúa a través del narrador: "dijo", "insistió", "preguntó", "sobró".

La renuncia a la mirada omnisciente nos conduce a un tipo de narrador que opta por conocer el mundo por intermedio de los personajes. Desde el punto de vista de la información, el narrador distribuye su conocimiento entre ellos siendo la suma de los conocimientos parciales equivalente a lo que el narrador sabe*.

La relación que establece este testigo presencial con los personajes, considerados como "fuentes de información" es, empero, diversa. Como casos extremos citemos

El precursor indiscutible de la perspectiva "equisciente" fue **Henry James**.

dos: María Regalada y el Doctor Alexis Dubrovsky.

La primera es la sepulturera a quien el Doctor salva la vida y que posteriormente será violada por él. El narrador tiene para con ella un poder de introspección propio de la mirada omnisciente:

La María Regalada fue la primera en descubrir las imágenes degolladas. No se animó a tocarlas por temor de que sangrasen a través de sus heridas la sangre del castigo de Dios. Ignora por qué el Doctor ha querido destruirlas a hachazos. No lo supo cuando las vio así por primera vez, la noche de la víspera en que el Doctor iba a desaparecer con el mismo misterio con que llegó.

(27)

El Doctor Alexis Dubrovsky actúa él también en el capítulo, y pm esto podemos analizarlo como "fuente de información":

Se aproximé al mostrador.

- ¿Qué se le ofrece, don? -preguntó el bolichero obsequioso, menos por el posible gasto del extraño que por la curiosidad.

- Caña -fue lo único que dijo, sin saludar ni pedir amistad, ni siquiera cordialidad o comprensión, como hace todo hombre acorralado, por encima de los idiomas, las razas, por encima de las intransferibles y comunes desdichas.

(28)

(27) ARB, op. cit. p. 59

(28) idem. p. 46

Y realmente "caña" es lo único que dice en todo el capítulo el doctor. Se trata aquí, evidentemente, de una intención clara de mantener en silencio al personaje, de abstenerse a penetrar en su conciencia, en sus motivaciones.

Lo que realmente sabe el narrador es el hecho pelado, los acontecimientos sobre los cuales inclusive puede hacer anticipaciones.

La perspectiva del testigo presencial con respecto al doctor es la del conocimiento deficiente. •Vemos de esta manera que un mismo narrador desde "fuera" (3a. persona) puede sostener, en Hijo de hombre, varias relaciones con sus personajes.

Aparte de la muy clara perspectiva "equisciente", el capítulo en cuestión presenta una innovación: el conocimiento erróneo. Valga la aclaración de que se trata del único "error" en toda la novela, y de que sólo es descubierto en una lectura atenta. Distingámoslo:

Sólo el destrozado vagón parece seguir avanzando, cada vez un poco mas, sin rieles, no se sabe cómo, sobre la llanura sedienta y agrietada. Tal vez el mismo vagón del que arrojaron años atrás al Doctor, de rodillas, sobre el rojo andén de Sapukai, en medio de las ruinas. (29)

La duda implícita en el "parecer" y la declaración explícita de desconocimiento son claras, sin embargo, el lector cuidadoso se da cuenta, al leer el capítulo III, de que es imposible que sea el mismo vagón el que avanza por la llanura y el que llevaba a Miguel Vera a Asunción cuando fuera expulsado de él Alexis Dubrovsky. Lo contado puede ser falso, pero ¿por qué?. Se trata de un error de información, o se puede explicar más bien con esta cita de Robbe-Grillet:

(...) una nueva especie de narrador ha nacido: ya no es sólo un hombre que describe las cosas que ve, sino, al mismo tiempo, que inventa las cosas a su alrededor y que ve las cosas que inventa.

(30)

En cualquiera de los casos, las suposiciones del narrador, intencionadamente o no, pueden ser erróneas. Y el resultado de esta situación lo sufre el lector.

Por otra parte, esta ambigüedad e imprecisión que nos afecta como lectores, no tiene la misma repercusión en los personajes que las sufren. María Regalada, la sepulturera que tendrá un hijo del doctor, nos da la pauta:

La imagen de San Ignacio es la única entre tantos destrozos. Al caer de su peana, el choque la desfondó. Un hueco profundo ha quedado al descubierto en su interior. Por su

peso, la María Regalada imaginó siempre que fuera maciza. Tampoco esto le importaba. Pero lo que no cesa de preguntarse es por qué el Doctor respetó esta sola imagen. Aun la destrucción de las otras es un enigma. Pero ella no quiere saber. Quiere seguir estando en medio de ese sueño despierto que le embota la cabeza y el corazón, pero no su esperanza de que regrese el Doctor.

(31)

La falta de conocimiento es irrelevante y esta característica es propia de un conocer "mítico" de la realidad.

Con el conocer mítico convive también un conocimiento lógico de la realidad, en un complicado juego de fusión y contraposición característico del proceso de aculturación del pueblo paraguayo. En efecto, éste es el resultado de dos acervos culturales distintos: el guaraní y el occidental.

En el caso del Dr. Dubrovsky, para algunos personajes pesará más el conocimiento mítico de los hechos; es el caso de María Regalada. Para otros personajes serán más importantes los datos objetivos -pasaporte, fotografías- que se puedan reunir para conocer la historia.

Esta convivencia de conocimientos de una realidad, compleja por la inclusión de lo indígena-guaraní, la

encontramos de igual manera en los otros dos capítulos de la novela narrados por el "testigo presencial" (VI y VIII). Se mantiene en éstos el punto de vista colectivo del personaje-masa, visión a veces defectuosa pero suficiente para el pueblo.

Comencemos ahora con el narrador "dentro" de la historia, la la. persona en función de narrador, en Hijo de hombre.

Excluyendo por supuesto los relatos en 3a. persona ya estudiados, la novela de Roa se inscribe dentro de esta modalidad. Es así que la forma autobiográfica de la la. persona le proporciona la unidad necesaria para relacionar personajes y episodios que de otra manera resultarían dispersos. No es raro encontrar entre la crítica que se ha hecho a esta novela, la apreciación de que se trata, en realidad, de un conjunto de cuentos.

Es necesario aclarar que el narrador la. persona en Hijo de hombre se coloca en el inciso 2b del cuadro de Tacca, puesto que si bien está clara su posición ("dentro"), la única posibilidad de perspectiva para la la. persona es la de "equisciencia" con respecto al personaje con el que coincide. En efecto, la relación de conocimiento entre narrador y personaje, al encontrarse identificados (personaje-narrador), es una relación de igualdad.

Analícemos ahora la novela de Augusto Roa Bastos en su categoría de narración autobiográfica.

Hijo de hombre relata episodios de la vida paraguaya desde la perspectiva de uno de sus pueblos, Itapé. Miguel Vera, protagonista de algunos capítulos, es uno de los habitantes de dicho pueblito. Cuando asume el papel protagónico es el que relata la historia, pero lo hace no sólo a partir de su experiencia, sino también gracias a los recuerdos traídos por un anciano de los comienzos de la vida independiente, Macario Pitogué. Este personaje evocará a otro legendario, Gaspar Mora, tallador del Cristo de madera que hace famoso al pueblo.

A pesar de que en la novela existen diferentes cursos temporales, junto a personajes que aparecen pasajeramente por varios capítulos y hechos sin aparente hilación inmediata, todo recibe unidad cuando se relaciona con el personaje principal. Veamos, para probar esto, un apretado argumento de la novela:

El primer capítulo, referente a Itapé, se narra en la. persona. Le sigue otro que cuenta la historia de otro pueblito, Sapukai, esta vez en 3a. persona. Este capítulo se relacionará con la posterior venida de Miguel Vera a dicho pueblito. Tenemos un tercer capítulo (en la. persona), por el que nos enteramos que el protagonista se encuentra viajando de Itapé a Asunción con el ob-

El episodio titulado "Exodo" vuelve a ser en 3a. persona. Uno de sus personajes, que es en ese entonces un niño recién nacido, será quien salve a Miguel Vera en la Guerra del Chaco. El quinto capítulo (1a. persona) nos informa de la llegada de Miguel Vera a Sapukai confinado por haber participado en una conspiración en la Escuela Militar. En Sapukai, a la vez, se organizaba una montonera que lo busca y le pide que sea su instructor. En el siguiente capítulo (3a. persona) vemos que la montonera ha fracasado; nuestro héroe ha delatado la conspiración en una farra. El capítulo séptimo es un diario de guerra y abarca las memorias de Miguel Vera desde la llegada a una prisión militar, su traslado al frente de batalla cuando comienza la guerra, y la pérdida de la patrulla que comandaba. Finaliza con la aparición del camión aguatero que le salva la vida. El siguiente capítulo (3a. persona), cronológicamente simultáneo al anterior, nos da la historia del rescate, pero desde el punto de vista de su salvador, Cristóbal Jara. El libro termina con un capítulo denominado "EXcombatientes" (1a. persona), en el que Miguel Vera aparece como alcalde de su pueblo. La muerte de nuestro protagonista se encuentra relatada por medio de una supuesta carta escrita por una doctora, Rosa Monzón, que lo habría conocido en un hospital de campaña cuando se recuperaba de la insolación sufrida durante la pérdida de la patrulla. Esta carta cierra la obra.

Considerar Hijo de hombre como un relato autobiográfico nos permite aplicar muy brevemente el primer capítulo de nuestro análisis.

En efecto, podemos desglosar el universo novelístico a partir de su personaje principal: Miguel Vera. Típico "héroe problemático", encarna la inadecuación del hombre con su destino, punto común de las teorías de la novela de M. Bachtine y G. Lukacs. Existen muchos pasajes que nos ayudan a retratarlo, no obstante escogeremos la descripción que hace Rosa Monzón porque en ella M. Vera es 3a. persona en relación al narrador y, por lo tanto, nos resulta más objetiva la narración:

Hablaba poco y su exterior taciturno lo hacía aparecer huraño. Un introvertido, "intoxicado por un exceso de sentimentalismo", como me decía él mismo en una de sus cartas desde Itapé. Yo creo que era más bien un ser exaltado, lleno de lucidez, pero incapaz en absoluto para la acción. Pese a haber nacido en el campo, no tenía la sólida cabeza de los campesinos, ni su sangre, ni su sensibilidad, ni su capacidad de resistencia al dolor físico y moral. No sabía orientarse en nada, ni siquiera en medio de "las aspiraciones permitidas" (...) Le horrorizaba el sufrimiento, pero no sabía hacer nada para desprenderse de él. Se escapaba entonces hacia la desesperación, hacia los símbolos. Su estilo muestra la impronta de su destino. Era un torturado sin remedio, un espíritu asqueado por la ferocidad del mundo, pero rechazaba la idea del suicidio (...) En Itapé estaba solo; sus padres habían muerto, sus dos hermanas estaban casadas, en Asunción. Cuando las conocí, me di cuenta de que nunca lo habían comprendido. En Itapé, al final, la gente simple del pueblo le haría el vacío (...) Su único amigo era Cuchuí. No me extrañaría que él cultivase en el chico, incons-

cientemente tal vez, la posibilidad de convertirlo en el verdugo inocente para esa culpa de aislamiento y abstención que lo torturaba.

(32)

Miguel Vera personifica la forma propia de la novela de soledad en comunidad. El hecho de que se mencione a un único amigo, no implica la superación de esta soledad; Cuchuí era un niño que había tomado a su cargo y que no pasaba de ser un animalito domesticado. Su distanciamiento de la sociedad empieza con sus diferencias, físicas y de carácter, respecto a los que le rodean. Lo más importante, sin embargo, del párrafo escogido, es la claridad con la que nos muestra el desacuerdo entre el héroe y su mundo, mundo inhóspito y feroz, que lo lleva a mirar el futuro como única salida.

Así, poco antes de que sus recuerdos queden interrumpidos por la muerte, habla de la siguiente forma:

Algo tiene que cambiar. No se puede seguir oprimiendo **a un pueblo indefinidamente**. El hombre es como un río, mis hijos ..., decía el viejito Macario Francia. Nace y muere **en otros** ríos. Mal río es el que muere en un estero... El agua estancada es ponzoñosa. Engendra miasmas de una fiebre maligna, de una furiosa locura. Luego, para curar al enfermo o apaciguarlo, hay que matarlo. Y el suelo de este país ya está bastante ocupado bajo tierra. "Los muertosbajo tierra no prenden! ..."

(33)

(32) ARB, op. cit. p. 280s

(33) ARB, op. cit. p. 274

Las palabras de Macario nos permiten conocer el mundo que vislumbra Miguel Vera, mundo de justicia y vida comunitaria. Pero, encontramos en la obra que las características de su personalidad, le impiden realizarse como parte de esa ambicionada humanidad.

En realidad, carece de un ideal objetivo, aunque llega a desear un mundo mejor sin hacer nada por cambiar el actual, "...todo me da igual. No espero nada, no deseo nada. Vegeto simplemente". (34)

La vida empírica del héroe no tiene sentido, si no se relaciona con un mundo de ideales que lo supere. Paradójicamente, su vida adolece de una falta objetiva de ideal. Este divorcio entre su ser y su deber-ser, origina una continúa autocrítica:

(...) mientras escribo estos recuerdos, siento que a la inocencia, a los asombros de mi infancia, se mezclan mis traiciones y olvidos de hombre, las repetidas muertes de mi vida. No estoy reviviendo estos recuerdos; tal vez los estoy expiando. (35)

Y, en otra oportunidad,

(34) ARB, op. cit. p. 170

(35) idem. p. 14

Me sentí hueco de pronto. ~~Mo~~era también mi pecho un vagón vacío que yo venía llevando a cuestas, lleno tan sólo con el rumor del sueño de una batalla?. Rechacé irritado contra mí mismo ese pensamiento sentimental, digno de una solterona. ¡Siempre esa dualidad de cinismo y de inmadurez turnándose en los más insignificantes actos de mi **vida!** ¡Y esa afición a las grandes palabras! La realidad era siempre mucho más elocuente.

(36)

Y si no es Miguel Vera el que nos proporciona los ideales que rigen el universo novelístico, son personajes como Macario Francia los encargados de tal misión.

A estos personajes que asumen la función de ser portadores de valores, René Girard (37) los llama mediadores y su función específica es relacionar héroe y mundo, a fin de superar el desacuerdo entre ellos.

Girard contempla, en la categoría de la mediación, la posibilidad de que el héroe sienta hacia el mediador una profunda admiración (mediación externa). Esto se da en nuestra novela y es la que hace que el narrador central -Miguel Vera- se recorra a la periferie y, en vez de contar su vida, cuente la de algún otro cuya vida pasa a un plano principal. Así, el yo hablará de una 3a. persona.

(36) ARB. op. cit. p. 132

(37) Cf. R. Girard, **Menson** e romanti ue et vérité **romanesque**, Bernard

El hecho de que la autobiografía sea el medio por el cual la novela reciba su unidad no impide que el protagonista central, en función de narrador y narrador de sí mismo, incluya a otros en su historia, siempre y cuando estén relacionados de alguna manera con él.

Este último punto y la aparición de mediadores, hacen que el principio de autobiografía pueda ser invertido. Ya no será la vida del héroe la categoría principal de la novela, sino precisamente la de otro, tratado anteriormente y definido por Roa como el personaje-masa.

En Hijo de hombre, el protagonista admira a varios personajes, portadores de valores. Macario es uno, pero él evoca a la vez a su sobrino leproso, Gaspar Mora. Miguel Vera lo describe así:

Gaspar olía a madera, de tanto haber trabajado con ella. De lejos venían a buscar sus instrumentos y pagaban lo que él les pedía. No era tacaño. Sólo dejaba lo suficiente para comprar sus materiales y herramientas. El resto lo repartía entre los que tenían menos que él. Levantaba las deudas de los agricultores a los que el fuego, el granizo o las langostas habían inutilizado sus plantíos. Compraba ropas y bastimentos para las viudas y los huérfanos.

- Los muchachos -decía **Macario**- se reunían en su carpintería para verlo trabajar. Enseñaba el oficio y la solfa a los que querían aprender. **También** levantó la escuelita(...)

(38)

No podemos evitar relacionar la figura de Gaspar Mora con aquel carpintero de Nazareth, padre del hijo de Dios. Así, Macario cuenta después que, en la soledad de su destierro voluntario, Gaspar talla un Cristo que se considerará por todos como su hijo. Esta imagen será en adelante "el hijo de hombre" y simbolizará a ese carpintero de Itapé que predicó, con su ejemplo, los valores comunitarios que rigen a la novela en su totalidad.

Como Macario y como Gaspar hay más. Miguel Vera se critica y se rebaja ante ellos:

«**E**rtenezco a una clase de gente para la cual no cuenta el futuro y cuya soledad no es más que su incapacidad de amar y de comprender, con la cara vuelta al pasado, a sus imágenes hechizadas de nostalgia. El éxtasis del ombligo privilegiado... decía el Zurdo en el penal. Pero para estos hombres sólo cuenta el futuro, que debe tener una antigüedad tan fascinadora como la del pasado. No piensan en la muerte. Se sienten vivir en los hechos. Se sienten unidos en la pasión del instante que los proyecta fuera de sí mismos, ligándolos a una causa verdadera o engañosa, pero a algo... No hay otra vida para ellos. No existe la muerte. Pensar en ella es lo que corroe y mata. Ellos viven, simplemente. **Aun** el extravío de Crisanto Villalba es una pasión devoradora como la vida. La aguja de la sed marca para ellos la dirección del agua en el desierto, el más misterioso, sediento e ilimitado de todos: el corazón humano. La fuerza de su indestructible fraternidad es su Dios. La aplastan, la rompen, la desmenuzan, pero vuelve a recomponerse de los fragmentos, cada vez más viva y pujante. (39)

Crisanto Villalba, pero sobre todo Miguel Vera exalta la figura de Cristóbal Jara, "Kiritó" (Cristo, en guaraní), el personaje que salva la vida a Vera y que él, en un acceso de locura ocasionado por la sed, mata:

Temo que un día de estos vengan a proponerme, como allá en Sapukai, que les enseñe a combatir. ¡Yo a ellos... qué escarnio! Pero no, ya no lo necesitan. Han aprendido mucho. 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 el desierto, en las picadas, llevando el agua para la sed de los sobrevivientes.

El sarcasmo de la suerte se me impuso patente, cuando pensé de improviso que el único que debió morir en aquel fúnebre cañadón del Chaco, estaba ahora aquí(...) (40)

Es tal vez en estas continuas autocríticas donde Jorge Siles Salinas encuentra el carácter **anti-épico** del héroe de la narrativa chaqueña. Tendencia anti-épica que para este autor es la pérdida, por parte del héroe, de todo atributo legendario o romántico que definía al héroe tradicional.

Nosotros preferimos considerar no que el héroe ha perdido prestigio en cuanto tal, sino que el acento ya no está puesto en él, que se retira para mostrar no a un ser excepcional al que admira -de hecho, Cristóbal Jara- sino a otros como él que constituyen el personaje-masa.

El análisis de la la. persona narrativa en Hijo de hombre nos ha conducido a estudiar la categoría de la autobiografía y ésta, a la vez, nos iluminó otra más importante para nuestra novela: la del personaje-masa.

Esta categoría había sido ya estudiada en la parte de la novela relatada en 3a. persona, puesto que este personaje-masa tiene una voz narrativa que constituye el punto de vista colectivo. Sin embargo, la "voz" de algunos personajes enmarcados dentro de esta clasificación puede llegar a ser tan fuerte como para convertirse en una segunda voz narrativa de existencia simultánea a la primera.

Nos vemos obligados, por consiguiente, a superar el cuadro de Tacca también en cuanto al narrador "dentro" de la historia. Su ampliación tendrá que considerar la relación entre una primera voz narrativa y una posible segunda, la función que cumplen las otras voces y cómo se relacionan con las principales, y, a manera de unir los dos puntos de vista, estudiará además, cuál es la conexión entre las voces predominantes, la del testigo presencial y la del narrador-protagonista.

Esta segunda aproximación a la novela de Roa se hará a manera de "lectura" para completar así un esbozo de lo que es el "sistema narrativo" en Hijo de hombre, con

el fin de presentar un panorama global del narrador y las implicaciones que tiene su utilización en el problema del conocer.

Los resultados de la "lectura" serán materializados en un cuadro, resumen de todo lo visto en ambas aproximaciones, y que dará cuenta de forma exhaustiva de la hipótesis que nos propusimos probar: el "sistema narrativo" de la novela Hijo de hombre está profundamente relacionado con el conocimiento de la realidad y cómo ésta es captada por el pueblo.

Como hemos visto, en Hijo de hombre el narrador formalmente no es uno solo, su imagen se desdobra en una primera persona que corresponde al narrador protagonista y en una tercera persona que oficia de testigo presencial. Este doble narrador se va alternando a lo largo de la novela con una precisión absoluta. Sin embargo, vemos en esta alternancia en la visión no tanto un acento en lo formal de la disposición de la novela (1er. capítulo en 1a. persona, 2do. en 3a. persona, 3ero. en la.. y así sucesivamente hasta completar los nueve capítulos) sino un logro en la distribución de las fuentes de información.

Esta escisión del narrador hace que las partes contadas por cada uno se relativicen y que el discurso del narrador se caracterice por la inseguridad, la duda, el error, la ambigüedad. Existen, además, no sólo una voz narrativa predominante sino también voces de otros personajes con las que la voz narrativa estará en constante enfrentamiento. La información se multiplica y se le presenta al lector el problema de la dificultad del conocer.

Comprobemos nuestras afirmaciones en la novela haciendo una lectura sistemática y ordenada de la misma.

Hueso y piel doblado hacia la tierra, solía vagar por el pueblo en el sopor de las tardes calcinadas por el viento norte. km pasado muchos años, pero de eso me acuerdo.

(41)

De esta manera comienza la novela. Un narrador, Miguel Vera, en función de protagonista, afirma que se acuerda de aquello que va a contar.

Empero, al finalizar la primera secuencia del primer capítulo, el narrador duda ya de su propia palabra:

Yo era muy chico entonces. Mi testimonio no sirve más que a medias. Ahora mismo, mientras escribo estos recuerdos, siento que a la inocencia, á ros asombros de mi infancia, se

mezclan mis traiciones y olvidos de hombre,
las repetidas muertes de mi vida. No estoy
 reviviendo estos recuerdos; tal vez los estoy
 (42)

La narración se contamina de probabilidades, suposiciones. El narrador no vuelve a hacer afirmaciones categóricas puesto que es consciente de su incertidumbre.

Por otra parte, notemos que la línea punteada corresponde a la instancia del discurso ("ahora" y "estos" son deícticos; los verbos están en presente), mientras que la línea continuada ("recuerdos") concierne al objeto narrado y, además, pasado en relación a ese presente.

Se define así, en el primer capítulo, que nuestra novela hablará de un pasado, pero de un pasado visto desde la posición de un narrador que escribe desde el presente.

En este sentido cabe distinguir Hijo de hombre de las llamadas "novelas-memoria" en donde el presente del narrador se encuentra excluido y la narración es retrospectiva y de riguroso orden cronológico. Esta distinción es propia de Jean Rousset, crítico francés autor

de un libro fundamental para el estudio de la la. persona en la novela (43). Para Rousset, la utilización del primer pronombre personal responde a una tipología que diferencia las "novelas-memoria", de las novelas en donde el pasado está en función de la situación actual del narrador.

Según el autor, se narra un pasado, pero en función del presente del narrador. El pasado, revivido por el presente, hace de la narración -a diferencia del tiempo progresivo, cronológico del anterior tipo- un relato regresivo.

En este sentido, el tipo de narración autobiográfica se caracteriza, por lo tanto, por una doble convergencia: la coincidencia del narrador y del personaje de quien se cuenta algo, y, la simultaneidad de la redacción y de la acción contada.

La introducción del personaje de Macario Francia en el primer capítulo supone, además, una segunda voz lo suficientemente poderosa como para constituirse en una segunda narración. El narrador Miguel Vera pasa a ser un oyente de las historias de Macario y así, se narra que alguien más narra:

(43) J. Rousset, Narcisse Romancier. Essai sur la **premiere personne**

Algunos lo seguíamos no para tirarle tierra sino para oír sus relatos y sucedidos, que tenían el color y el sabor de lo vivido. Era un maravilloso contador de cuentos. Sobre todo, un poco antes de que se pusiera tan chocho para morir. Era la memoria viviente del pueblo. Y sabía cosas de más allá de sus linderos.

(44)

¿Y qué cuenta Macario?. Pues básicamente dos cosas: la época de la "Dictadura Perpetua" -historia- y la historia del sobrino leproso -ficción-. Vayamos por partes.

Macario, de quien "se murmuraba que era hijo mostrenco de Francia", nos introduce la figura de José raspar Rodríguez de Francia que fuera dictador supremo de la república del Paraguay entre 1814 y 1840, y cuyo mandato marcó profundamente al pueblo paraguayo. Junto a él aparece otra figura histórica (el "franchute" de la novela) y que es el médico naturista francés Bonpland, compañero de Humboldt, preso en Paraguay durante nueve años.

En segundo lugar, el narrador confiesa conocer la historia del leproso que tallé el Cristo de madera -origen del título de la novela-, a través de Macario. Así, Vera cuenta la historia de Macario, el cual, a su vez,

(44) ARB, op. cit. p. 14

contará la de su sobrino Gaspar Mora: las historias se convierten en un conjunto de planos en profundidad que se intercalan.

Por otra parte, a raíz de la historia de Macario se hace referencia a la guerra de la Triple Alianza (1864-1870) en la que Brasil, Uruguay y Argentina se alían contra el Paraguay. Otra relación histórica es la aparición del cometa Halley, de importancia tal que hace que Enrique Anderson Imbert califique a Roa y a otros escritores contemporáneos a él como a "la generación del cometa Halley" (45).

Como podemos apreciar "historia" y "ficción" se entremezclan; pero, lo importante para nosotros no es distinguir entre ambas cosas sino mostrar cómo se interpolan la primera voz narrativa Miguel Vera- y la segunda -Macario- al narrar: Las palabras de uno y otro se contradicen o se corroboran mutuamente. Veamos.

Confirmación en cuanto al Dictador:

(Macario) -Nadie lo podía engañar...

(M. Vera) No lo engañó ni siquiera el mulato Pilar, padre de Macario, el único sirviente de toda su confianza. (46)

(45) E. Anderson Imbert, Historia de la literatura hispanoamericana: FCE; México, 1961.

(46) APB, op. cit., p. 16

Oposición en algunos puntos de la historia del sobriño:

(Macario) -Pero antes tuvo el hijo.

(M. Vera) Todos sabíamos que Gaspar **Mora** no había tenido hijos.

(47)

De la misma manera, tanto la historia de la Guerra Grande como la del cometa Halley, son contadas a contrapunto por las mismas voces.

Encontramos además que podríamos, inclusive, hablar de una tercera voz en el capítulo, la de Gaspar Mora, evocada por Macario:

Porque el hombre, mis hijos -decía repitiendo casí las mismas palabras de Gaspar: dos nacimientos. Uno al nacer, otro al morir... Muere pero queda vivo en los otros, si ha sido cabal con el prójimo. Y si sabe olvidarse en vida de sí mismo, la tierra come su cuerpo pero no su recuerdo...

(48)

Asistimos pues a una multiplicación de voces, multiplicación que produce la relativización del discurso y la pérdida de confianza por parte del lector.

Ya hemos probado la inseguridad de la primera voz narrativa. Veamos que pasa con nuestra segunda voz.

Si bien la presentación de Macario como narrador va acompañada por una afirmación acerca de la exactitud de su conocimiento, "El que mejor conocía la historia era el viejo Macario" (49), luego asistimos a una paulatina relativización de su discurso, ya sea por falta de comprensión:

No le entendíamos muy bien. Pero la figura de El Supremo se recortaba imponente ante nosotros...

(50)

O porque existen personajes que no creen en sus palabras:

Algunos no le creían. Los mellizos Goiburú, por ejemplo.

(51)

Puede haber también, como ya lo anotamos, corroboración o desacuerdo con respecto a la la. voz narrativa.

Y, por último, por una forma diferente de entender la realidad:

A él no le interesaba el cometa sino en relación con la historia del sobrino leproso. La contaba cambiándola un poco cada vez. Superponía los hechos, trocaba nombres, fechas, lugares.

(52)

De esta manera hemos mostrado cómo las voces narrativas de este primer capítulo de Hijo de hombre han perdido la característica de ser "voces confiadas": dudan, suponen, nunca afirman. En otro sentido, lo que cuenta el narrador puede llegar a ser discutido. Esta transgresión al principio general de "el crédito irrestricto a la palabra del narrador" (53), se debe a la multiplicación de los narradores. Así, cuando cada narrador cuenta algo con un enfoque diferente o contradice el discurso del anterior, ese "algo" puede ponerse en discusión. Perdemos la confianza en la voz del narrador, y esta pérdida de seguridad la sufre el lector.

Por otra parte, hemos visto que no sólo perdemos confianza en el narrador-protagonista, sino también en el testigo-presencial. Hacemos recuerdo del conocimiento erróneo del capítulo II de la novela.

Nuevamente encontramos la falta de importancia de un conocimiento preciso de los hechos, considerado por este motivo como un conocer propio del pensamiento guaraní. Lo indígena del capítulo está dado por un claro bilingüismo que, de alguna manera, pensamos contrapone el conocer de Miguel y de Macario como representantes de dos culturas poseedoras de un sistema de captación de la realidad diferentes.

(53) O. Tacca, op. cit. p. 59s.

Sosteníamos que la escisión del narrador es una de las causas -la otra es la multiplicación de las voces narrativas- de la relativización del discurso narrativo y de la duda consiguiente del lector. Pero, además, el empleo del doble narrador puede servir también para precisar informaciones que, bajo una forma de narrador son desconocidas y, bajo la otra, pueden ser aclaradas.

Consideremos este aspecto para seguir analizando Hijo de hombre. Habíamos afirmado que la historia del Dr. Alexis Dubrovsky es un típico caso de información deficiente puesto que el narrador sabe menos que su personaje, que le está vedada su introspección. A pesar de esto, se logra una explicación, parcial e incompleta, en el capítulo tercero. De esta manera, se superponen las voces del testigo presencial y luego del yo-narrador, todo para ir aclarando los hechos.

"Estaciones" (capítulo III) es relatado por el narrador protagonista nuevamente, pero con este punto de vista las cosas tampoco se aclaran demasiado. Sólo la parte referente a la llegada del doctor al pueblo de Sapukai recibe una explicación que no es ni siquiera unívoca. No se presentan los hechos directamente, siempre existen alternativas:

Damiana lo atropelló con los ojos fuera de las órbitas y le arrancó de los brazos a su hijo. Los hombres se abalanzaron sobre él. Quiso explicar algo, pero no le dieron tiempo o no le entendieron.

(54)

Los problemas fundamentales del anterior capítulo -la desaparición del doctor, las imágenes degolladas y el hecho de haber respetado una sola- no se esclarecen en absoluto.

El cuarto capítulo ya lo estudiamos al ver que es el que presenta mayor grado de "omnisciencia", aunque ésta sea selectiva. Por lo que queda del libro, no es nuestro propósito hacer un análisis exhaustivo capítulo por capítulo; dijimos que haríamos una "lectura" dirigida a completar lo que entendíamos era el "sistema narrativo" de la novela. En este sentido, se mantiene la función básica del narrador escindido: por una parte, relativizar el discurso dificultando así el conocer del lector y, por otra, precisar detalles que una de las voces desconoce. Este doble narrador y la aparición de otras voces adicionales hacen que nuestra novela se defina por ser un juego de información repartida entre ellas.

(54) ARB, op.cit. p. 75

Es lo que sucede con los capítulos V y VI con respecto a la historia del vagón de Casiano Jara, historia también incomprensible y misteriosa que no se nos aclara por ninguno de los recursos (narrador por fuera y dentro de la historia).

La suma de datos que obtiene Miguel Vera acerca del vagón, constituye el conocer del personaje-masa que ya estudiamos en la óptica de la 3a. persona: las diferentes versiones son el resultado de la imposibilidad de obtener de una realidad compleja un solo reflejo. Escuchemos al narrador-protagonista:

Meras conjeturas, versiones, ecos deformados.
Acaso los hechos fueran más simples. Ya no
era posible saberlo. Sólo que habían comenza-
do veinte años atrás. No quedaban más que
vestigios, sombras, testimonios incoherentes.
(55)

Los capítulos VII y VIII que son los de la Guerra del Chaco, tienen ese mismo carácter de complementación histórica. Pero, el VII merece un comentario adicional. "Destinados" es un diario escrito por el protagonista durante su apresamiento e intervención en dicha guerra. Esto ofrece una novedad en cuanto al modo narrativo de la 1a. persona en aquellas novelas en donde el pasado está en función del presente del narrador. Los modos

narrativos propios de este tipo de novelas son, en efecto, la correspondencia, el diario y el monólogo (S6). Podemos afirmar que el tercer recurso es muy utilizado por el narrador-protagonista (M. Vera) y que ofrece la ventaja, en relación al diario, de ser simultáneo al hecho. El diario es también una expresión de subjetividad, pero al ser un rasgo de escritura, establece un atraso, aunque sea mínimo, con respecto a lo narrado.

En este momento, procederemos a examinar el último capítulo con detenimiento, porque queremos demostrar cómo el conocimiento exacto de la realidad es trabajado y moldeado en la sociedad, y cómo la transmisión de esta realidad no puede cubrirse en forma lineal.

Miguel Vera es ahora alcalde de su pueblo natal y debido a su cargo le toca dilucidar la historia de Juana Rosa, querida del jefe político anterior. Su acción se centra en la investigación de lo ocurrido y al narrar los pasos que siguió, menciona las dificultades y problemas que tuvo que enfrentar. La historia se desdibuja por el paso del tiempo y por las diversas versiones que aportan imágenes encontradas. De hecho, no hay acuerdo ni siquiera con respecto a su figura:

(56) J. Rousset, op. cit.

Sobre esto también había discusiones. Nadie recordaba como era exactamente Juana Rosa. Tampoco yo que la había visto de chico.

(57)

Dos personajes oponen sus interpretaciones:

- La mandó a traer presa... -contó la india **Conché** Avahay, en un careo con la hermana Nicaela-. Porque estaba sola y no tenía **amparo...**

- ¡Ella vino por su voluntad! -cortó la vieja que no la dejó hablar en todo el tiempo-. ¡Yo la vi..., yo la vi! ...

(58)

Claro está que estas dos fuentes de información opuestas tienen una significación clara: la que degrada al personaje objeto de la investigación es la celadora de la Cofradía, y quien aporta razones de su comportamiento es la india Conché Avahay que no profesa la religión católica.

Ya hemos hablado antes del desacuerdo entre las voces narrativas, sin embargo, nos detendremos en este punto para explicar cómo es posible que la narración pueda asimilar tantas versiones contradictorias. Porque el hecho de que no encontremos relatos "puros" y que toda narración implique un "punto de vista" que puede multiplicarse con la aparición de **distintos** narradores,

(57) ARB, op. cit. p. 260s.

no ha sido explicado todavía. La interrogante planteada líneas arriba apunta a esclarecer, con la ayuda del modelo lingüístico utilizado hasta el momento, la asimilación de discursos que se niegan a nivel del relato.

Luis H. Antezana, preocupado por lo mismo, nos da la siguiente respuesta, que deberá ser aclarada:

"el texto de la narración es, a nivel literario, lo que la enunciación es a nivel del lenguaje" (59)

Recordemos que entendíamos por enunciación la condición de emisión de un discurso. Para poner el mismo ejemplo que usa este crítico boliviano, en la oración "Yo digo: José camina", se pueden distinguir dos sujetos: un sujeto de la enunciación (Yo) y un sujeto del enunciado (él). En una narración realista sencilla, el sujeto de la enunciación sería el "narrador" y el sujeto del enunciado el "héroe". Lo importante de esta distinción es comprobar que el sujeto de la enunciación siempre dice "yo" (cf. cita 24, cap. I). La categoría de este pronombre es la que precisamente va a permitir la contradicción de los discursos, puesto como dice Benveniste al referirse a "yo/tú": "desprovistos de referencia material, no pueden usarse mal; por no afirmar nada,

(59) Luis H. Antezana, op. cit. p. 44

no están sometidos a la condición de verdad y escapan a toda denegación" (60). En efecto, al ser formas vacías pueden acoger a cualquier locutor y a cualquier **discurso**.

La cita de Antezana nos ha dado la respuesta: los discursos, excluyentes a nivel de enunciado -a nivel referencial-, no lo son a nivel de la enunciación. Homologar texto y enunciación permite la afirmación de Antezana:

El texto de la narración ignora la contradicción. (...) El texto es capaz -hasta un cierto límite- de asimilar un conjunto heterogéneo de enunciados que **pueden "convivir"** en franca contradicción.

(61)

En Hijo de hombre encontramos contradicción de voces narrativas únicamente en las partes relatadas en la persona, por lo que se cumple así la condición de asimilación.

La importancia de estas versiones contradictorias y muchas veces dispersas e indefinibles está en la conclusión a la que se llega: no es posible agrupar en un sentido la multiplicidad.

(60) E. Benveniste, "la naturaleza de los pronombres"; op. cit. p. 175

(61) Luis H. Antezana, op. cit. p. 46

La comprobación de que no existe un punto de vista privilegiado introduce la creación de un punto de vista colectivo, propio del personaje-masa, que es el que impide un solo reflejo unificado de los hechos:

No estaban, sin embargo, de acuerdo en los detalles. La imagen de Juana Rosa seguía descomponiéndose en sus recuerdos. Tanto que física y moralmente se había desdibujado. Habría una Juana Rosa distinta, diferente, para cada uno de los habitantes de Itapé.

(62)

Las descripciones que obtiene el narrador-protagonista, los "datos", no pueden ser calificados de tales:

Mis informantes recurrían para dibujarla a nombres de plantas, de animales malignos o hermosos y el guaraní les prestaba refranes, apodos, guturales trocitos de realidad luminosa o malvada para describirmela, para evocar esa imagen que se les escapaba de los ojos, de las manos, de la memoria.

(63)

Y es porque para este personaje-masa no son los hechos exactos los que cuentan en su conocimiento, es la "realidad en su encantamiento":

Y Juana Rosa desapareció. Pero quedó su presencia en el pueblo, repartida en las distintas y encontradas imágenes.

(64)

(62) ARB, op. cit. p. 259

(63) ARB, op. cit. p. 260

(64) ARB, op. cit. p. 262s

Además, el significado último de Juana Rosa, aquél por el que es importante para el personaje-masa, es su sufrimiento y su parte de opresión. Es esto lo que la hace permanecer en la memoria popular. Y permanece, ella como otros, dejando su presencia.

El fenómeno de la presencia de seres y objetos que perduran en la memoria colectiva de los pueblos es una constante que se repite a lo largo de la obra. Así, en el primer capítulo:

El tiempo estrió de una nervadura casi latiente las figuras de las vasijas y tejidos indios, que Gaspar reprodujo labrándolas con el formón y la azuela en los horcones de petebery y de lapacho. En todas estas cosas quedó su presencia. Pero, de un modo especial, él estaba vivo en el viejo vagabundo que vivía de la caridad pública y cuyos andrajos no sabíamos cómo se arreglaba para mantenerlos tan limpios (...)

(65)

Cuando el testigo presencial asume el discurso en el segundo:

Algo hay en el fondo de todo esto difícil de comprender para todos. La gente de Sapukai sigue pensando que el Doctor no fue un mal hombre. Perdura su presencia, el recuerdo de lo bueno que hizo, pero también de su locura final, que parece prolongarse mansamente en la muchacha y en el perro.

(66)

(65) ARB, op. cit. p. 21

(66) idem. p. 60

"Quedó su presencia", "perdura su presencia", casi una repetición textual que cobra sentido cuando descubrimos que los capítulos son consecutivos y que, por lo tanto, representa una unión de contrarios: el narrador en la. persona del primer capítulo y en 3a. del segundo, establecen una antítesis en lo que a técnica se refiere. Esta antítesis la encontramos, además, al contraponer a los personajes principales de ambos capítulos.

Gaspar Mora enferma de lepra y a raíz de su aislamiento voluntario talla un Cristo de madera que será considerado como su hijo. Alexis Dubrovski no es leproso, pero instala una leprosería. Tiene un hijo, pero fruto del estupro. Si los valores del primero son aquellos que podrían conducirnos a una vida socialmente mejor, de cooperación y ayuda mutua, el doctor Alexis Dubrovski lleva una vida individualista que excluye cualquier tipo de búsqueda de una comunidad humana.

Gaspar Mora deja su presencia en cosas y, especialmente, en el Cristo de Itapé. Alexis Dubrovski destruye tallas de madera, pero conserva intacta una. Casiano Jara, su mujer y su hijo arrastran un vagón por el campo, vagón que "era uno de los vestigios irreales de la historia" (67).

Imágenes encontradas en el caso de Juana Rosa. **Irrelevancia** de la falta de conocimiento en María Regalada. Presencia en las cosas. Todos estos hechos confirman nuestra idea de una forma de conocer diferente a la lógica. Pensamos que estos aspectos, la convivencia de versiones contrapuestas, la poca importancia del conocer tradicional, el conocimiento a través de símbolos, corresponden a una concepción mítica de interpretación de la realidad.

La realidad no puede ser captada de forma lineal puesto que no sólo recibe interpretaciones diferentes por motivos de tipo social -la celadora de la cofradía y Conché Avahay- sino que lo mítico, lo **indígena-guaraní**, convierte la realidad en una materia compleja y multi-forme donde el valor del conocimiento racional se ve cuestionado constantemente. La realidad en su transmisión no puede ofrecernos una imagen clara, como la que se refleja en un espejo. Lo mítico, como factor de complejidad vendría a ser la piedra que rompe el espejo y fractura la realidad en partes soberanas.

Con el análisis del último capítulo y de sus elementos repetidos a lo largo de la novela, parecería que ésta ha terminado. Pero, inmediatamente después encontramos el fragmento de una carta que comienza así:

(De una carta de Rosa Monzón)

...Así concluye el manuscrito de Miguel Vera, un montón de hojas arrugadas y desiguales con el membrete de la alcaldía, escritas al reverso y hacinadas en una bolsa de cuero. Las había escrito hasta un poco antes de recibir el balazo que se le **incrustó** en la espina dorsal. 'La tinta de las últimas páginas estaba fresca; el párrafo final, borroneado a lápiz.

Quando fuimos a Itapé con el doctor **Melgarejo** a buscar al herido, encontré la sobada bolsa de campaña. Pendía a la cabecera de su cama, con las hojas dentro. Las traje conmigo, segura de que en ellas se había refugiado la parte más viva de ese hombre ya inmóvil y agónico (...)

(68)

Y termina:

Después de los años, en estos momentos en que el país vuelve a estar al borde de la guerra civil entre oprimidos y opresores, me he decidido exhumar sus papeles y **enviárselos** ahora que él "no puede retractarse, ni claudicar, ni ceder..." Los he copiado sin **cambiar** nada, sin alterar una coma. Sólo he omitido los párrafos que me conciernen personalmente; ellos no interesan a nadie.

Creo que el principal valor de estas historias radica en el testimonio que encierran. Acaso su publicidad ayude, aunque sea mínimamente, a comprender, más que a un hombre, a este pueblo tan calumniado de América (...)

(69)

Pensamos que la carta que cierra el libro, carta que explica que lo que acabamos de leer son los manuscritos del teniente Vera y cómo han llegado a ser

(68) ARB, op. cit. p. 280

(69) *idem.* p. 281

publicados, es la que ha dado lugar a considerar Hijo de hombre una novela de carácter testimonial. Es la posición de Jorge Siles Salinas que define ésta como:

dirigida a dar un testimonio de los episodios políticos o sociales que han dado especial dramatismo a sucesos recientemente vividos, de los que se ha desprendido el presente espiritual en que se halla situado el escritor.

(70)

Es evidente el tono de denuncia y la clara conciencia de la realidad histórica que implica el carácter testimonial de la novela, y que ha llevado al mencionado escritor afirmar que los valores que imperan en ella son predominante socialistas.

Sin embargo, detenernos en esta consideración sería una digresión en el hilo conductor de nuestro análisis. Lo que nos interesa es el recurso de la "transcripción" en sus implicaciones estéticas. Para estudiar este recurso utilizaremos, nuevamente, a Oscar Tacca.

En principio, quien asume la responsabilidad, la "autoría" de un libro, es el autor. Hubo un momento en la literatura en que éste se exhibía intencionalmente; tal es el caso de Balzac en algunas de sus obras. No

(70) J. Siles Salinas, op. cit. p.

obstante, con el correr del tiempo, se ha producido el fenómeno contrario: el autor está desapareciendo paulatinamente de la novela.

Esta desaparición intencionada coincide con una búsqueda de mayor objetividad en el relato. En este afán se inscribe el recurso novelesco de la transcripción,

Recurso detrás del cual se oculta otro afán de mayor alcance e implicación estética: la despersonalización, la objetividad, **verosimilitud.**

(71)

En la mayoría de las novelas, el autor sólo nos habla a través del narrador, por lo que podríamos llamarlo "autor-relator". En otros casos, como el de Hijo de hombre, el autor se excluye dando lugar a una variedad de relatos que van desde las novelas epistolares, hasta novelas en las que el autor se presenta como simple "editor" de unos papeles, los haya copiado fielmente o reescrito. Tacca llama a toda esta gama de posibles autores, generalizando, autor-transcriptor.

La novela de Roa nos parece un claro ejemplo de este tipo de autor. En efecto, la carta de Rosa Monzón

nos parece la típica "nota del editor" y la labor de la autora de la carta, la del fiel transcriptor. Rosa Monzón encontró ese "montón de hojas" en una "sobada bolsa de campaña" y las ha "copiado sin cambiar nada". Luego decide "enviárselos", ¿a quién?. No a Augusto Roa Bastos evidentemente. Sabemos que nadie cree que la historia del teniente es real, verdadera, empero nos resulta verosímil. Profundicemos.

El recurso del transcriptor tiene como finalidad básica la verosimilitud. Y aunque verosímil es aquello que tiene apariencia de verdad, en literatura la verosimilitud es siempre convencional, es fruto de un acuerdo entre el que escribe y quienes leen. En las novelas de transcripción, el autor no se contenta con que su ficción sea verosímil, exige que sea leída como un documento.

De esta manera, llegamos a la conclusión de que el autor es una convención utilizada por el escritor. R.

Barthes está de acuerdo:

(...) quien habla (en el relato) no es quien escribe (en la vida) y quien escribe no es quien existe.

(72)

Para decirlo con otras palabras: el narrador no es el autor, y el autor no es la persona biográfica del escritor.

Por otra parte, las últimas líneas de la carta, que constituyen el "final" de la novela, no pueden ser consideradas como un tradicional "fin de la historia"; en realidad, las "historias" en vez de fin tienen finalidad: ayudar a comprender. Lo dijo Bachtine agregando, además, que la novela influye sobre el futuro real del lector:

Lo que la profecía es para la epopeya, lo es la predicción para la novela. La profecía épica se realiza completamente dentro del marco y los límites del pasado absoluto (...), no concierne al lector ni a su tiempo real. La novela, en cambio, quiere anunciar hechos, predecir, influir sobre el futuro real, el futuro del autor y de los lectores. Los problemas abordados por la novela son nuevos y específicos; lo característico para ella es un eterno poner en cuestión sentidos y valores. El centro de actividad que debe dar su sentido y la justificación al pasado se transporta al futuro.

(73)

En este sentido, tampoco el manuscrito de Miguel Vera tiene conclusión:

Alguna salida debe haber en este monstruoso contrasentido del hombre crucificado por el hombre. Porque de lo contrario sería el caso de pensar que la raza humana está maldita para siempre, que esto es el infierno y que no podemos esperar salvación.

Debe haber una salida, porque de lo contrario...

(74)

(72) R. Barthes, "Introducción al análisis estructural de los relatos"; op. cit. p. 34

Ha llegado el momento de hacer un balance del análisis aplicado a Hijo de hombre, análisis realizado mediante una aproximación a algunos aspectos de su particular estructura como novela.

Si lo hemos hecho así es porque si bien escogimos esta obra de Augusto Roa Bastos por motivos que se pueden reducir a un simple "gusto" literario -evidentemente cargados de subjetividad- queríamos realizar una lectura "óptima" de la novela con el fin de poder "comprenderla" a cabalidad.

Recurrimos entonces al estructuralismo buscando criterios objetivos capaces de dar cuenta de algo que nos había llamado especialmente la atención en la narrativa de Roa: el "sistema narrativo".

En efecto, las primeras lecturas de la novela nos iluminaban cada vez acerca de aspectos diferentes, sin embargo, algo se mantenía constante, y ese "algo" era la impresión de estar "escuchando" varias novelas simultáneamente. Como lectores, mal acostumbrados a "escuchar"

versiones unívocas, nos sentíamos de alguna manera sorprendidos ante esta "multivocidad". Nos quedaban sonando las palabras de Miguel Vera al recordar a Macario "el maravilloso contador de cuentos" de su pueblo:

Ecós de otros ecos. Sombras de sombras.
reflejos de reflejos. No la verdad tal
vez de los hechos, pero sí su encanta-
miento. (1)

En lo que estas palabras tenían de suerte de síntesis. Escuchábamos ecos y veíamos sombras y reflejos, no los hechos en sí, no la realidad, sino su "encantamiento".

Conocer la verdad de los hechos se presentaba como un problema para nosotros como lectores. Notábamos que esta imposibilidad de saber era irrelevante para la mayoría de los personajes que se contentaban con un conocimiento de los hechos defectuoso, pero suficiente. Comenzamos a aislar a estos personajes y a relacionar su forma de conocer con su inclusión en una determinada cultura de base. El evidente bilinguismo de la novela nos llevaba a pensar en un problema de culturas, consecuencia de la que podría resultar una división de los modos de captar la realidad: un conocimiento indígena-mítico contrapuesto al racional-lógico del pensamiento occidental. Pero, no podíamos hablar de culturas totalmente separadas, por el contrario, era notorio el proceso de

aculturación que habían sufrido ambas. Se trataba, por lo tanto, de una realidad común y compleja por la inserción de lo mítico, y de maneras diversas de captar ésta.

Por otra parte, ¿qué tenía que ver este cuestionamiento de la verdad, esta dificultad en el conocer para nosotros y algunos personajes, con la multivocidad de la que hemos hablado?. Así como no se podía hablar de una verdad, ni de un tipo de conocer, tampoco podíamos hablar de una "voz". ¿No había, pues, una relación entre estos aspectos?. En esta posible coincidencia nació nuestra hipótesis, la que, planteada como interrogante, quedaba enunciada de la siguiente manera: ¿en qué medida la captación de la realidad -que es un problema de conocimiento- afecta el "sistema narrativo" en Hijo de hombre?. Y hablamos de "sistema narrativo" puesto que la noción de narrador es incapaz de abarcar la riqueza de la novela en este aspecto.

La hipótesis contiene, además, una implicación adicional: la unidad de fondo y forma en la obra de arte en general, y específicamente en Hijo de hombre. Al finalizar el balance de nuestro estudio podremos juzgar la validez de esta novela de acuerdo a los cánones estéticos adoptados.

Las implicaciones de las que hablamos en esta tesis respecto al sistema narrativo en Hijo de hombre son,

1.- el sistema narrativo refleja la multiplicidad de acercamientos posibles a la realidad (conocimiento lógico y mítico).

2.- en la medida en que probamos lo primero, establecemos que la realidad de la que hablamos es un todo complejo y multiforme (por la inclusión de lo mítico) que no puede ser captado de forma lineal.

3.- relacionar el problema del conocimiento de la realidad y el sistema narrativo conlleva una postura frente al problema estético de la división o no de forma y contenido. Para nosotros tal distinción no existe y demostramos esto, en principio, al estudiar en el primer capítulo cómo surge la figura del narrador moderno, **producto, él** también, de la radical transformación del mundo y del héroe. Luego, la posición quedará afianzada cuando mostremos haber probado nuestra hipótesis.

El enfoque escogido para esta finalidad ha sido el estructuralismo, en la parte en que éste se dedica al análisis estructural de los relatos. Nuestra exposición no ha seguido, empero, el modelo de Barthes que divide el procedimiento de descripción en tres niveles **atendiendo** a la estructura común subyacente a todos los relatos. Como la intención del trabajo era el estudio del **narra-**

Hijo de hombre, nos limitamos al nivel que contenía

esta categoría: el nivel de la narración. Este nivel de Barthes fue explicado en su integridad, pero en la medida en que el orden de la exposición así lo exigía.

Actuamos de esta manera amparados por otro concepto fundamental aportado por el modelo lingüístico que sirve de fundamento a este tipo de análisis: la pertinencia. Pertinente fue para nosotros todo lo relacionado al "sistema narrativo".

De esta manera, dividimos la presentación en tres capítulos, dos de ellos teóricos y el último de aplicación, que a grandes rasgos se dedicaban a fundamentar la importancia de la categoría base de nuestra aproximación -el narrador-, y a mostrar cómo se narra en general y, particularmente, cómo se narra en Hijo de hombre.

Un desarrollo tal trabajo tuvo por objetivo mostrar que dada la complejidad de la realidad que se nos muestra en Hijo de hombre, el conocimiento o información que se maneja en la novela es generalmente deficiente o erróneo. Por lo tanto, nunca escuchamos en la narración la tradicional "voz confiada del narrador", por el contrario, el narrador más característico en Roa es aquél que se siente inseguro de su información.

Así, partimos de una tesis con énfasis en el cante-

y para probarla recurrimos a un análisis estructural con énfasis en la organización de las categorías novelísticas, es decir, en sus formas.

Ahora bien, en cuanto a lo mítico como factor de complejidad de la realidad, pensamos que debería haber sido profundizado con más detalle. Reconocemos en este punto una limitación del presente trabajo, limitación que deja de ser tal en el momento en que la planteamos como una proyección a futuras aproximaciones a la novela. En efecto, si distinguimos dos tipos de conocimiento en Hijo de hombre, se podría estudiar lo mítico en general: nombres, concepción del tiempo, del espacio, etc.

A pesar de las deficiencias, consideramos haber **cap**tado lo básico de la forma mítica de conocimiento de la realidad: no se trata de establecer hechos concretos y reales, sino de considerarlos en su multiplicidad. La realidad es un todo complejo puesto que está constituido por diversos planos en profundidad: lo histórico y lo mítico.

El "sistema narrativo" de Hijo de hombre refleja este tipo de conocimiento, al punto que encontramos en la figura de Macario el paradigma de lo que es el narrador de mitos. La "multivocidad", por otra parte, no es sino una consecuencia de la serie de interpretaciones **si-**

sobre un mismo hecho pueden darse.

Entre la gama de "voces" que escuchamos en la novela es la del personaje-masa -el punto de vista colectivo- la que, por reflejar más fielmente esta posición frente a la manera de captar la realidad, nos parece primordial. De hecho, aunque la novela "difunde" el manuscrito de Miguel Vera, vemos que este personaje de su posición central se recorre a la periferie para dar lugar al personaje-masa. La novela deja de ser la lectura de una autobiografía para ser la lectura de la historia, de lo que de ella queda en la memoria colectiva de los pueblos.

Es así que nos damos cuenta que si bien en una primera aproximación el lector se siente atraído por descubrir cuál la realidad unívoca de los acontecimientos, al final, después de una lectura óptima el tener una única y, por así llamarla 'verdadera' versión sobre los hechos es irrelevante tanto para los personajes, como para el narrador y, en consecuencia, también para el lector y sobre todo para el escritor puesto que éste lo que busca conseguir es la versión de aquello que sobrevive en la tradición, en el pueblo, en su acervo cultural.

Augusto Roa Bastos ha declarado que en el proceso de elaboración de una novela él no pretende ser un creador, sino un "lector" de ese "archivo viviente" que es la memoria colectiva.

Así, al presentar su novela Hijo de hombre como autor-editor de unos papeles encontrados, Augusto Roa Bastos-escritor actúa, consecuente con su posición frente al problema de la creación literaria, negando su participación como autor.

Si tuviéramos que emitir un juicio acerca de la validez artística de la novela de Roa Bastos, tendríamos que atribuirle su valor al hecho de que el novelista en contró la manera conveniente de expresar la unidad del mundo novelístico, cuya forma no independiente del contenido del mismo.

Para finalizar, aunque nos hemos limitado solamente a analizar Hijo de hombre, seguir a Augusto Roa Bastos en el desarrollo de su narrativa, nos lleva a comprender cómo el hecho de proclamarse "compilador" de su siguiente novela, Yo el Supremo, significa una radicalización de su postura frente al problema del conocimiento de la realidad:

Pienso que ya no volveré a firmar ninguna de mis obras salvo para responsabilizarme de ellas. (...) los libros de los particulares no tienen importancia; que sólo importa el libro que hacen los pueblos para que los particulares lo lean. (2)

(2) Declaración de Roa Bastos recogida por Herman Mario Cueva, "Datos para una ficha", en: Crisis 14. Buenos Aires, junio 1974; pp. 76-77.

BIBLIOGRAFIA

-
- 1.- Adoum, Jorge Enrique, "El realismo de la otra realidad"; en: América Latina en su literatura; Editorial Siglo XXI; México, 1972.
 - 2.- Alcazar V., Reynaldo, "El paisaje en la novela de la guerra del Chaco"; en: Presencia Literaria; La Paz, Bolivia, domingo 12 de noviembre de 1972.
 - 3.- Anderson Imbert, Enrique, Historia de la literatura hispanoamericana; Fondo de Cultura Económica; México, 1961. (tomo I y II)
 - 4.- Antezana J., Luis H., Elementos de semiótica literaria; Instituto Boliviano de Cultura; La Paz, 1977.
 - 5.- _____, "El texto de la narración"; en: Hipótesis 1; Cochabamba, enero 1977.
 - 6.- Bachtin, Michail, "Carnaval y **literatura**"; en: ECO Revista de la Cultura de Occidente, Tomo XXII/3; Buchholz; Bogotá.
 - 7.- **Bachtine**, Michael, "Epopeya y novela I"; en: ECO Revista de la Cultura de Occidente, Tomo XXXII/1, N°193; Buchholz; Bogotá, noviembre de 1977.
 - 8.- _____, "Epopeya y novela II"; en: ECO Revista de la Cultura de Occidente, Tomo XXXII/3, N°195; Buchholz; Bogotá, enero de 1978.
 - 9.- Bajtin, **Mijail**, La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento; Barral Editores, S.A.; Barcelona, 1974.
 - 10.- Bareiro Saguier, Rubén, "Documento y creación en la novela de la guerra del Chaco"; en: Aportes, N°8; París, abril de 1968.
 - 11.- _____, "Encuentro de culturas"; en: América Latina en su literatura; op. cit.
 - 12.- _____ "Situación de la literatura paraguaya contemporánea"; en: Cahiers des Amériques Latines; Série Arts et Littératures, N°1; París, 1967.
 - 13.- Barrett, Rafael, El dolor paraguayo; Biblioteca Ayacucho; Caracas, 1978.

- 14.- Barthes, Roland, "Análisis textual de un cuento de Edgar Allan Poe"; en: ECO Revista de la Cultura de Occidente, Tomo XXXIII/6, N°204; Buchholz; Bogotá, octubre de 1978.
- 15.- _____, Crítica y verdad; Siglo XXI Argentina Editores, S.A.; Buenos Aires, 1972.
- 16.- _____, "El análisis retórico"; en: Literatura y sociedad. Problemas de metodología en sociología de la literatura; Ediciones Martínez Roca, S.A.; Barcelona, 1969.
- 17.- _____, "El discurso de la historia"; en: Estructuralismo y literatura; Ediciones Nueva Visión; Buenos Aires, 1972.
- 18.- _____, Elementos de semiología; Alberto Corazón Editor, Comunicación Serie B; Madrid, 1971. (2a. ed.)
- 19.- _____, El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos; Siglo XXI Editores S.A.; México, 1978. (3a. ed.)
- 20.- _____, El placer del texto; Siglo XXI Argentina Editores S.A.; Buenos Aires, 1974.
- 21.- _____, "Introducción al análisis estructural de los relatos"; en: Comunicaciones. Análisis estructural del relato; Ediciones Niebla; 1976. (5a. ed.)
- 22.- _____, S/Z; Siglo XXI de España Editores, S.A.; Madrid, 1980.
- 23.- Benveniste, **Emile**, "De la subjetividad en el lenguaje"; en: Problemas de lingüística general; Siglo XXI Editores S.A.; México, 1973. (3a. ed.)
- 24.- _____, "El antónimo y el pronombre francés moderno"; en: Problemas de lingüística general II; Siglo XXI Editores S.A.; México, 1977.
- 25.- _____, "El aparato formal de la enunciación"; en: idem.
- 26.- _____, "El lenguaje y la experiencia humana"; en: idem.
- 27.- _____, "Estructura de la lengua y estructura de la sociedad"; en: idem.
- 28.- _____, "Estructura de las relaciones de persona en el verbo"; en: Problemas de lingüística general; op. cit.
- 29.- _____, "La filosofía analítica y el lenguaje"; en: idem.
- 30.- _____, "La naturaleza de los pronombres"; en: idem.

- 31.- Bremond, Claude, "La lógica de los posibles narrativos"; en: Comunicaciones. Análisis estructural de relato; op. cit.
- 32.- Butor, Michel, "El uso de los pronombres personales en la novela"; en: ECO Revista de la Cultura de Occidente, N 58; Buchholz; **Bogo** , febrero de 1965.
- 33.- Cueva, Herman Mario, "Datos para una ficha"; en: Crisis 14; Buenos Aires, junio de 1974.
- 34.- **Dorfles, Gillo**, Estética del mito; Editorial Tiempo Nuevo, S.A.; Caracas, 1967.
- 35.- Ducrot, Oswald, "Lenguaje y acción"; en: Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje; Siglo XXI Argentina Editores, S.A.; Buenos Aires, 1976. (3a. ed.)
- 36.- _____ , "Referencia"; en: idem.
- 37.- _____ , ¿e es el estructuralismo?. El estructuralismo en lingüística; Editorial Losada, S.A.; Buenos Aires, 1975.
- 38.- Ducrot, Oswald y Todorov, Tzvetan, "Tiempo del discurso"; en: Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje; op. cit.
- 39.- Durand, Gilbert, La imaginación simbólica; Amorrortu; Buenos Aires, 1971.
- 40.- Eco, Umberto, Obra abierta (2a. edición); Editorial Ariel; Barcelona, 1979. (1a. ed.)
- 41.- Fuentes, Carlos, La nueva novela hispanoamericana; Joaquín **Mortiz**; México, 1969.
- 42.- Genette, Gérard, "Fronteras del relato"; en: Comunicaciones. Análisis estructural del relato; op. cit.
- 43.- Girard, René, Mensonge romantique et vérité romanesque; Bernard Grasset; Paris, 1972.
- 144.- Goldmann, Lucien, Las ciencias humanas y la filosofía; Ediciones Nueva Visión; Buenos Aires, 1972.
- 45.- _____ , El hombre y lo absoluto; **Biciones** Península; Barcelona, 1968.
- 46.- _____ , "Introducción a los primeros escritos de Georg **Lukacs**"; en: Georg Lukacs, Teoría de la novela; Editorial Siglo XX; Barcelona, 1971.

- 47.- Greimas, A.J., Semántica estructural. Investigación meto-
lógica; Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, S.A.;
Madrid, 1973. (reimpresión)
- 48.- Greimas, Algirdas Julien, En torno al sentido. Ensayos Semióticos.
Editorial Fragua; Madrid, 1973.
- 49.- Ibañez Gutiérrez, Carlos, "Señtido de la literatura paraguaya
en el siglo XX"; en: Revista Javeriana, Tomo 47, N°232; Bogotá,
marzo de 1957.
- 50.- Jakobson, Roman, "Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de
afasia"; en: Jakobson, Roman y Magariños de Morentín, Juan A.,
Semiología, afasia y discurso psicótico; Rodolfo Alonso Editor;
Buenos Aires, 1973.
- 51.- _____, "El lenguaje común de antropólogos y linguis-
tas"; en: Ensayos de lingüística general; Editorial Seix
Barral, S.A.; Barcelona, 1975.
- 52.- _____, "Linguística y poética"; en: idem.
- 53.- _____, "Los conmutadores, las categorías y el verbo
ruso"; en: idem.
- 54.- _____, Nuevos ensayos de lingüística general; Siglo
XXI Editores S.A.; México, 1976.
- 55.- Kayser, Wolfgang, Interpretación y análisis de la obra litera-
ria; Editorial Gredos, S.A.; Madrid, 1970. (4a. ed. revisada)
- 56.- _____, "¿Quién relata la novela?"; en: ECO Revista
de la Cultura de Occidente, Tomo XXVII/3, N°159; Buchholz;
Bogotá, enero de 1974.
- 57.- Kristeva, Julia, El texto de la novela; Editorial Lumen;
Barcelona, 1974.
- 58.- Leenhardt, Jacques, "Fundamentos preliminares para una socio-
logía de la novela"; en: Aportes, N°8; op. cit.
- 59.- _____, Lectura política de la novela; Siglo XXI
Editores S.A.: México, 1975.
- 60.- Lepschy, Giulio C., La lingüística estructural; Editorial
Anagrama; Barcelona, 1971.
- 61.- Lévi-Strauss, Claude, Antropología estructural; EUDEBA; Buenos
Aires, 1968.
- 62.- _____, El pensamiento salvaje; Fondo de Cultura
Económica; México, 1972. (2a. reimpresión)

- 63.- Lorenz, Gunter, Diálogo con América Latina; Ediciones Universitarias de Valparaíso/Editorial **Pomaire/Horst Erdmann** Verlag; Barcelona, 1972.
- 64.- Loveluck, Juan, La novela hispanoamericana; Editorial Universitaria; Santiago, 1972. (4a. ed.)
- 65.- Lukacs, Georg, Balzac et le réalisme français; Francois **Maspero**; Paris, 1973.
- 66.- Lukács, Georg, Historia y Consciencia de Clase; Instrumentos 1, Grijalbo; Barcelona, 1975.
- 67.- Lukacs, Georg, La signification présente du réalisme critique; **Gallimard**; Paris, 1972.
- 68.- Lukacs, Georges, Le roman historique; Payot; Paris, 1965.
- 69.- Lukács, Gyorgy, Sociología de la literatura; Ediciones Península; Barcelona, 1973. (3a. ed.)
- 70.- Lukacs, Georg, Teoría de la novela; Editorial Siglo XX; Barcelona, 1971.
- 71.- **Maldavsky**, David, "Un enfoque semiótico de la narrativa de Roa Bastos: Hijo de Hombre"; en: Humboldt, Año 14, **Número** 52; Suiza, 1973.
- 72.- **Martinet**, André, Elementos de lingüística general; Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos; Madrid, 1974. (2a. ed. revisada)
- 73.- Martínez, Tomás Eloy, "Todo Roa Bastos"; en: "Semana" de Ultima Hora; La Paz, Bolivia, viernes 16 de junio de 1978.
- 74.- **Martul Tobío**, Luis, "La función del narrador en la obra de Roa Bastos"; en: Anales de la Literatura Hispanoamericana, N°6; Facultad de Filología, Universidad Complutense; Madrid, 1977.
- 75.- **Medrano**, Alfredo, "Hijo de hombre una vital experiencia novelesca"; en: Presencia Literaria; La Paz, Bolivia, 25 de febrero de 1973.
- 76.- **Mounin**, Georges, Claves para la linguística; Editorial Anagrama; Barcelona, 1969.
- 77.- **Noguez**, Dominique, "Selección bibliográfica"; en: Los caminos actuales de la crítica, conjunto dirigido por Georges Poulet; Editorial Planeta, S.A.; Barcelona, 1969.

- 78.- Oviedo, José Miguel, "Una discusión permanente"; en: América Latina en su literatura; Editorial Siglo XXI; México, 1972.
- 79.- _____, Mario Vargas Llosa. La invención de una realidad; Barral; Barcelona, 1970.
- 80.- Peirce, Charles S., La ciencia de la semiótica; Nueva Visión; Buenos Aires, 1974.
- 81.- Piaget, Jean, El estructuralismo; Oikos-tau, s.a. ediciones; Barcelona, 1974.
- 82.- Plá, Josefina, "Aspectos de la cultura paraguaya. Literatura paraguaya en el siglo XX"; en: Cuadernos Americanos, N°1; México, ene. feb. 1962.
- 83.- _____, "La narrativa en el Paraguay de 1900 a la fecha"; en: Cuadernos Hispanoamericanos, Volumen N°231; Madrid, marzo de 1969.
- 84.- Propp, Vladimir, Las transformaciones del cuento maravilloso; Rodolfo Alonso Editor; Buenos Aires, 1972.
- 85.- **Rivanolo-Matto**, Juan Bautista, "Algunas ideas acerca de la literatura paraguaya"; en: Cuadernos Americanos, Volumen N°1; México, ene. feb. 1972.
- 86.- Roa Bastos, Augusto, "El antecedente de Yo el Supremo"; en: "Semana" de Ultima Hora; La Paz, Bolivia, viernes 16 de junio de 1978.
- 87.- _____, El baldío; Editorial Losada, S.A.; Buenos Aires, 1976. (2a ed.)
- 88.- _____, El trueno entre las hojas; Editorial Losada, S.A.; Buenos Aires, 1976. (4a. ed.)
- 89.- _____, Hijo de hombre; Editorial Losada, S.A.; Buenos Aires, 1973. (5a. ed.)
- 90.- _____, "Imagen y perspectivas de la narrativa latinoamericana actual"; en: Loveluck, Juan, op. cit.
- 91.- _____, Lucha hasta el alba; Editorial Arte Nuevo; Asunción, 1979.
- 92.- _____, Moriencia; Monte Avila Editores, C.A.; Caracas, 1979.
- 93.- _____, "Rafael Barrett. Descubridor de la realidad social del Paraguay"; en: Barrett, Rafael, op. cit.
- 94.- _____, Yo el Supremo; Siglo XXI Editores S.A.; México, 1977. (7a. ed.)

- 95.- Robbe-Grillet, Alain, Por una nueva novela; Editorial Seix Barral, S.A.; Barcelona, 1973. (2a. tirada)
- 96.- Rodríguez Alcalá, Hugo, "Hijo de hombre de Roa Bastos y la intrahistoria del Paraguay"; en: Cuadernos Americanos, N°2; México, marzo-abril 1963.
- 97.- Rodríguez **Monegal**, Emir, "Tradición y renovación"; en: América Latina en su literatura; op. cit.
- 98.- Rousset, Jean, Narcisse Romancier. Essai sur la premiere personne dans le roman; Librairie José Corti; Paris, 1973.
- 99.- Sánchez, Luis Alberto, Proceso y contenido de la novela hispanoamericana; Editorial Gredas; Madrid, 1968. (2a. ed.)
- 100.- Saussure, Ferdinand de, Curso de lingüística general, Editorial Losada, S.A.; Buenos Aires, 1973. (12a. ed.)
- 101.- Sazbón, José, Saussure y los fundamentos de la lingüística; Centro Editor de América Latina; Buenos Aires, 1977.
- 102.- **Shimose**, Pedro, "Sobre literatura, dictadores y otras yerbas (conversación con el escritor paraguayo Luis **Ferrer**)"; en: Presencia Literaria; La Paz, Bolivia, domingo 21 de agosto de 1977.
- 103.- Siles Salinas, Jorge, La literatura boliviana en la guerra del Chaco; Universidad Católica Boliviana; La Paz, 1969.
- 104.- Tacca, Oscar, Las voces de la novela; Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredas, S.A.; Madrid, 1973.
- 105.- Todorov, Tzvetan, Gramática del Decamerón; Taller de Ediciones Josefina Betancor; Madrid, 1973.
- 106.- _____, "Enunciación"; en: Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje; op. cit.
- 107.- _____, "Estilo"; idem.
- 108.- _____, "Las categorías del relato literario"; en: Comunicaciones. Análisis estructural del relato; op. cit.
- 109.- _____, Literatura y significación; Editorial Planeta; Barcelona, 1974. (2a. ed.)
- 110.- _____, "Personaje"; en: Diccionario...; op. cit.
_____, ¿Qué es el estructuralismo?. Poética; Editorial Losada, S.A.; Buenos Aires, 1975.
- 112.- _____, "Visión en la narrativa"; en: Diccionario...; op. cit.

- 113.- **Torres-Ríoseco**, Arturo, Nueva historia de la gran literatura iberoamericana; Emecé Editores; Buenos Aires, 1972. (7a. ed.)
- 114.- Vargas **Llosa**, Mario, García Márquez: Historia de un deicidio; Difusión Ltda.; La Paz, 1971.
- 115.- Velez Serrano, Luis, "Introducción al análisis estructural del relato"; en: Presencia Literaria; La Paz, Bolivia, domingo 2 de noviembre de 1980.
- 116.- _____, "Wolfgang KAYSER, 'Qui raconte le roman?'; en: POETIQUE **DU** RECIT, Paris, Seuil (**Coll.** Points 78), 1977, pp. 59-84"; en: Presencia Literaria; La Paz, Bolivia, domingo 9 de noviembre de 1980.
- 117.- _____, "Yo el Supremo: Historia de un parricidio"; en: Presencia Literaria; La Paz, Bolivia, domingo 30 de octubre de 1977.
- 118.- Velilla Barquero, R., Saussure y Chomsky. Introducción a su lingüística; Editorial Cincel; Madrid, 1974.
- 119.- Weinrich, **Harald**, Estructura y función de los tiempos en el len e; Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredas; Madrid, 1974.
- 120.- Zéraffa, Michel, Novela y sociedad; **Amorrortu**; Buenos Aires, 1971.