

## *La función del narrador en la obra de Roa Bastos*

La preocupación por el problema del conocimiento de la realidad ocupa un primer plano en el *corpus* narrativo del escritor paraguayo Augusto Roa Bastos. Se inicia en sus primeros cuentos: adquiere forma diversa a lo largo de todas las etapas de su producción.

A Roa le preocupa el funcionamiento del saber, cómo se adquiere el conocimiento, qué operatividad tiene en la sociedad, a qué mediaciones u obstáculos se enfrenta. El problema que se plantea es mostrar cómo el conocimiento exacto de la realidad o la verdad/falsedad de un hecho es trabajado y moldeado en la sociedad.

Descubre dos planos que están incidiendo decisivamente: un plano de lo social-histórico y un plano de lo mítico. La influencia de estas dos instancias sobre el conocer lo transforma en una materia compleja y multiforme. El autor, así pues, quiere problematizar la formulación dogmática y lineal de lo que es un proceso heterogéneo.

El conocimiento puede ser deformado por causas sociales: el opresor tiene que manipular los hechos, «Borrador de un informe»<sup>1</sup>. Puede ser una dificultad de comprensión por causas de estratificación y situación social: Teniente Vera de *Hijo de Hombre*<sup>2</sup>. O bien una interpretación de la realidad en claves diferentes, como acontece con los nativos marcados por la impronta de los mitos.

De ahí que pueda haber un comportamiento doble de un mismo hecho: inexacto para unos, exacto para otros, en virtud de su *significación social*: *Moriencia*<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Roa Bastos, A., «Borrador de un informe». Incluido en *Moriencia*, Caracas, Ed. Monte Avila, 1969.

<sup>2</sup> Roa Bastos, A., *Hijo de hombre*, Buenos Aires, Ed. Losada, 1967. La primera edición es de 1959.

<sup>3</sup> Roa Bastos, A., *Moriencia*, Caracas, Ed. Monte Avila, 1969.

Esta actitud ante la realidad ha de afectar, en el plano narrativo, a la voz confiada del narrador. La ficción novelística adquiere un carácter de juego especular cambiante e inesperado respecto a quien habla y a de lo que se habla.

Es por su constante preocupación por la condición dramática de la sociedad que le ha tocado vivir lo que causa esta necesidad de investigar el entramado y funcionamiento íntimo de la realidad desde una óptica subjetivo-objetiva. Así dice:

«Y esta dimensión (mundo interior) agudamente dramática, en lucha con los enigmas centrales del individuo, con la caótica y oscura condición humana, pero también en lucha con la naturaleza física y con las fuerzas del mundo inhumano de las alienaciones...»<sup>4</sup>.

Esta conciencia precisa de su sociedad y de las determinantes que inciden constantemente sobre sus hombres: el entorno natural, el proceso histórico-social, el sustrato indígena, con toda su aportación peculiar, unida a una concepción del mundo y de la historia que ha ido formando al Paraguay, desde la enigmática figura de Gaspar José de Francia hasta la serie continuada de rebeliones, es la que descubre cómo la realidad en su transmisión, su verdad y su conocimiento ajustado, es todo menos lineal o directa. De este modo, su trabajo consiste en ir plasmando las diversas condiciones en las que el conocimiento se puede encontrar.

Existe como una fermentación de reflejos o mediaciones, una propagación de miradas, como «una especie de murmullo subterráneo encadenado»<sup>5</sup> al acontecer mismo que lo hace inasible, indeterminable. Los propios silencios, las alusiones que marginan una precisión más concreta, presentan el conocimiento como algo complejo en su mismo nacer. Existe un vacío entre el acontecer y su adquisición cognoscitiva que no puede cubrirse de forma lineal. El primer afectado por esta condición será el narrador.

Así pues, desde un comienzo hay una comunidad de proyectos a la hora de expresar esta problematicidad, que es expuesta de forma menos elaborada en algunos de ellos. Es cuando la realidad se muestra de forma directa, categórica.

#### FORMULACIÓN COMPACTA DE LA INSTANCIA NARRATIVA

La necesidad de denuncia social crea una narrativa compacta, de perfiles desbastados. Hay una enunciación inmediata de la realidad.

<sup>4</sup> Loveluck, Juan, *Novelistas hispanoamericanos de hoy. El escritor y la crítica*, p. 60, Madrid, Ed. Taurus, 1976.

<sup>5</sup> Entrevista a Roa Bastos. Revista *Hispanoamérica*, College Park, núm. 11-12. Diciembre 1975, p. 53.

El narrador, seguro de su información, la expone metódicamente; su palabra explica actitudes, personajes, sus motivaciones, las causas del acontecer. Su carácter directo le viene dado por la conciencia firme que posee respecto a la actitud narrativa: es un arma ideológica ofensiva. La relación entre realidad-ideología-actividad artística se enlaza por gruesas ataduras en la confianza de una relación diáfana entre los diversos planos. De esta forma, el narrador se ve en la necesidad de «explicar» los personajes, de calificar las situaciones, en suma, de orientar al lector nítidamente sobre las realidades noveladas. La imagen del ministro gorila de su cuento «Audiencia privada» puede ser gratificante en cuanto al indudable arte y cualidades puestas para reflejar la figura deformada e histriónica de un personaje repulsivo.

Caracterizado por su voz, que adquiere matices broncos, contrastada continuamente con la voz del loro, va cambiando falsamente a la amabilidad, a «las risitas abdominales», transformándose posteriormente en amable y confidencial para volverse insidiosa o recuperar en un momento «todo el peso de la autoridad».

La realidad que le rodea sufre una deformación: la mesa es como un carro, los libros, ausentes, han sido sustituidos por expedientes panzudos, la habitación se convierte en una picada con la presencia de un alzaprima, el paraguero sustituye los paraguas por fusiles. Es decir, todo en torno a la figura del ministro está degradado y falseado. Su brutalidad lo define.

La acerba crítica es el principio que lo ha engendrado. No obstante, Roa apunta hacia una realidad fácilmente interpretable, y a la que aporta escasa problematicidad, al margen de su indudable impacto ideológico. Una cierta dicotomía, quizá, en exceso evidente, hace perder profundidad al tema.

El narrador arroja una luz meridiana sobre su objeto. Entre él y su narración, tema y palabras, no hay lugares umbríos. Todo tiene su precisión inmediata. Al mismo tiempo, en otras producciones de la misma época es donde ya aparece en diferente grado de formulación su preocupación mencionada. Estas señales surgen aun en la distancia, integradas en el discurso de la autoconfianza, se recluyen en el escueto territorio de lo unívoco. No pueden reflejarse sino más allá de la soledad de su propio relato.

Es una frase simplemente en el cuento «La excavación», y poco más:

«La ciudad se enteró solamente de que unos cuantos presos habían sido liquidados en el momento en el que pretendían evadirse por un túnel. *El comunicado pudo mentir con la verdad.* Existía un testigo irrefutable: el túnel»<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Roa Bastos, A., *El trueno entre las hojas*, «La excavación», p. 101, Buenos Aires, Ed. Losada, 1976. La primera edición es de 1953.

Roa Bastos toma conciencia de la diversidad con la que puede funcionar la verdad y la falsedad. El trayecto desde el hecho hasta su conocimiento ha sufrido un cambio; sin embargo, aún no ha sido desgajado de la interpretación en la que el dictorio moral y político es la meta primordial. Lo cual ocasiona que no haya podido extraer todas las posibilidades de la relación disimétrica entre los dos extremos de la ecuación. El problema de la complejidad del conocimiento todavía es señalable por un narrador confiado en su información. La ambigüedad se encuentra al otro lado de su voz.

En el mismo cuento es digno de observar ya la utilización de marcas típicas de ambigüedad. Hay una repetición triple de «quizá» en comienzo de frase, pero todos ellos pertenecen a un personaje que nunca es capaz de poner en duda la situación de la narración, por más que la voz narradora se adelgace y se acerque a la del personaje. La información nunca pierde el dominio sobre lo que está aconteciendo; hay una falta puesta en duda del conocimiento.

Pero si en un principio una actitud ideológica determinada incide en una cierta simplificación de lo narrativo, también arrastra la importancia concedida al factor social-histórico y por el que la función del conocer se incluye dentro de las necesarias coordenadas social-históricas. Lo dominante, así pues, es la interpretación que huye de un planteamiento hecho en términos abstractos y a través del cual el problema sería vaciado de su enraizamiento humano. Por el contrario, se verá cómo el compromiso con la historia popular de su país está en el centro de su análisis y de su atención. (Piénsese en la serie de enigmas sobre figuras que se hacen atrayentes a la masa popular.)

#### INTRODUCCIÓN FUNCIONAL DEL MITO

Por el momento se ha apreciado la preocupación del autor sobre la verdad en el seno de realidades que pudieran definirse como estrictamente sociales. Pero su esfuerzo más significativo se encuentra allí donde ha plasmado la realidad como imbricación mito —proceso histórico-social. El conocimiento de lo real se mueve en un espacio de claves muy peculiares que aportan una verdad diferente y exacta, aunque expuesta no de forma directa.

Las palabras del autor pueden ser aclaratorias de la esencia del problema:

«Creo que en esto algo tiene que ver la idiosincrasia del pueblo paraguayo. Hay un afinamiento de cultura muy popular, muy natural, que viene de lejos y al cual no deja de contribuir la cultura indígena. *Es una cultura hecha de sobreentendidos, de cosas muy sutiles, una especie de lenguaje que tiende siempre al reverbero mítico* y entonces da la impresión de un determinado mundo.

Ese mundo tiene su espacio vital, real, y ese espacio está poblado por una enorme cantidad de fuerzas en ebullición»<sup>7</sup>.

La conciencia de la existencia de un vivir la realidad según estas coordenadas por parte del pueblo guaraní, surge ya en sus primeros cuentos relacionada en mayor o menor medida con actos de lucha por su emancipación.

El narrador sigue conservando su carácter firme y compacto al que la materia narrada no le afecta, pero el relato se va cargando de alusiones, de sobreentendidos, gestos, relaciones aparentemente inexplicables.

En el cuento «El viejo señor obispo» hay una curiosa síntesis de los planos social y mítico. Esta doble dimensión, más rica de contenido y más compleja, engloba a una historia de lucha y enfrentamientos del obispo con los sucesivos actos de opresión, expuestos en *flash-back* y según una información meridiana, que es resaltada por su formulación directa dentro de un tipo de narrar.

La narración que la enmarca contiene una transposición del mito cristiano de la última cena, entreverada de componentes que llevan a la percepción irreal: la apariencia inmaterial del obispo, la música y el canto, el silencio de la noche y elementos inexpresables. Todo el período está formulado en un doble discurso referencial que crea la atmósfera de una comprensión más allá de lo inmediatamente dado. Un conjunto de hechos aparentemente inexplicables como: «Todos los mendigos, todos, incluso los que no oían, giraron sus rostros...» o «... pero ahora *inexplicablemente* había invertido el orden», «(la señorita Teresa). Nada dijo, pero sintió que algo *inexplicable* había estado sucediendo todo el tiempo», «Los ojos de María Teongüé estaban empañados con algo semejante a la *sombra de un inexpresable pensamiento*»<sup>8</sup>.

Aquí se aprecia también aquella doble dimensión de la realidad en los momentos en que se refiere a la música y al canto con una doble y diversa adjetivación.

En la voz narrativa suena ya una mayor ambigüedad. Ahora, obligado por la necesidad de expresar cómo lo mítico actúa entre las gentes, cómo éstas se relacionan con su entorno, sus palabras adquieren necesariamente reflejos indefinidos al no poder ser expresados de forma directa. El material mítico incide sobre la nitidez de la realidad que informa.

Esa cultura de sobreentendidos, ese lenguaje sutil, aparece a la hora de reflejar la armonía entre el silencio progresivo en el que la música

<sup>7</sup> Entrevista a Roa Bastos. Revista *Hispanoamérica*, núm. 11-12, p. 49.

<sup>8</sup> Roa Bastos, A., *El trueno entre las hojas*, «El viejo señor Obispo», pp. 55-6.

se diluye y la luminosidad de la noche azul, momento en que ya el viento también ha cesado.

Hay en todo ello una similitud con el tema místico de la noche estrellada, pero matizado siempre por el proyecto histórico-popular y por su sentido social. Este aparece en la mención a la pobreza de la casa: a través de su techo agujereado se distingue la noche:

«Después la música fue suavizándose y afinándose poco a poco hasta ser otra vez silencio. Había cesado el viento y la noche debía estar maravillosamente despejada. Por el agujero del techo se veían brillar las estrellas. El cielo era un profundo ojo azul entre las tejas rotas»<sup>9</sup>.

Una forma similar de entendimiento armónico pre-lógico ocurre entre los mendigos al escuchar el canto y la música. Se suman a ese canto, «como obedeciendo a un llamamiento secreto e irresistible»<sup>10</sup>.

La comunión espiritual que se establece entre los mendigos y el obispo, y en el que la misma naturaleza parece participar, se precisa en la explicación de lo que supone el canto:

«Era una voz que recordaba cosas vividas, sueños y esperanzas que por fin se materializaban en una paz extática, llena de bondad, de comprensión y de perdón; un clamor de la sangre, un clamor del espíritu que venía de lejos y ya no podía morir»<sup>11</sup>.

En resumen, se puede apreciar cómo el narrador se esfuerza en reproducir lo que es esa forma de aprehender diversa, elusivamente, la realidad y cómo por momentos expresa de modo explícito su inefabilidad, la define por aproximación o simplemente la alude. Toda la secuencia ha transcurrido fuera de los márgenes de un diálogo verbal y el narrador, obligado a utilizarlo, tiene que informar de soslayo, tangencialmente. No obstante, todavía se ve compelido a utilizar trozos explicativos y concretos. Roa, llevado por su necesidad de denuncia, está sin duda preocupado por criticar una situación social dada, pero junto con ella está la de profundizar aún más en todas las implicaciones de la problemática del conocer y de la precisión de la realidad.

#### PAPEL DECISIVO DE LO MÍTICO-POPULAR...

El mito encarnado en su dimensión de proceso social-histórico aparece decisivamente en otro cuento, en el que se ensayan además algunos recursos de posterior y más amplia elaboración futura. Es el cuento que da nombre a la obra *El trueno entre las hojas*.

<sup>9</sup> *Op. cit.*, p. 55.

<sup>10</sup> *Op. cit.*, p. 56.

<sup>11</sup> *Op. cit.*, p. 56.

En su lectura atenta es posible distinguir en diferentes puntos cómo la voz narrativa adquiere una modulación similar a la crónica. Dentro de la omnisciencia que básicamente la caracteriza, el tono cronista parece tomar una cierta distancia interior sobre la misma omnisciencia a la que pertenece.

Contra el espacio impersonal y alejado se aproxima y parece cobrar una cierta materialidad que es, al mismo tiempo, una palpable limitación y concreción. Detrás de este narrador intenta dibujarse un testigo que habla más cerca y que rebaja muy ligeramente su dominio informativo.

Es a través del uso de visualizadores y deícticos como acerca la materia narrativa en su totalidad, recurso que se ve apoyado por el uso de los tiempos verbales, principalmente el presente y los pasados. Hay una significativa superposición temporal. El texto en ocasiones tiene una cadencia ondulante:

«Vivía en la barranca boscosa... Aún se pueden ver los restos de su rancho... sobre aquella pequeña ensenada. Es un remanso quieto y profundo. Allí guardaba su balsa»<sup>12</sup>.

La presencia de lo legendario no es exclusiva de la narración indirecta, hay una puesta en escena por medio de un diálogo cuyo interés radica en la plasmación de la naturaleza opuesta entre una mentalidad racional y otra mítica.

En esta exposición del fenómeno legendario la música tiene mayor relieve, es el lenguaje por el que sigue presente el significado de los hechos protagonizados por el actante Solano Rojas. La palabra del forastero actúa de contrapunto, marca la diferencia entre dos formas de conocer.

En este sentido cooperan las menciones a los ladridos de los perros, los críos revolviéndose junto al fuego y, en general, las referencias al guaimingú y a la atmósfera tormentosa. Todos ellos son signos de una actividad cognoscitiva diferente que quiebra la confiada suposición de un reflejo lineal.

Un último dato en lo que respecta a la voz es la presencia de términos de vacilación que son asumidos por ella misma. El conocimiento transparente ofrecido se nubla con las suposiciones y dudas. El narrador parece relativizarse y admite dificultades a la hora de informar. Así dice: «Probablemente él mismo a su regreso le dio al sitio el nombre», «Pero tal vez el nombre de Paso haya surgido menos de su forma que de cierta obstinada imagen...», «Pero él debió contentarse seguramente con tenerlos delante»<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Roa Bastos, A., *El trueno entre las hojas*, p. 226.

<sup>13</sup> *Op. cit.*, pp. 225-26.

La vacilación en el saber es todavía escasa, es una grieta superficial. La necesidad de expresar cómo se conoce míticamente provoca que la información esté invadida de estas formas de aprehensión. La función de contar se ve dificultada por la naturaleza especial de la materia. Roa ve que la mejor forma de narrar es practicar la misma técnica de alusión, de oscilación, para que el lector aprecie más palmariamente su esencia misma.

#### LA FRAGMENTACIÓN DE LA REALIDAD

En «El karuguá», el autor hace uso por primera vez de un esquema que ha de repetir en producciones posteriores como *Moriencia* o *Hijo de Hombre*.

La posición relevante la ocupa la polimerización de lo acontecido y la diversificación testimonial. Los nativos, al asimilar la realidad, la someten a determinados procesos que convierten el conocer en una actividad peculiar y ante lo cual el narrador investigador tiene que suplir vacíos, imaginar y conformar lo narrado, eliminar la indeterminación original. Labor con la que no va a poder superar completamente los obstáculos con los que se enfrenta.

En el origen de la actividad narrativa está el deseo de conocer una historia que se ofrece agudamente contradictoria:

«Y fue el relato de la posadera, confuso y entremezclado de su propio encono y perversidad, el que me indujo a pedirle a Sergio Miscowsky que me llevara a ver su plantación»<sup>14</sup>.

La necesidad de hallar la verdad de esas historias, a las que ya sólo se puede llegar por medio de versiones y relatos múltiples, no va a ser satisfecha. Las líneas de la verdad y de la falsedad se entrelazan de forma extraña, hay unas trayectorias no demarcadas.

Antes de introducirse de lleno en la nebulosa de las conversaciones que ha de mantener con la posadera y con Sergio, describe las características que determinan a esa realidad tan original:

«El karuguá de Yvyrá-kaigüé disfrutaba de un prestigio misterioso y maligno en toda la región. La sola mención de su nombre ladeaba el tono de las conversaciones. La voz de los puebleros cuando hablaban... y rozaban el tema se volvía de pronto maliciosa. Y si el recién llegado quería oír, le contaban la historia de Sergio Miscowsky, cada cual a su manera desde luego, pero siempre con la misma entonación de pérfida ambigüedad con respecto a éstos y de supersticioso temor con respecto a aquél»<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Roa Bastos, A., *El trueno entre las hojas*, «El karuguá», p. 142.

<sup>15</sup> *Op. cit.*, p. 141.

Hay dos conversaciones en el cuento que se oponen claramente, la mantenida con la posadera y con Sergio Miscowsky. La primera recorre todo el cuento como un hilo fluyente surgiendo directamente o desvaneciéndose hacia un fondo en el que se recluye. Conversación rememorada que acompaña al viaje hacia el pantano.

El narrador actante va descifrando, va supliendo allí donde nada se dice, descubriendo los motivos ocultos de unas palabras. La figura de la posadera se rodea de motivos significativos. Hay una clara preocupación por mostrar la relación entre palabra y hecho. En *Moriencia* ha de decir:

«¿No piensa Ud., señora, que para contar eso con verdad su frase debió durar exactamente la misma cantidad de tiempo, y que aún así faltaría o sobraría algo?»<sup>16</sup>.

Y en «El karuguá» cuenta como:

«Las miasmas del pantano salían por la boca de la mujer. Esponjó su voz hasta el susurro... sus palabras brotaban extrañamente sibilantes»<sup>17</sup>;

o más tarde:

«La posadera se lanzó un cuesco que sonó debajo de ella sofocado entre sus ropas... El olor llenó la pieza, como si la fetidez del estero hubiera caído de pronto allí como un elemento más de la evocación»<sup>18</sup>.

Ante todas las dificultades que van surgiendo, el narrador tiene que acudir a lo imaginativo, tiene que suplir las deformaciones mediante un acto en cierta forma análogo a esa realidad narrada. No es extraño que se repitan sus palabras en este sentido:

«Uno adivinaba sin conocer el lugar... Procuré imaginar dónde habrían estado los ranchos... A partir de ese momento, el relato se volvió más indeciso y confuso todavía. Traté de figurarme a mi modo la vida de Aparicio Ojeda en el karuguá»<sup>19</sup>.

Es decir, el claroscuro de las palabras de los nativos o de la posadera, la incertidumbre que manifiestan, obligan a abandonar una transcripción directa por una elaboración o una síntesis organizada en un marco más asequible. Y en el origen de esta desmembración o confusión, Roa Bastos sitúa las causas sociales e ideológicas —rebe-

---

<sup>16</sup> *Moriencia*, p. 14.

<sup>17</sup> «El karuguá», p. 143.

<sup>18</sup> *Op. cit.*, p. 151.

<sup>19</sup> *Op. cit.*, p. 151.

lión social confusamente formulada, religión, mitos, tabúes— de ese ámbito social del campo paraguayo.

Si la conversación con la posadera está poblada de enconos y envidias, de una mezquindad y «una maldad estereotipada», que lleva a pensar en una falsedad radical de su narración, la conversación final con Sergio, aun constituida por «esa voz pendulante», parece más veraz y ajustada. No obstante, esta impresión se ve rebajada por la posterior inserción del recuerdo de la posadera. La veracidad de las revelaciones de Sergio queda sometida a la duda final. La verdad de Isabel Mis-cowsky queda sin aclarar. La conclusión final es la ausencia de un conocer unívoco. Una vez más hay una cierta inestabilidad o puesta en situación crítica de la tarea de informar.

#### LA DIVISIÓN DE LA PALABRA NARRATIVA

«Borrador de un informe» es la deformación negativa de la realidad (En *Hijo de Hombre*, María Regalada será un ejemplo de creencia «errónea», pero por su integración en un proyecto supra-individual, colectivo, ha de adquirir una «veracidad» más decisiva y moralmente correcta.)

La narración de este comisario se reduce al marco de la individualidad degradada. No hay una reinterpretación o reformulación creadora de esa realidad. Así puede decir:

«En realidad, volví a verla varias veces; pero éstas son cosas mías y a nadie le importan»<sup>20</sup>.

Frases que son como una prolongación de aquella mencionada de «La excavación».

En cierto sentido este narrador supone la presencia de una voz un poco más segura de su información. Lo suficiente como para poder deformarla hasta cierto punto con trazos gruesos y sutiles. Sin embargo, hay un silencio que se evade a su poder. Las dudas y vacilaciones de los narradores anteriores pasan ahora a instalarse en determinadas ausencias y oscuras palabras del narrador mismo.

Pero, además, el planteamiento saca a la luz una situación ejemplar de lo que puede ser un funcionamiento social del saber o del conocer.

Es un narrador protagonista dividido. El hecho de su división es lo significativo. La comunicación de los sucesos se dispone en dos cadenas claramente divididas. Una es la maraña de la doblez social e individual, la otra la clave de un comportamiento personal y ajeno.

Lo reseñable es la forma en que el narrador por medio de la palabra oculta un hecho, en el que ha tomado parte decisiva, en medio de

<sup>20</sup> Roa Bastos, A., «Borrador de un informe», p. 91.

otros. El relato muestra cómo dentro de la estructura del poder funciona el conocimiento falseado y cómo el autor sitúa ese efecto de falseamiento en la misma categoría encargada de contar. Su palabra va graduando, agrupando lo acontecido, no en consonancia con un reflejo más ajustado a lo real, sino según su interés soterrado. Es necesario ocultar algo en una relación pacientemente deshilvanada de hechos y detalles.

El autor ha sabido mostrar la presencia subrepticia de una conciencia culposa que se justifica a sí misma, al tiempo que lanza la alharaca moralista de su informe oficial. La dualidad narrativa apunta hacia la puesta en duda de esa voz que normalmente tiene la confianza del lector. Su crítica social se entrelaza perfectamente.

Su culpabilidad, de la que quiere eximirse, se delata en la repetición del término «poco» doblemente presente. Por ello es que los dos discursos se engarzan no en una sola dirección: el que es más evidente, de lo personal a lo oficial, y el más escondido en sentido inverso. En éstos se agrupan frases de pretensión pseudo filosófica, consideraciones vulgares sobre la vida o conceptos tópicos entresacados de la religión:

«Y debe ser porque en la vida todo anda mezclado: lo bueno y lo que es un poco sucio; lo santo y lo que es un poco del diablo»<sup>21</sup>.

El autor logra establecer reflejos irónicos entre las dos líneas del relato cuando su personaje afirma que tanto las devociones como las fechorías han ido conjuntamente, para concluir:

«al punto que sería difícil decir dónde acaban unas y comienzan otras»<sup>22</sup>.

En una lectura detenida de las motivaciones y causas reales de su comportamiento es posible apreciar cómo de forma inconsciente afloran en aquella primera línea del relato señales de su razón íntima que, de esta forma, se transparentan suavemente. Su atención se fija con insistencia en el cuerpo de la promesera ciega, las referencias repetidas a las partes desnudas de su cuerpo, el testimonio de la atención de los demás hacia ella, descubren la exacta relación del informador y aquélla:

«Los senos grandes y desnudos zangoloteando bajo los andrajos...»; «... sobre todo los hombres... aminoraban la marcha para observar en detalle», «unos brincos que aumentaban el zangoloteo obsceno de sus senos, de sus nalgas»<sup>23</sup>.

---

<sup>21</sup> *Op. cit.*, p. 87.

<sup>22</sup> *Op. cit.*, p. 86.

<sup>23</sup> *Op. cit.*, pp. 89, 91

## DISCURSO ESCINDIDO - DISCURSO ESCONDIDO

Las frases reseñadas encuentran la confirmación de su importancia en la paralela confesión secreta. Es cuando a causa del «movimiento de las corvas y ancas ampulosas» sufre su primer ataque. La mirada prendida en su apariencia física y las recurrencias del bordoneo y su caminar aluden al significado sexual, clave de su relación secreta.

Entre los recursos tras los que se oculta se puede destacar el empleo de frases de sumisión y servilismo hacia la figura del coronel, destinatario del informe:

«... este su viejo amigo y servidor procurará cumplir sus órdenes... tan siquiera para no defraudar su confianza y pagarle de algún modo sus muchas atenciones y finezas»<sup>24</sup>.

O las sucesivas interpelaciones al comunicante: «He dispuesto con la venia de su eminencia». O el uso de una supuesta camaradería para predisponerlo en su favor: «Vd. sabe cómo son estas cosas de los subordinados.» Muy en relación con esto están las afirmaciones de adhesión a los principios rectores de la sociedad y su defensa. Es su intención aparecer con una moralidad incuestionable y aun con una personalidad un tanto ingenua que intenta hacer creer la imposibilidad de un acto como el que ha llevado a cabo.

Dentro de la manipulación de su informe está presente diversificar la atención. Abandonar la historia central de la penitente, sumergirse en otros hechos calificados previamente de insignificantes —la historia del turco y su serpiente— para inmediatamente orientarse hacia otra información alejada, siguiendo una estrategia que necesita confundir, enredar, hasta el punto de que la posición del hecho principal sufra un desgaste y se trivialice. Una obligación siempre por encima de sí mismo da explicación de sus actos; así ocurre cuando cautelosamente introduce su comentario sobre el desenlace de la historia de la penitente: «Un descubrimiento desmoralizador». La doblez de su palabra se refleja en «el orden natural» que su narración pretende poseer: «Pero antes de seguir *el orden natural* de los sucesos debo retomar aquí...»<sup>25</sup>. Irónica situación de un informador que ha estado sistemáticamente desnaturalizando los hechos y su orden.

Finalmente, otros dos recursos en su trabajo de transmutación factual son la trivialización y la impersonalidad de la notificación. Trivializando, imponiendo una consideración que se pretende de evidencia meridiana, consigue escapar a un tratamiento más exacto: «... en las horas subsiguientes —les ahorro los detalles, señor Coro-

<sup>24</sup> *Op. cit.*, p. 88.

<sup>25</sup> *Op. cit.*, p. 100.

nel». Todo ello se hace más evidente en el mismo momento en que comunica el hecho central, el de la muerte de la promesera:

«Abreviando, señor Coronel, y para finalizar de una vez esta relación que le debe estar resultando harto aburrida, le diré que la mujer amaneció muerta en su toldo, dos días después...»<sup>26</sup>.

La impersonalidad y dar los hechos como consumados coadyuban a lograr su fin:

«Lo grave está en las tres muertes acaecidas en los hechos que son del dominio público», «... una situación ya de por sí positivamente definida»<sup>27</sup>.

Situación que se quiere ya explicada en su simple enunciación.

Por último, el recurso a argumentos entresacados de la religión muestra el mecanismo de una conciencia que no duda en recurrir a todos los medios o niveles sociales para servirse de ellos:

«No habrá más remedio que dejar también esta muerte librada a los inescrutables designios de la Providencia»<sup>28</sup>.

Todo esto no es más que el sarcasmo de todos esos lenguajes sancionados por una comunidad, que se ha convertido en espacios vacíos dentro de los que se puede inyectar cualquier acontecimiento. Las palabras se gastan, la verdad envejece, dice Roa en otra ocasión.

El informe personal proporciona la otra cara de la realidad del coronel, del clérigo y del comisario mismo, pero, sobre todo, explica la verdadera historia: la deficiencia sexual del narrador actante y la ceguera de la promesera.

En el informe se oculta una realidad decisiva: la ceguera. Astutamente se nombra pero no se explicita; es en el informe personal donde sí aparece. La ciega «ha visto» el secreto del comisario, se lo ha revelado, se lo ha hecho conocer, sin palabras, con todo el significado que comporta «el vacío, la noche, el silencio», es decir, la propia ceguera del comisario. Asesinarla es poseerla, ya que sexualmente no ha podido. Es su intento de terminar «su ceguera», es reencontrarse. Es por todo esto que el narrador se siente intranquilo ante la idea de testificar que esa mujer es ciega.

Por otra parte, son corrientes en Roa los personajes ciegos que ven, son como testigos de lo invisible, de lo real profundo. Lo que antes era polimerización de las informaciones y los hechos enfrentados a un narrador-conocedor, ahora esa multiformidad surge del propio narrador.

<sup>26</sup> *Op. cit.*, p. 100.

<sup>27</sup> *Op. cit.*, pp. 87, 101.

<sup>28</sup> *Op. cit.*, p. 101.

## RELACIÓN DISIMÉTRICA REALIDAD-LENGUAJE

En «Contar un cuento» hay un planteamiento decidido del problema del conocimiento de la realidad, si bien en términos más abstractos, pues hay una mayor ausencia de contextos sociales.

En un desarrollo y desenlace con un cierto sabor borgiano, Roa sitúa a un narrador ante una realidad doble: la de un personaje y su palabra. Se plantea la mediatización del lenguaje en el proceso del saber.

Desde un primer momento lo destacable es la idea de que lo falso y lo verdadero se dan de forma enlazada; hay un problema de apariencias y densidades. La ambigüedad, una vez más, coloca en una posición comprometida al narrador protagonista, enfrentado a una realidad que admite no dominar y que oscila constantemente entre la simulación y la sinceridad. El narrador al cuestionarse obliga al conocimiento a ser tamizado de otra forma:

«Casi siempre teníamos que imaginar y reinventar lo que él imaginaba e inventaba, completando esas frases que se comía, esas palabras que eran inentendibles gorgoteos, esos silencios cargados de astuta intención, abiertos a toda clase de pistas falsas y contradictorias alusiones. El se divertía a nuestra costa... con su endiablada, voluble, casi indescifrable manera de contar»<sup>29</sup>.

En el personaje objeto del cuento se encuentra siempre un hiato entre sus palabras y sus gestos. Una presencia constante de miradas irónicas, risas disimuladas, eructos, forman como una señalización paralela que incide sobre las palabras mismas. Es un juego entre lo dicho y lo no dicho o, al menos, dicho en otro registro. Es por esto que las consideraciones sobre el lenguaje tienen importancia.

Opone a la palabra como medio de expresar la realidad de las cosas otro lenguaje formado por un sistema de señales diferente, una simbolización gestual por la que huir de la confusión presente que acontece en el lenguaje. Cada una de sus unidades tendría más significado y más significados sin posibilidad de confusión:

«El mundo está envenenado por las palabras. Son la fuente de la mayor parte de nuestros actos fallidos... de nuestras frustraciones... La palabra es la gran trampa, la palabra vieja, la palabra usada... Habría que encontrar un nuevo lenguaje, un lenguaje de silencio»<sup>30</sup>.

Se aprecia en estas palabras una expresión de la preocupación que el oficio de escritor supone para Roa, puesto que él se ha movido entre la imagen de un hombre de acción y de un hombre literario.

<sup>29</sup> Roa Bastos, A., «Contar un cuento», incluido en *Moriencia*, p. 67.

<sup>30</sup> *Op. cit.*, p. 64.

En una reciente entrevista confesaba: «La literatura es muy mentirosa, está llena de trampas»<sup>31</sup>.

Esto explica en parte la presencia en sus cuentos de todos los problemas del narrar y del conocer y de la dificultad de las palabras por expresar la realidad exactamente.

En buena parte de sus obras aparece ese lenguaje objetual que el personaje-masa interpreta perfectamente: es la espalda de Solano o de Lacú Godoy, el vagón de los Jara, las tallas de S. Ignacio, etc. «Lo real de lo que no se ve», como escribe en «Contar un cuento».

En esta obra, desde un principio, con la pregunta que abre la narración se simboliza lo que será toda ella: cuestionamiento de lo que se entiende por realidad y su conocimiento.

El mismo personaje que habla es contradictorio a los ojos de quien lo describe. El narrador está escindido en su seguridad cognoscitiva. La descripción ofrecida muestra a un ser que encubre a dos hombres diferentes, nada cierto parece entresacarse de él. No obstante, se mueve en dos coordenadas, la de una cierta desesperanza y la de una conciencia clara de la complejidad de lo objetivo, que le lleva a criticar las actitudes simplistas.

Lo que se quiere demostrar es que la actitud que cree conocer la realidad como algo lineal, diáfano, sin fisuras —desvelar un ser que se pretende evidente— es errónea. «Eso que la gente satisfecha llama la verdad de las cosas.» Es a esta idea que simplifica la verdad, que confía en una ideología de lo inmutable de las cosas y de su sencillez, y a la que corresponde un saber acumulativo y academicista, hacia la que se dirige la ironía crítica.

Opuesta a esta concepción presenta las dimensiones profundas que «esa verdad» puede tener, marginando una postura de lo fenoménico o aparente. Lo real puede presentarse de forma paradójica:

«Porque hay lo real de lo que no se ve y hasta ade lo que no existe todavía. La realidad es lo que queda cuando ha desaparecido toda la realidad»<sup>32</sup>.

Esa realidad de lo que no existe es sencillamente la realidad de lo nuevo, de lo que va a romper con un estado de cosas, de lo ruptural o de lo futuro, que tiene una existencia tan cierta como lo establecido pero no tan evidente.

Son estos conceptos los que aparecen funcionando en obras posteriores como *Hijo de Hombre*. La realidad vivida místicamente es algo huidizo. Personajes que dejan elusivamente su presencia. Dificultad de recuperar su figura, su imagen, puesto que lo verdadero aparece «cuando se ha quemado la memoria de las cosas», realidad perenne

<sup>31</sup> Entrevista a A. Roa Bastos. Revista *Hispanoamérica*, núm. 11-12, p. 50.

<sup>32</sup> «Contar un cuento», p. 63.

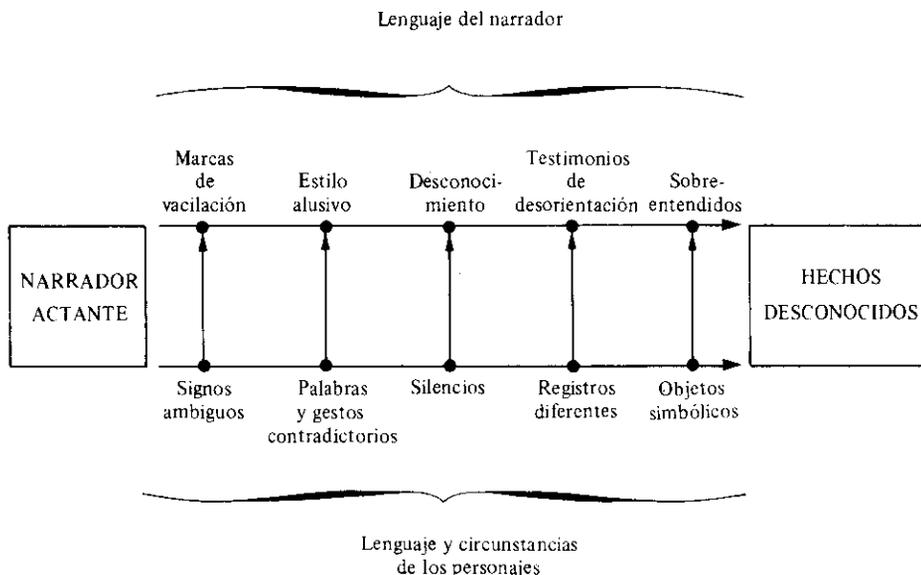
pero diversificada que «sólo puede ser aludida vagamente, o soñada o imaginada»<sup>33</sup>.

En el cuento «El prisionero» existe un ejemplo de esta forma de concebirla. Lo exacto se halla más allá de la simple apariencia. Es necesario un cierto esfuerzo de la imaginación para ver lo real profundo en el rancho destrozado por la violencia «irreal» sin conexión o razón natural:

«A través de ellos se podía ver lo invisible; sentir su trama secreta el pulso de lo permanente»<sup>34</sup>.

El desenlace de «Contar un cuento» es el último paso en el haz de dualidades. Todo lo que ha podido parecer increíble puede resultar cierto. El saber del narrador queda definitivamente cuestionado. La única certeza es la incertidumbre. La distancia entre palabra y hecho se ha conservado; la muerte final deja en entredicho todo lo afirmado. La narración termina con la mueca sardónica del muerto.

La concepción de este narrador conflictivo que se concreta en diversas obras de Roa puede ser reflejada en un esquema.



#### ELABORACIÓN COMPLEJA DE «HIJO DE HOMBRE»

Es necesario llegar a *Hijo de Hombre* para comprobar cómo Roa ha reunido y elaborado con mayor complejidad y profundidad recur-

<sup>33</sup> *Op. cit.*, pp. 63-64.

<sup>34</sup> Roa Bastos, A., *El trueno entre las hojas*, «El prisionero», p. 203.

sos que en sus primeros cuentos habían ido aflorando. En esta obra alcanza ya una mayor densidad de contenido, de recursos técnicos y estilísticos, de visión más problematizada.

El narrador formalmente no es único. Su figura se escinde en un narrador protagonista y en otro cronista impersonal. Es importante observar esta efracción practicada. Poco tiempo antes, como se ha visto, ha escrito el cuento «Borrador de un informe», en el que una incisión divide verticalmente el contenido: límites entrelazados de la información y su ausencia.

En *Hijo de Hombre* la ruptura del narrador llega a su extremo. Los hechos se transmiten por una voz quebrada y cada una de las partes se relativiza. En primer lugar, el narrador pierde su compactidad y, en segundo, su discurso se caracteriza frecuentemente por su inseguridad, duda y error.

La voz narrativa se enfrenta a otras voces de personajes con los que mantiene un diálogo en un juego constante de enfrentamientos. Por esta causa las historias se entretajan y dibujan un conjunto de planos en profundidad. La materia narrada cobra una honda dimensión que acaba por rodear al lector y le hace sentir agudamente toda la dificultad del conocer.

Ya desde el primer capítulo el narrador hace uso de tiempos verbales hipotéticos, suposiciones, consideraciones de probabilidad, que le ahorran afirmaciones categóricas. De ahí ese estilo que elude la afirmación o la información explícita y que le otorga su peculiaridad de narración sutil y huidiza.

El narrador protagonista duda de su propia palabra:

«Yo era muy niño entonces. Mi testimonio no sirve más que a medias. Ahora mismo ... se mezclan mis traiciones y olvidos de hombre»<sup>35</sup>;

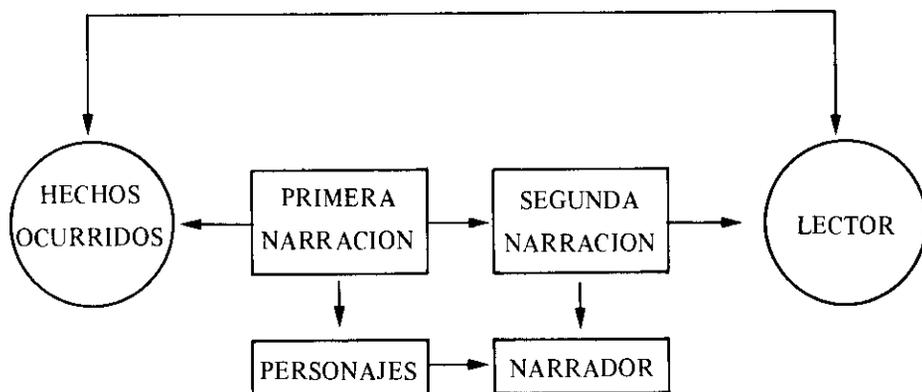
o bien

«(Macario) La contaba cambiándola un poco cada vez. Superponía los hechos, trocaba nombres, fechas, lugares, como quizás lo esté haciendo yo ahora sin darme cuenta, pues mi incertidumbre es mucho mayor que la de aquel viejo chocho...»<sup>36</sup>.

La introducción del personaje de Macario Francia supone una segunda voz que, aunque supeditada a la principal, permite abrir un espacio nuevo ocupado por una segunda narración. Habrá una doble situación en la que el narrador Vera pasa a ser un oyente de las historias de Macario. Es una peculiar puesta en abismo: se narra que alguien más narra.

<sup>35</sup> *Hijo de hombre*, p. 14.

<sup>36</sup> *Op. cit.*, pp. 19-20.



Las palabras de uno y otro se intercalan y corroboran o contradicen mutuamente. En alguna ocasión se introduce un ligero movimiento oblicuo y lo narrado por el anciano es transmitido a través de las vivencias de los niños:

«Lo veíamos cabalgar en su paseo... Veíamos los sótanos oscuros llenos de enterrados»<sup>37</sup>.

Sin embargo, las palabras del anciano guaraní —que habla en esta lengua— son igualmente problematizadas. Se relativizan y se dificultan con alternativas intranquilizantes. Bien puede haber una falta de comprensión:

«No le entendíamos muy bien. Pero la figura del Supremo se recortaba imponente»<sup>38</sup>.

O personajes que no creen en sus palabras:

«Algunos no le creían. Los hermanos Goiburu, por ejemplo... Lo consideraban un embustero, un embaucador.»

O por una aparente contradicción en sus palabras:

«Pero antes tuvo el hijo. Todos sabíamos que Gaspar Mora no había tenido hijos.»

O por una forma diferente de entender la realidad:

«(La historia del sobrino leproso) La contaba cambiándola un poco cada vez. Superponía los hechos, trocaba nombres, fechas, lugares...»

<sup>37</sup> *Op. cit.*, p. 15.

<sup>38</sup> *Op. cit.*, pp. 15, 18 19, 20.

La relación entre el narrador y Macario no se reduce simplemente a esto. La exactitud de sus conocimientos es afirmada claramente en otro momento:

«El que mejor conocía la historia era el viejo Macario»<sup>39</sup>.

O son corroborados explícitamente, como ocurre con la historia del cometa o la de Gaspar Mora:

«(Macario) —También levantó la escuelita y talló los fustes de los horcones. Yo no los veo más, pero sé que están allí.

—Sí. Todavía están»<sup>40</sup>.

«La máscara de Gaspar Mora... que todos recordábamos bien.»

«Al oscurecer se ponía a tocar la guitarra que estaba fabricando... De eso me acuerdo»<sup>41</sup>.

#### NUEVA BÚSQUEDA DE LA CERTEZA

Pasando del primero al último capítulo de la obra, la acción se centra en la investigación que realiza el narrador protagonista, siguiendo la fórmula empleada en «El karuguá».

La preocupación por el conocer afecta directamente a la historia. Se expone el proceso mismo de la adquisición de lo acontecido; no se ofrece como una síntesis o una relación que no hiciese mención a la dificultad del proceso y a los problemas inherentes. Como ocurría con Macario, la historia se tamiza por el paso del tiempo, por las narraciones de las gentes y por la interposición de imágenes entre el investigador y los hechos. De nuevo hay dos fuentes de información opuestas.

Se plantea nuevamente el carácter mediatizado de la relación factual:

«Yo sabía la historia. bueno, la parte pelada y pobre que puede saberse de una historia que no se ha vivido»<sup>42</sup>.

Se está ante unos sucesos que son contados al investigador. Este se encuentra con versiones contradictorias, dispersas, indefinibles. En la búsqueda detallista, aquélla que quiere comprobar minuciosamente todas las partes, no hay otro resultado final que la impotencia, ante la imposibilidad de poder agrupar en un sentido la división y diversificación que tiene lugar aún en el marco de una sola mente.

<sup>39</sup> *Op. cit.*, p. 14.

<sup>40</sup> *Op. cit.*, p. 21.

<sup>41</sup> *Op. cit.*, pp. 20-21.

<sup>42</sup> *Op. cit.*, p. 260.

El personaje-masa, como lo denomina Roa, quiebra el reflejo unificado, fractura el espejo:

«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. Y aún estas imágenes cambiaban quizás en el recuerdo de cada uno»<sup>43</sup>.

La acción despliega los sucesivos pasos en la averiguación: «Aquí comenzaron los desacuerdos» o «Sobre esto también había discusiones». Las descripciones que obtiene, los datos, se hacen en registros diferentes:

«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»<sup>44</sup>.

Como ocurría con el viejo Macario, es el encantamiento de la realidad, no los hechos exactos simplemente, lo que califica este conocimiento. Por eso dice:

«Pero quedó su presencia en el pueblo, repartida en las distintas y encontradas imágenes»<sup>45</sup>.

Su significado último y aquel por el que supone algo para el personaje-masa es el que la hace permanecer en la memoria popular. Su sufrimiento, su parte de opresión, es lo que la enlaza a la cadena de sacrificios y que como en todos estos casos deja tras sí un símbolo de su existencia: su hijo Cuchuí.

Destacándose de la masa caótica de signos, dos interpretaciones se oponen: aquella que está a favor de la degradación del personaje objeto de la investigación, y la que aporta las razones de su comportamiento. Las dos actitudes se encuentran precisadas en su significación social: la primera es la de la celadora de la cofradía; la segunda, la de la india Conché Avahay, que se caracteriza por no profesar la religión católica.

Entre todo este caudal de informaciones ambiguas, elusivas y opuestas, la figura del investigador se mueve vacilante. Confiesa su impotencia y acepta primero la versión de la celadora, para inclinarse finalmente por la versión opuesta.

Lo mismo que en ocasiones la historia de Macario se complementa con la del narrador, también hay precisiones que saltan la barrera de la diferente narración y lo que bajo una forma del narrador es desco-

<sup>43</sup> *Op. cit.*, p. 259.

<sup>44</sup> *Op. cit.*, p. 260.

<sup>45</sup> *Op. cit.*, p. 263.

nocido, en la otra aparece aclarado o por lo menos con datos suficientes. Un ejemplo de este tener que oír a dos voces que van aclarando hechos como una superposición de planos se encuentra en los capítulos 2.º y 3.º en relación con lo sucedido al doctor a su llegada al pueblo de Sapukai. La óptica que relata esos hechos en primer lugar no puede precisar qué fue lo que ocurrió, pero esa explicación necesaria se encuentra en el siguiente capítulo por medio de la óptica yo-narrador. El conocimiento como mosaico que es necesario recomponer y trabajar y cuyo nacimiento es dividido.

Curiosamente Roa elige un hecho que es un ejemplo de malentendido, de confusión, de ambigüedad, por tanto. La dificultad está en el acontecer mismo, cabría decir; la realidad no actúa uniformemente. Frases como «Nadie entendía lo que pasaba» o «No estaban para entender nada» encuentran su relación con frases similares en el capítulo previo, pero ya con una significación diferente.

#### CONFLUENCIA DE RECURSOS CONFLICTIVOS

En el capítulo titulado «Madera y carne» vuelve a plantear otro enigma, otra realidad opaca y engañosa. Todo el capítulo parece adoptar la forma de una investigación incesante para averiguar todo lo que rodea a una figura enigmática que también finalizará por dejar su presencia dividida, confrontada entre unos y otros y aun en ellos mismos.

Desde el momento en que comienza el relato una frase lo enmarca: «Creen haberlo conocido», y concluirá con «Algo hay en el fondo de todo esto difícil de comprender para todos». Entre estas dos frases se desenvuelve la distancia insalvable de un personaje, el conocimiento defectuoso y suficiente de un pueblo y la sutil ambigüedad informativa del narrador. El autor hace percibir al lector aquellos sobreentendidos y características sutiles.

La voz que relata adquiere marcas significativas de su naturaleza: consideraciones hipotéticas con el uso de quizás, acaso, tal vez, como si o del potencial; suposiciones que pueden apuntar hacia lo correcto o hacia lo erróneo; presentación de los hechos al nivel de personajes, lo que éstos no sepan el narrador no lo aporta. Así dice:

«...callado, sin responder siquiera a los interrogatorios, quizás porque no sabía expresarse en castellano... o simplemente porque no quería hablar ni justificarse ni explicar nada. Acaso porque era realmente inocente»;

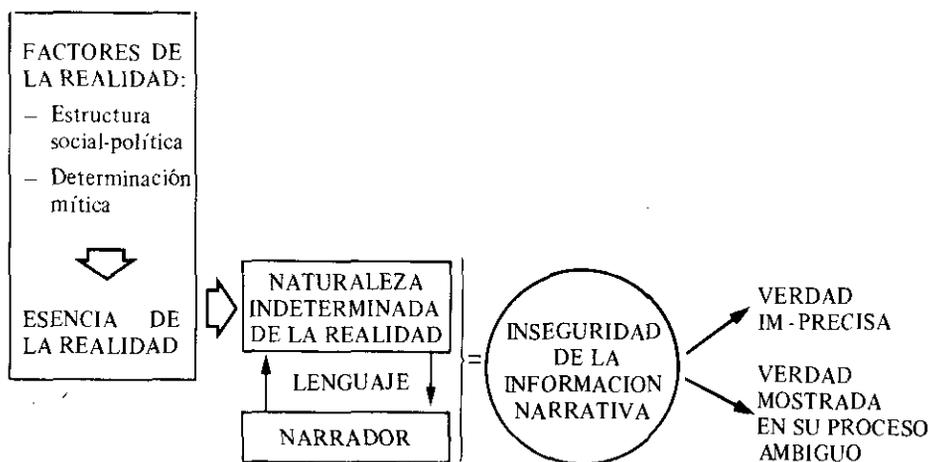
o bien:

«Se rumoreó que había querido robar el chico de la mujer, o que lo había arrojado por la ventana... Nada cierto ni positivo, para decir así fue, esto o lo

otro, o lo de más allá... una sospecha o una condenación basada en algo más consciente que las meras habladurías surgidas de los comentarios de los soldados o de las chíperas...»<sup>46</sup>.

El uso de formas hipotéticas posibilita un mayor espacio para poder reflejar las alternativas de hechos, cada una de las cuales pueden haber intervenido en importancia variable, al mismo tiempo que la voz que relata evita la exposición directa.

Se puede reflejar en un esquema las características fundamentales del tipo más característico de narrador elaborado por Roa.



Las circunstancias mencionadas son importantes para el uso de las sucesivas anticipaciones y recurrencias. Se nombran personas y hechos de forma repentina y oscura. Es en uno de estos casos donde aparece un error de información. El narrador se refiere al vagón, que tendrá un papel protagónico en el quinto capítulo:

«Tal vez el mismo vagón del que arrojaron años atrás al doctor, de rodillas, sobre el rojo andén de Sapukai...»<sup>47</sup>.

Pero es evidente que tal vagón no puede ser, la suposición es falsa. Cuando el doctor llega a Sapukai, los esposos Jara ya habían llegado. Además el vagón había sido apartado de uso por causa de la explosión, de modo que no podía ser el que estaba en aquella fecha en la estación.

<sup>46</sup> *Op. cit.*, p. 45.

<sup>47</sup> *Op. cit.*, p. 60.

La narración se ocupa no sólo de plantear el problema de revelar una realidad enigmática, también tiene que mostrar cómo esos hechos son asumidos por las gentes del pueblo guaraní. Es por esto que los sucesivos datos fluyen a través de aquellas gentes y permiten al narrador guardar una cierta distancia, o campo abierto, respecto a lo que sabe o alude. Se ha visto cómo puede simplemente mencionar la ignorancia de un hecho que incluye a narrador y personajes o bien solamente a éstos. Sin olvidar la presencia de la ironía o del comentario sarcástico:

«Claro, una leyenda, otro rumor más, de los muchos que viboreaban entre esa pobre gente a la que el infortunio había hechado en brazos de la superstición»<sup>48</sup>.

Es en la parte final del capítulo cuando la atención se dirige hacia la plasmación del funcionamiento de una concepción mítica de la realidad. Se relata la forma en que María Regalada, la hija del sepulturero, asume unos hechos. La falta de conocimiento de las verdaderas razones del comportamiento final del doctor y la conservación de la talla de San Ignacio surge irrelevante ante una concepción en la que lo inexplicable no afecta a una interpretación global del acontecer.

El hecho real de la búsqueda febril de monedas y la conservación de la talla queda sepultado por la incorporación a un esquema diferente de conocer la realidad. El hecho aparece en su verdad deformado pero su función social es positiva y verdadera. Podría ser ésta la posición opuesta a aquel comunicado que había podido mentir con la verdad, aquí se es veraz con lo falso. La ignorancia factual se hace irrelevante y, en este sentido, la falsedad cobra más «verdad» que la verdad misma. La insistencia en la ausencia de saber resalta la situación paradójica:

«Ignora por qué el doctor... No lo supo cuando las vio... No sabe por qué ha sucedido todo eso... Tampoco eso le importaba. Aun la destrucción de las otras es un enigma. *Pero ella no quiere saber*. Quiere seguir estando en medio de ese sueño despierto»<sup>49</sup>.

Nuevamente la presencia permanece y otra vez contradictoria, multiplicada. No es un conocer lógico sino primordialmente por objetos que han adquirido un valor simbólico. Las mismas palabras se ven afectadas por esta concepción: las palabras de Macario guardaban el encantamiento más que la exactitud puntual de unos hechos.

Los hechos del doctor son enfocados de forma indirecta a través de las opiniones y suposiciones elaboradas por la masa popular. El

<sup>48</sup> *Op. cit.*, p. 55.

<sup>49</sup> *Op. cit.*, p. 59.

narrador no los explica directa y exhaustivamente; por el contrario, como a contra luz o a contra silencio deja oír lo realmente acontecido. El nunca se compromete en decir un «así fue». Si se sabe todo lo referente al tesoro escondido en la talla que permanece sin ser destruida, es por la adición de pequeños datos que aparentan no tener relación entre sí. Ya previamente la amplia explicación respecto a los «enterramientos» que en esa zona son frecuentes estaba destinada a preparar la posibilidad de interpretación detallada del desenlace. Las menciones son sutiles:

«A su lado estaba volcada la talla de S. Ignacio», «Nadie se explicó...», «La imagen de S. Ignacio es la única intacta. Un hueco profundo ha quedado al descubierto en su interior. María por su peso imaginó que fuera maciza»<sup>50</sup>.

El lector puede reconstruir la realidad de esa otra forma diferente a la que María Regalada ha hecho. El narrador ha recorrido una complejidad narrativa: desde la escasez de conocimiento a la altura sobrentendida y al error con el que finaliza.

Un esquema general puede esbozarse:

NARRADOR	TIPO DE REALIDAD	FACTORES DE COMPLEJIDAD	EXPRESION	CONOCIMIENTO
OMNISCIENTE (TESTIGO 3. <sup>a</sup> PERSONA	SOCIAL POLITICA	MITICO	<ul style="list-style-type: none"> <li>• ENUNCIATIVA</li> <li>• ALUSIVO-ENUNCIATIVA</li> </ul>	SUFICIENTE
YO-PROTAGONISTA 1. <sup>a</sup> PERSONA	INDIGENA GUARANI	<ul style="list-style-type: none"> <li>• MITICO</li> <li>• ESTRUCTURA DE PODER</li> <li>• HISTORICO</li> <li>• LENGUAJE</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• ENUNCIATIVA</li> <li>• ALUSIVA</li> <li>• ELUCUBRATIVA</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• DEFICIENTE</li> <li>• ERRONEO</li> <li>• SUFICIENTE</li> </ul>

LUIS MARTUL TOBÍO  
Universidad de Santiago  
de Compostela

<sup>50</sup> *Op. cit.*, pp. 58, 59.