

CUERPO, ORALIDAD Y ESCRITURA

EN *HIJO DE HOMBRE* DE AUGUSTO ROA BASTOS

Body, Oral Discourse and Writing in Augusto Roa Bastos's Hijo de hombre

Andrea Ostrov

Universidad de Buenos Aires - CONICET
[andostr1@yahoo.com.ar]

Resumen: las modificaciones que Augusto Roa Bastos introduce en la segunda versión de *Hijo de hombre* exhiben la preocupación del autor por llevar a cabo un proyecto narrativo transculturador, determinado por la dualidad lingüística que caracteriza el territorio nacional paraguayo. De acuerdo con esto, una serie de operaciones textuales y de procedimientos narrativos contribuirá a plasmar en la escritura en castellano la impronta de oralidad que el guaraní infunde a la cultura de ese país.

Palabras clave: escritura; oralidad; cuerpo; narración; Roa Bastos.

Abstract: Augusto Roa Bastos introduces some modifications in the second version of *Hijo de Hombre*, which exhibit the author's worries to create a transcultural narrative project, determined by the linguistic duality that characterizes the Paraguayan national territory. In agreement, a series of textual operations and narrative procedures will contribute to embody the impression of oral discourse that *guaraní* instills into the Spanish writing.

Keywords: writing; orality; body; narration; Roa Bastos.

La novela *Hijo de Hombre* fue publicada por primera vez en 1960. Dos décadas más tarde, el autor modifica el texto y publica una segunda versión, a la que considera “una obra enteramente nueva, sin dejar de ser la misma con respecto al original” (Roa *Hijo de H*, 1990ed.: 13). Las modificaciones más visibles son probablemente la adición del capítulo IX “Madera Quemada” y de varias entradas del diario de Miguel Vera por un lado, y la reducción de gran parte de la carta final de la Dra. Rosa Monzón, por otro. El resto de las modificaciones consiste fundamentalmente en la supresión o agregado de palabras o párrafos. Ahora bien, la modificación de un libro ya publicado implica un gesto de *desfetichización* de la letra escrita, en la medida en que el autor decide mostrar el trabajo de escritura como un proceso de producción, donde el texto no constituye un producto terminado y cerrado sino, por el contrario, un signo cambiante, dinámico y abierto. Pero además, los cambios o variaciones de una

versión a otra tienen un hilo conductor: se trata, por lo general, de introducir en la segunda versión un mayor grado de imprecisión, un mayor desdibujamiento de los hechos narrados y un mayor grado de subjetividad. En relación con esto último, el capítulo IX “Madera Quemada”, agregado en la segunda versión, consiste en la declaración de la Celadora de la Orden Terciaria ante Miguel Vera, ya alcalde de Itapé, que es a su vez reelaboración de uno de los relatos del libro *Madera Quemada*¹ denominado “Kurupí”, fechado en 1959. En “Kurupí” la narración se realiza en tercera persona, mientras que el capítulo de *Hijo de Hombre* se relata en primera. Este cambio redundante en una presentación de los hechos narrados a partir de la memoria de un sujeto, de una perspectiva particular. Paralelamente, en la carta final de la Dra. Rosa Monzón se suprimen una serie de explicaciones y consideraciones respecto de la personalidad conflictiva de Miguel Vera, de las motivaciones e imposibilidades de este personaje, que la Doctora esboza en un intento de interpretar sus conductas, pero que sin duda operan *après coup* como instrucciones o indicaciones de lectura que restringen las posibilidades interpretativas. Por consiguiente, en la segunda versión se acentúan la incertidumbre, la extrañeza y la opacidad en relación con este personaje.

Otro ejemplo: en la primera versión se narra que María Rosa se corta el pelo para donar una cabellera al Cristo de Itapé de la siguiente manera: “Cuando vieron a María Rosa con la cabeza monda bajo el manto roto, se dieron cuenta de que ella había dado sus cabellos para el crucificado” (Roa *Hijo de H*, 1960: 32). En la segunda versión, se omite mencionar la operación intelectual de los personajes (“se dieron cuenta”) y se sugiere en cambio una inferencia a partir de la mera yuxtaposición de hechos: “Sólo después vieron a María Rosa con la cabeza monda bajo el manto roto junto al crucificado” (47)². La relación de causa-efecto es reemplazada por una relación de contigüidad temporal entre los hechos. Nuevamente entonces se reduce al mínimo la explicación y se privilegian los silencios textuales, la sugerencia, la indeterminación, tanto acerca de los acontecimientos como de los designios últimos de los personajes. En palabras de Fernando Moreno, quien realiza un minucioso estudio de las variantes entre ambas versiones, se extraen del texto “toda una serie de modalidades estilísticas en las cuales se pone de relieve, de manera demasiado explícita, la estimación que el hablante tiene del mundo” (156)³.

1 *Madera Quemada* se edita en Chile en 1967.

2 La segunda versión de *Hijo de hombre* fue publicada primero en francés: *Fils d'homme*, París: Belfond (1982). La segunda versión en español aparece en Asunción (Ediciones El Lector, 1983), luego en Buenos Aires (Sudamericana, 1984), y luego en Madrid (Alfaguara, 1985). La paginación de las citas se consignará en adelante entre paréntesis de acuerdo con la edición de 1990 de Editorial Sudamericana.

3 Este crítico señala además que varios de los fragmentos agregados al diario de Miguel Vera incluyen reflexiones concernientes al trabajo de la escritura y su contradictoria relación con la realidad. En este sentido, también interviene la evocación del padre Fidel Maíz, asociado “con la imagen del papagayo y, por ende, con la problemática del lenguaje, de la aculturación y de

Pero no solamente el texto de esta novela fue modificado. Muchos de los cuentos de Roa fueron reeditados en diferentes versiones. Algunos se incluyen en nuevas series (“La excavación” forma parte de la colección *El trueno entre las hojas* de 1953, pero una nueva versión se incluye luego en *Los pies sobre el agua* de 1967; “Moriencia” forma parte del libro homónimo de 1969, pero otra versión del cuento titulada “Chepé Bolívar” se publica en *Nueva Estafeta* N° 20 en 1980); otros, como “Kurupí”, se convierten en partes de un texto mayor —*Hijo de hombre*— y a la inversa, algunos capítulos de esta novela se incluyen como relatos independientes en libros de cuentos (los capítulos I y V, “Hijo de Hombre” y “Hogar” respectivamente, son publicados en *Los pies sobre el agua* (1967). Determinados personajes y episodios se repiten de un texto a otro: el engaño de Atanasio Galván para alejar de su puesto de trabajo al telegrafista de Sapukai Chepé Ovelar y así poder delatar a los revolucionarios de 1912 se narra en *Hijo de hombre* y luego en el cuento titulado “Cuerpo presente” incluido en *Moriencia*; el relato sobre el hebillón de plata del Dr. Francia conservado por Macario en *Hijo de hombre* será ampliado posteriormente en *Yo El Supremo* (1974).

Resulta imposible desvincular este continuo proceso de reescritura de las condiciones de producción literaria determinadas por las particularidades del contexto cultural paraguayo. Mucho se ha explayado al respecto el mismo escritor en diversos artículos y conferencias en los cuales coloca en el centro de sus preocupaciones la dualidad lingüística castellano/ guaraní que signa el territorio de su país: se trata del único caso de un país mayoritariamente bilingüe en América Latina⁴. La coexistencia de ambas lenguas en el territorio paraguayo se sostiene en virtud de una suerte de “división del trabajo”: determinados campos semánticos vinculados con la esfera burocrática, administrativa, científica, académica, corresponden al hemisferio lingüístico del castellano mientras que la vida cotidiana, familiar, afectiva y rural se expresa en guaraní. En este sentido, Roa subraya que

la ruralidad y domesticidad del guaraní no es tanto un concepto espacial cuanto un concepto semántico; es el discurso de lo rural y lo doméstico el que se hace en guaraní, aún fuera de aquellos espacios, mientras que los campos semánticos que se dan en llamar técnicos, académicos, administrativos y, en buena parte, los religiosos, tienen su realización “obligada” en castellano (Roa “Una cultura” 104).

la relación entre escritura y oralidad y de la traición inherente a la primera con relación a la segunda de estas instancias” (Moreno 159).

4 Roa considera más apropiado el concepto de “diglosia” acuñado por Ferguson (1959) para caracterizar la realidad lingüística del Paraguay. Según este lingüista, la diglosia consiste en “una situación lingüística relativamente estable en la que, al lado de los principales dialectos de la lengua, hay una variedad superpuesta muy divergente, altamente codificada (a menudo gramaticalmente más compleja), vehículo de un cuerpo de literatura extenso y respetado [...] que se aprende ampliamente en la educación formal y se usa sobre todo en la escritura y en el hablar culto, pero que no se emplea por ningún sector de la comunidad en la conversación ordinaria” (Roa “Una cultura” 103).

A pesar de esto, el hecho de que el guaraní haya permanecido hasta hace pocas décadas como una lengua básicamente oral constituye un factor determinante que confiere a toda la cultura paraguaya una fuerte impronta de oralidad intrínseca (Roa “Una cultura” 105)⁵:

Esta presencia lingüística del guaraní se impone desde la interioridad misma del mundo afectivo de los paraguayos. Plasma su expresión coloquial cotidiana, así como la expresión simbólica de su noción de mundo, de sus mitos sociales, de sus experiencias de vida individuales y colectivas (Roa *Hijo de H*, 1990ed.: 11)

Atravesado por la dualidad lingüística y en tanto escritor de ficción que escribe en castellano, Roa se plantea el desafío de “hacer pasar a la escritura naturalmente, sin forcejeos artificiales y retóricos, la entonación de la oralidad” (Roa “Una cultura” 107)⁶. Es en este sentido, entonces, como debe entenderse la modificación de un texto publicado veinte años atrás: mediante este gesto, la fijación definitiva de lo escrito es puesta en cuestión. En cambio, se le confieren a la escritura las posibilidades de reformulación propias de la oralidad: “Mal podría [...] quedar establecido de una vez y para siempre un texto como *Hijo de hombre*, que trata de rescatar, precisamente, los fundamentos de esa expresión oral” (Moreno 164-5).

Pero además, es necesario tener en cuenta que el guaraní es una lengua aglutinante y polisintética, esto es, una lengua “donde la frase se construye aglutinando palabras, añadiendo prefijos y sufijos” (Ezquerro 71). Precisamente, una de las diferencias entre la primera y la segunda versión consignadas más arriba consistía en eliminar una explicación para ofrecer en cambio una yuxtaposición de hechos a partir de la cual se ampliaban las posibilidades de construcción de sentidos. En este contexto, resulta posible vincular esta opción por la contigüidad con el procedimiento de aglutinación morfológica, de modo tal que la modificación textual apunta a introducir en la escritura en castellano una forma de estructuración propia de la lengua guaraní. Es decir que la reescritura de la novela no solo tiende a plasmar de algún modo la economía de la oralidad al socavar la fijeza de la letra, sino que además se propone específicamente llevar a cabo una transfusión del guaraní al castellano. Dice Roa:

Para escribir fábulas en castellano hay que entrar antes en la fábula viva de lo oral, en ese mundo escindido y bifronte de la cultura bilingüe [...]. Escuchar y oír antes de escribir los sonidos del discurso oral, informulado pero presente siempre en los armónicos de la memoria. [...] Son los sedimentos

5 A la llegada de los conquistadores, el guaraní carecía de escritura. Fueron los jesuitas quienes al instaurarlo como lengua oficial dentro de las Misiones adaptaron los sonidos a la grafía española y latina y sistematizaron la primera gramática y el primer diccionario guaraní. Bartomeu Melià explica los procesos de “reducción” de la lengua originaria en su libro *El guaraní conquistado y reducido*. (Asunción: CEADUC, 1986).

6 Se trata –sostiene Roa (*Hijo de H*, 1990ed: 107)– “de intentar establecer creativamente en los textos literarios escritos en castellano y en guaraní un movimiento de genuina intercomunicación”.

vivos de la lengua materna ancestral los que permiten una semantización nueva en su trasvasamiento a la escritura. [...] En mi oficio de escritor de ficciones he experimentado siempre, vivencialmente, la presencia crepuscular de ese texto primero, audible más que legible, que remonta al hemisferio subyacente del guaraní, y he sentido la necesidad de incorporarlo y transfundirlo en los textos escritos en castellano; integrarlo en la escritura, si no en su materialidad fonética y lexical, al menos en su riqueza semántica, en sus reverberaciones significativas (Roa “Una cultura” 110).

La continua revisión y modificación de sus propios textos “en busca de su identidad, exactamente como lo hace el hombre a lo largo de su vida” constituye en palabras del autor una “poética de las variaciones” (Roa *Hijo de H*, 1990ed.: 12) que se propone introducir en la escritura una dinámica propia de la economía oral. Por otro lado, las relaciones intertextuales explícitas que el mismo Roa Bastos establece entre sus propios textos implica la consideración de los mismos como parte de un “sistema” literario, lo cual redundaría en la conformación voluntaria de un corpus textual. Esta operación no resulta injustificada en el contexto de la narrativa paraguaya contemporánea tal como lo describe Roa. Según el autor, la narrativa de su país habría comenzado recién hacia fines de la década del treinta, cuando se escriben algunas novelas sobre la Guerra del Chaco (1932-1935); en la década del cuarenta —es decir, muy pocos años antes del *boom*— aparecen los primeros textos narrativos de Gabriel Casaccia (Roa “Una cultura” 108). Roa vincula la ausencia de una tradición literaria escrita con la realidad diglósica de la nación paraguaya, donde la escritura se vincula culturalmente con la narración de hechos históricos y no ficcionales:

la deficiente práctica de la literatura escrita en el campo de la narrativa conlleva la falta de hábito de lectura de los textos que ella produce. En Paraguay no se sabe leer la ficción escrita. Se escuchan con fruición los relatos orales en guaraní [...] pero se leen con dificultad los relatos escritos (Roa “Una cultura” 104).

Los lectores potenciales medios y masivos de la literatura escrita aceptan la vivacidad y la fantasía del relato oral, pero rechazan la falta de verosimilitud ‘histórica y realista’ —o la exigen, en sus rasgos más gruesos— en el relato escrito (Roa “Una cultura” 105).

En función de esto, Roa habla de “una literatura inexistente todavía en el contexto general de la literatura o las literaturas latinoamericanas [...] entendida no como carencia de algunas buenas obras del género narrativo, sino como inexistencia de un corpus de obras cualitativamente ligadas por denominadores comunes” (Roa “Una cultura” 100) que resulten representativas de las particularidades culturales del Paraguay. Por lo tanto, es en función de este contexto de “literatura ausente” que el juego intertextual que el escritor establece dentro de su propia obra adquiere especial sentido, como intento de reponer, de constituir precisamente, un corpus literario. Este establecimiento de redes relacionales explícitas entre los propios textos del autor equivale a su vez al cuestionamiento

de la forma narrativa en tanto completud orgánica y totalizadora. Frente a la concepción del relato como narración de hechos pasados y terminados y la consiguiente postulación de un mundo cerrado y acabado, ese relato que en palabras de Roland Barthes “huye del terror de una palabra sin límites” (31), el corpus roabastiano se plantea como proceso de producción abierto, dinámico, móvil, ilimitado en sus posibilidades de variación, más próximo a la economía de la palabra oral que a la clausura de lo escrito; más cercano al “espesor de la existencia que a su significación” (Barthes 33).

Los capítulos impares de *Hijo de hombre*, narrados en primera persona por Miguel Vera, exhiben una clara determinación del presente de la narración sobre el relato de los hechos pasados. Mediante un permanente contrapunto entre el momento del enunciado y el de la enunciación, el relato de Vera se presenta, desde el primer capítulo, como narración de recuerdos. La alusión constante al presente de la enunciación pone de manifiesto la ausencia de los hechos narrados y del referente temporal de su relato: “En aquel tiempo el pueblo de Itapé no era todavía lo que es hoy” (17); “Ahora los trenes pasan más a menudo” (18); “Ahora hay ruido y movimiento. Entonces no había más que eso” (19)⁷. De todas maneras ambos momentos –el entonces y el ahora– están signados por la indefinición. Ni Miguel Vera ni el narrador en tercera persona que relata los capítulos pares establecen dataciones precisas en cuanto a la temporalidad, excepto en el capítulo VII “Destinados” donde el tiempo está marcado por la fecha de las entradas del diario de Vera⁸. En el resto de la novela, prevalece una ubicación relativa de los hechos en el tiempo: los episodios se vinculan entre sí a partir de relaciones de anterioridad o posterioridad. Un ejemplo: en el capítulo II el narrador en tercera persona se refiere a la llegada del Doctor Alexis Dubrovsky a Sapukai de la siguiente manera:

Había caído allí cuando aun no estaban cicatrizadas del todo las marcas del luctuoso acontecimiento, de modo que sin proponérselo quizá contribuyó primero a desviar la atención de los sapukeños absortos todavía, a pesar de los años, más de un lustro, en su desgracia (55).

El “luctuoso acontecimiento”, la represión de los agrarios sublevados el 1 de marzo de 1912, constituye el punto de referencia en torno al cual se ordenan los hechos narrados, no solo en lo concerniente al tiempo sino también al sentido. Este tratamiento de la temporalidad en la novela contribuye sin duda a proyectar los acontecimientos relatados a un tiempo mítico, es decir, al tiempo propio de

7 Alain Sicard (“AugRB”) señala la preocupación roabastiana por desmitificar la ilusión referencial y problematizar la instancia de la enunciación en relación con la noción de “texto ausente” acuñada por Roa. También Mario Goloboff destaca que “por encima de la continuidad lógica y de la verosimilitud del relato se sitúan las operaciones que derivan del hecho de contar” (52).

8 Andris Kleinbergs propone que se trata de un narrador único –Miguel Vera– que alterna entre la primera y la tercera persona (190). Lo mismo sostiene Carmen Espejo Cala (177), entre otros. Sin embargo, no encuentro evidencias de esto en la novela.

las culturas y lenguas sin escritura. La precisión de las fechas es sustituida por sintagmas como “hace muchos años”, “en aquel entonces”, “no hacía mucho que”, “pasaron meses”, “tal vez años”, “muchos años atrás”, etc., que construyen una dimensión subjetiva del devenir temporal.

La indefinición temporal tiene como correlato la ausencia de certeza sobre lo ocurrido. Sintagmas como “tal vez”, “quizás”, “vaya uno a saber”, “a saber por qué”, sumado a un uso recurrente del modo potencial, refuerzan la inaprehensibilidad de los hechos pasados y la imposibilidad de reconstruir una verdad última al respecto. No solo el narrador en primera persona pone de manifiesto la incertidumbre: “Macario *habría nacido* algunos años después de haberse establecido la Dictadura Perpetua”(21); “Macario nada decía sobre esto, *a saber por qué* (30)” (las itálicas no están en el original). También el narrador en tercera renuncia a la omnisciencia e introduce la duda y la vacilación:

el destrozado vagón parece seguir avanzando [...] no se sabe cómo, sobre la llanura sedienta y agrietada. Tal vez el mismo vagón del que arrojaron años atrás al Doctor, de rodillas [...] (77).

El vagón de los Amoité seguía avanzando imperceptiblemente. Tal vez los leprosos ayudaban a los moradores a empujarlo (73)⁹.

Por su parte, Miguel Vera se ocupa de reflexionar explícitamente sobre la relatividad de su narración, puesto que la “realidad” de los hechos narrados se halla siempre subordinada a su recuerdo:

Yo era muy chico entonces. Mi testimonio no sirve más que a medias. Ahora mismo, 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 (20).

Ecos de otros ecos. Sombras de sombras. Reflejos de reflejos. No la verdad tal vez de los hechos, pero sí su encantamiento (21).

Meras conjeturas, versiones, ecos deformados. Acaso los hechos fueran más simples. Ya no era posible saberlo. No quedaban más que vestigios, sombras, testimonios incoherentes (162).

La reconstrucción de los hechos pasados, inevitablemente fragmentaria e incierta, solo es posible mediante el trabajo de la (des)memoria. Así, las *telitas* de las cataratas en los ojos de Macario –personaje que encarna precisamente la memoria viviente de su pueblo– aluden, en cierto modo, al velo del recuerdo, a la borrosidad que rodea los hechos pasados. La fragilidad misma de Macario es la fragilidad de la memoria y del recuerdo. Por consiguiente, liberadas de la

9 Nicasio Perera San Martín subraya el cuestionamiento del estatuto del narrador que esta novela propone ya que, a diferencia de lo que ocurre en la narrativa tradicional, éste no es “el que sabe” sino el que quiere saber: “El carácter fragmentario, lacunario del texto, sus rupturas, hesitaciones y vaivenes, no son *representación* de nada, sino *materialización* de una escritura concebida como acto exploratorio que va arrancando jirones de verdad” (27).

fijación de la escritura, las narraciones orales alteran, recombinan y varían los acontecimientos más en función de su significación que de su exactitud. Dice Miguel Vera:

A él [Macario] 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, como quizás lo esté haciendo yo ahora sin darme cuenta, pues mi incertidumbre es mayor que la de aquel viejo chocho, que por lo menos era puro (27).

Más todavía, los procedimientos narrativos de Macario son a la vez una puesta en abismo de algunos principios constructivos de la novela. En la Nota del Autor agregada al comienzo de la segunda versión, Roa reconoce: “Durante más de veinte años, durante toda mi vida, he imitado sin saberlo al viejo Macario, y siento que todo autor [...] debe proceder a la ética y a la poética de las variaciones” (*Hijo de H*, 1990: 13). En efecto, algunos episodios de la novela, fundamentalmente aquellos que son portadores de una particular densidad significativa, son narrados más de una vez, de varias maneras, por diferentes voces, en diversos momentos y con sentidos múltiples. Así, por ejemplo, el episodio del levantamiento de Sapukai del 1 de marzo de 1912, la delación del telegrafista Atanasio Galván y la brutal contraofensiva de los gubernistas son retomados desde diferentes perspectivas en distintas oportunidades. En el capítulo II es referido largamente por el narrador en tercera persona:

El penacho de fuego levantado por la bomba en la luctuosa noche del 1º de marzo de 1912 había inmovilizado con su fagonazo la instantánea del desastre. Estarían viendo otra vez de seguro el convoy aprontado por los insurrectos al mando del capitán Elizardo Díaz, para caer por sorpresa sobre la capital con sus dos mil aguerridos expedicionarios, entre soldados de línea y campesinos. [...] También por casualidad el telegrafista itapeño Atanasio Galván estaba de paso en Sapukai. Con engaños alejó a su amigo y colega Cipriano Ovelar. Ocupó su puesto, sin que los revolucionarios se apercibieran, y alertó al cuartel de Paraguarí, en poder de los gubernistas. [...] Fue entonces cuando el comando de Paraguarí lanzó la locomotora llena de bombas al encuentro del convoy rebelde (63-64).

Luego, el mismo narrador en tercera vuelve a hacer referencia al episodio en el capítulo IV, “Éxodo”, donde se ocupa de contar la historia de Casiano y Natí y su huída del yerbal:

Casiano Jara estaba en el convoy rebelde, entre los expedicionarios del capitán Elizardo Díaz, que iban a caer sorpresivamente sobre la capital. Natí se hallaba entre el gentío que se había reunido en la estación para despedirlo al grito de *¡Tierra y libertad!* aquella trágica noche de marzo. La delación del telegrafista frustró los planes. Los gubernistas lanzaron contra el convoy una locomotora cargada de bombas (109). (Las itálicas pertenecen al original).

Más adelante, en el capítulo V, “Hogar”, es Miguel Vera quien retoma la narración del episodio mientras se dirige al vagón que ha sobrevivido a la destrucción de Sapukai y que tiempo después se convertiría en el hogar de Casiano y Natí y en reducto de los nuevos revolucionarios:

El capitán Elizardo Díaz, que había apoyado la rebelión de los campesinos con su regimiento sublevado en Paraguari, tomó el mando de los insurrectos. Se apoderaron de la estación y de un convoy que estaba allí inmovilizado con su dotación completa. Ahora no les quedaba más que la vía férrea para intentar un último asalto contra la capital. [...] El capitán Díaz ordenó que el convoy partiera al anochecer de aquel 1º de marzo, con toda la tropa, su regimiento íntegro más el millar de voluntarios campesinos, armados a toda prisa. [...] Casiano Jara había levantado a la peonada de las olerías de Costa Dulce, unos cien hombres [...]. Entretanto, en un descuido, el telegrafista Atanasio Galván encontró manera de avisar y delatar en clave la maniobra que se aprestaba, incluso la hora de partida del convoy (166-168).

Del mismo modo, ese vagón que se desplaza misteriosamente hacia la selva durante la noche empujado por Casiano Jara y familia constituye otro elemento cuya constante recurrencia –junto con la proliferación de versiones acerca del obsesionante misterio de su imperceptible recorrido– le confiere una carga altamente significativa y lo proyecta a una dimensión mítica. Dice Miguel Vera: “Ese vagón hacia el cual me encaminaba [...] era uno de esos vestigios irreales de la historia. No esperaba encontrarlo; más aún, no creía en su existencia, muñón de un mito o leyenda que alguien había enterrado en la selva” (163). También la historia de Casiano Jara es referida de distintos modos, en distintos momentos. En el capítulo II se hace una breve mención en relación con los pacientes del Doctor: “Por aquella época atendió también a un lunático enfermo de terciana, que habitaba uno de los vagones destrozados por la explosión, en compañía de su mujer y de un hijo de corta edad. Se llamaba Casiano Amoité” (71). Luego se amplía el relato en los capítulos IV y V desde la perspectiva del narrador en tercera y desde la de Miguel Vera, respectivamente.

No cabe duda de que las variadas repeticiones y versiones de determinados episodios sustentan la dimensión mítica que estos adquieren. La “poética de las variaciones” resulta entonces un procedimiento clave para plasmar dentro de la novela una cosmovisión signada por la economía de la oralidad. En este sentido, si bien algunos críticos como Andris Kleinbergs (194) consideran que las repeticiones constituyen un factor de cohesión textual al establecer vinculaciones explícitas entre los distintos capítulos, creo que al mismo tiempo instauran puntos de fractura respecto de las convenciones del relato escrito, en el cual la posibilidad de relectura vuelve innecesaria la repetición de lo ya dicho¹⁰.

10 Hugo Rodríguez Alcalá vincula por un lado la relación de un mismo episodio desde distintas perspectivas con la utilización de técnicas cinematográficas (Rodríguez Alcalá 77), pero al mismo tiempo asume que *Hijo de hombre* se compone de “nueve relatos” (70). Son varios los críticos que cuestionan la pertenencia de este texto al género novela. Manuel de la Puebla reco-

La multiplicación de versiones y perspectivas conlleva evidentemente una proliferación de voces narrativas. El narrador Miguel Vera, por ejemplo, recupera los relatos del viejo Macario, quien a su vez recupera voces más antiguas ante su círculo de oyentes. La narración resulta entonces sostenida por una sucesión de enunciaciones –explicitadas mediante verbos de decir– y el origen, la fuente última del relato retrocede casi *ad infinitum*, puesto que siempre es otro relato el punto de referencia. Así, por ejemplo, es habitual la estructuración “Vera cuenta que contaba Macario que Gaspar Mora le había dicho”. De este modo, el encadenamiento sucesivo de las distintas voces es otro procedimiento que contribuye a desdibujar las certezas sobre lo acontecido, en tanto propone una referencialidad constituida por palabras más que por los hechos mismos:

Nada cierto ni positivo, para decir así fue, esto o lo otro, o lo de más allá, y poder abrir desde el principio un juicio, una sospecha o una condenación basada en algo más consciente que las meras habladurías surgidas de los comentarios de los soldados o las chiperas de la estación (58-59).

Versiones, rumores, habladurías, comentarios, constituyen los vehículos a través de los cuales circula una palabra plural, inacabada, producto de una instancia de enunciación que se multiplica y se disemina de manera incesante¹¹. Los procedimientos hasta aquí señalados –la pluralidad explícita de voces, las diferentes versiones sobre los acontecimientos, el constante descentramiento de la enunciación, las sucesivas reescrituras de un mismo episodio– ponen en escena la movilidad característica de lo oral y se oponen, por consiguiente, a la fijación definitiva de la letra. Se trata todo el tiempo de plasmar una economía de la oralidad en la escritura de la novela, de plasmar esa paradójica “escritura oral” que Roa postula como proyecto narrativo: “hacer pasar a la escritura [...] la entonación de la oralidad” (Roa “Una cultura” 107).

Ahora bien, la oralidad no puede concebirse sin una presencia corporal. El cuerpo en tanto soporte de la voz es condición de posibilidad de la palabra hablada. La escritura, en cambio, sustituye al cuerpo ausente en el espacio y en el tiempo e instaura de este modo el funcionamiento de la metáfora. Resulta evidente, en función de esto, que en un contexto cultural como el paraguayo, signado por la fuerte impronta de oralidad determinada por la lengua guaraní, el cuerpo encarnará un valor particular. No resulta casual entonces la omni-

noce a cada capítulo una unidad argumental y formal que habilita que sean leídos en forma independiente, fuera del mundo de la novela (50). Otros –como Ángel Rama– se basan en el manejo independiente que ha hecho Roa de los diferentes capítulos para sostener que se trataría de una reunión de relatos diferentes e individuales. Jean Andreu se refiere a este debate en su artículo “Hijo de hombre de A. Roa Bastos: Fragmentación y Unidad” y Nicasio Perera San Martín (1984) analiza las dificultades de la crítica temprana de esta novela tanto para reconocerla como tal como para aceptar la ruptura del pacto mimético que propone.

11 Enric Miret señala la proliferación de personajes narradores en la novela, algunos de los cuales son tan fugaces que ni siquiera tienen nombre. Esta tendencia al anonimato del acto narrativo alcanzaría su grado más alto en la “creación de leyendas” (80).

presencia que este adquiere en la novela y los diferentes valores y funciones con que resulta investido. En primer lugar, llama la atención el hecho de que no es el cuerpo en totalidad lo que se presenta, sino indefectiblemente la parte, el pedazo, el fragmento. La silueta, la completud, la figura total, aparece siempre borrosa, diluida y evanescente. De Macario, por ejemplo, se dice que “un puñado de polvo lanzado por la mano de un chico podía borrarlo” (49). “Tembleque y terroso, se perdía entre los reverberos...” (17). María Rosa aparece como “una sombra escualida” (38), “desleída [...] en una figura turbia, irreal” (39). De este modo, así como los hechos de un pasado no escrito se borrarían y fragmentan en las distintas versiones de la memoria, también la completud de los cuerpos se diluye y cede ante la proliferación de las partes, en concordancia con una cosmovisión fundada en los encadenamientos metonímicos propios de la economía oral: “El andén de tierra soltaba su aliento bajo los pies desnudos que lo trajinaban” (18); “La cabeza del anciano parecía reflexionar sobre eso” (28); “Los vivaces ojillos celestes se fijaron cautelosamente en todas direcciones” (177); “El par de botas granaderas [...] se desplazó con zancadas nerviosas” (181). Otra vez la abertura, la incompletud de lo inacabado, viene a desplazar la idea de un mundo “escrito”, esto es, en términos de Barthes, cerrado, definitivo, sustantivado (30).

En segundo lugar, el valor particular que el cuerpo adquiere en tanto soporte de la palabra hablada en una cultura predominantemente oral lo coloca como punto de referencia privilegiado, término último de comparación. En este sentido, las percepciones, sentimientos y sensaciones suelen expresarse a través de sus manifestaciones o efectos corporales: “Su cara estaba contraída por la ira” (41); “Un frío de muerte nos cuarteó las carnes” (37); “Su mudez, su inmovilidad les arañaba la piel erizada de pavor” (37). “La cara granujenta [del campanero] estaba desencajada entre el temor que le inspiraba la orden y la duda de no haber comprendido bien. La nuez subía y bajaba por el pescuezo del muchacho” (44). Los ejemplos consignados no solo constatan la particular jerarquización que adquiere lo corpóreo en cuanto a la visión y comprensión del mundo, sino que además ponen de manifiesto uno de los rasgos distintivos de la lengua guaraní, esto es, la tendencia a la expresión de lo abstracto a través de lo concreto, según la caracterización ofrecida por Milagros Ezquerro (71-72). También los objetos y el entorno mismo se describen en relación con elementos y procesos corporales:

La iglesia nueva recubre los muñones de la antigua (18).

Los escombros ennegrecidos tiritan, coagulados todavía de noche (53).

Las encías de fierro flotan en el aire temblequeando peligrosamente sobre los pilotes provisorios (53).

Los pastos bostezan su aliento de agua (54).

El sol se trepa a la cordillera de Itakurubí hinchando como un forúnculo morado el cerro verde (55).

En tercer lugar, el cuerpo resulta un documento privilegiado ante la ausencia radical de los hechos pasados. Junto con los fragmentos de la memoria y las distintas versiones de los acontecimientos, junto con los restos materiales propiamente dichos (el Cristo de madera de Itapé; el hebillón de plata del Doctor Francia que conserva Macario; el agujero dejado por las bombas en la estación de Sapukai), la carne se presenta como una superficie sobre la cual se inscriben huellas, marcas, signos y rastros de la historia. Frente a los recuerdos que se presentan inevitablemente borrosos e inciertos, estas huellas presentifican el pasado ausente, no escrito pero sí inscripto en la materialidad del cuerpo. Así, por ejemplo, la marca en la mano de Macario, la “llaga de la verdad” (24), remite al frustrado intento infantil de tomar la onza de oro de El Supremo: “Él volvió la diestra. Era casi transparente. En el fondo, a ras de los huesos, estaba la mancha negra entre las terrosas arrugas, como un agujero” (24)¹². En el capítulo IX, al culminar su relato sobre las tropelías de Melitón Isasi, la hermana Micaela atestigua sus palabras señalando una marca: “No supe más porque en ese momento me desmayé y caí golpeando con la cara las brasas.../ Vea, mire, estas son las manchas de las quemaduras” (347). Casiano Jara, a su vez, lleva “las espaldas llenas de cicatrices” (149), huellas indelebles de su esclavitud en el yerbal. La carne entonces, con sus marcas, sus cicatrices, constituye la materia paleográfica por excelencia para la “escritura” de los acontecimientos. En el contexto de una cultura oral, el cuerpo mismo deviene documento, superficie escrituraria: “La piel de las generaciones, el único pergamino de imposible fin”, dice Roa (“Inscripciones”).

De este modo, a lo largo del texto, el cuerpo se propone como eje organizador de la percepción, de la comprensión del mundo y de la memoria, como referente privilegiado de una cosmovisión constituida a partir de articulaciones metonímicas y de relaciones de contigüidad. Teniendo en cuenta esto, considero lícito proponer que ese mismo cuerpo, en su misma dimensión material, se erige dentro de la novela como el mayor representante del *corpus* cultural guaraní.

Ahora bien, se trata de una corporalidad –en ambos sentidos– que será programáticamente reducida, objeto de un sistemático proceso de destrucción, degradación, desaparición. El cuerpo/corpus guaraní será sometido a lo largo de la novela a un proceso de reducción. En el primer capítulo, por ejemplo, es precisamente la materialidad corporal de la talla del Cristo leproso lo que convierte la fe de los itapeños en “una creencia que en sí misma significaba la inversión de la fe, un permanente conato de insurrección” (20):

La gente de aquel tiempo seguía yendo año tras año al cerro a desclavar el Cristo y pasearlo por el pueblo como a una víctima a quien debían vengar y no como a un Dios que había querido morir por los hombres. [...] Quizás

12 En un estimulante artículo, Alain Sicard (“Agujero”) vincula la serie de “agujeros” que se suceden en la novela (la mano de Macario, la estación de Sapukai, la laguna de isla Po’i, que “semeja una vulva infinitamente suave, orlada por el vello de la vegetación acuática” [255]) con el agujero textual que constituye el texto ausente de la oralidad.

no era más que el origen del Cristo del cerrito lo que había despertado en sus almas esa extraña creencia en un redentor harapiento como ellos y que como ellos era continuamente burlado, escarnecido y muerto, desde que el mundo era mundo (20).

En cualquier caso, es un dios que tiene un cuerpo, un dios *encarnado*, hijo de hombre –producto de las manos de Gaspar Mora– que exhibe las marcas de su origen: “sobre la pálida madera estaban las manchas de las manos purulentas. Lo había tallado a su imagen y semejanza” (38). El cura alude al “peligro de contagio” (40) y prohíbe su entrada a la Iglesia porque “es la obra de un lazamiento” (40). La imperiosa necesidad de bendecir la talla para hacer las cosas “del modo que más convenga a los intereses de la santa religión” (43) entraña la renegación de la materialidad de ese Cristo al que considera “un trozo de madera no más” (44) y su urgente introducción en otro orden, el del símbolo, el de la metáfora. Ese “trozo de madera” constituye, a los ojos del párroco, un resto corporal inadmisibile, cuya materialidad debe ser perentoriamente reducida, traducida, simbolizada. La materialidad /carnalidad en sí resulta amenazadora y debe ser *significada* mediante la bendición: esto es, convertida en signo, en metáfora de algo que la trascienda. Por añadidura, el Cristo tallado por Gaspar Mora se propone explícitamente como soporte de la voz, cuerpo de la palabra oral que pone en cuestión la autoridad muda e inescrutable de las Sagradas Escrituras:

Lo trajimos del monte, como si lo hubiéramos traído a él mismo. No está emponzoñado por el mal. La lluvia lo lavó y purificó cuando lo traíamos. ¡Y mírenlo! Habla por su boca de madera... Dice cosas que tenemos que oír... ¡Óiganlo! Yo lo escucho aquí... –dijo [Macario] golpeándose el pecho-. ¡Es un hombre que habla! ¡A Dios no se le entiende..., pero a un hombre sí!... ¡Gaspar está en él! (41)¹³.

De allí el desacuerdo de Macario con respecto al nombre del cerrito donde finalmente lo instalan. Frente a la propuesta del Padre Fidel Maíz de bautizarlo “*Tupá-Rapé*, que en lengua india significa *Camino-de-Dios*” (48), el viejo reafirma el valor del hombre y de la vida de acuerdo con el imaginario de la cultura guaraní: “El cerrito del Cristo leproso se hubiera debido llamar *Kuimbaé-Rapé*”, es decir, *Camino-del-Hombre* (48)¹⁴.

13 Para Urte Lehnerdt “el Cristo leproso simboliza un cristianismo puro, comparable al cristianismo primitivo de los primeros años, cuando todavía no estaba influido por las intervenciones de la Iglesia” (174).

14 Tanto Hugo Rodríguez Alcalá como Adriana Valdés e Ignacio Rodríguez se refieren a Macario como sacerdote de la “religión de la humanidad”. Cuando este personaje lleva al Cristo leproso de la montaña a Itapé, “baja al Cristo de las alturas impregnándolo de humanidad, salvándolo de Dios para ponerlo al servicio de los hombres” (Valdés y Rodríguez 124). Para el anciano, la muerte constituye “la desembocadura común de todas las acciones y todos los personajes” y “una responsabilidad que se asume como un inevitable y último acto de creación” (Valdés y Rodríguez 109). La inmortalidad del hombre no se encuentra entonces en la vida eterna después de la muerte, sino en el recuerdo que es capaz de dejar en los otros. En este mismo sentido, Cristóbal Jara afirma el valor de lo humano cuando en el capítulo VIII, a punto de emprender la misión que le ha sido encomendada y que lo llevará a la muerte, sostiene: “lo que no puede

El episodio de la talla del Cristo de Gaspar Mora pone en escena, desde el primer capítulo, un proceso de cercenamiento de la materialidad corporal promovido en este caso por la autoridad eclesiástica. Sin embargo, a todo lo largo de la novela tiene lugar un movimiento semejante de reducción, represión y mutilación de los cuerpos, que se lleva a cabo de maneras diversas pero que responde en todos los casos a los intereses del poder. En primer lugar, los personajes se hallan casi permanentemente sometidos a distintos padecimientos físicos: hambre, sed, picaduras, enfermedades, lepra, torturas físicas, heridas de guerra, mutilaciones. Hay dos instancias espacio-temporales claves en las cuales los tormentos adquieren especial protagonismo: la esclavitud en el yerbal y la Guerra del Chaco. En el capítulo IV, “Éxodo”, la degradación y la explotación extrema generan un proceso de animalización y cosificación de los cuerpos que supone la aniquilación de lo humano. De este modo, Casiano y Natí, “menos que seres humanos, ya no son sino monigotes de barro cocido que se agitan entre el follaje” (105). A Chaparro, comisario de la empresa, “le gustaba esa hembra un poco dura de boca al tirón de la rienda” (120). Constantemente el narrador en tercera se refiere en estos términos a los personajes:

Casiano Jara y su mujer Natividad llegaron a Takurú-Pukú en uno de los arreos de hacienda humana que hicieron los agentes de La Industrial, un poco después de aplastado el levantamiento agrario del año 1912 [...]. Tardaron menos de una semana en llegar, arreados por los repuntadores a caballo [...]. Tomaban agua al vadear los arroyos, como los caballos de sus cuidadores (108-110).

Ahora bien, la explotación, la violencia, las torturas, los azotes, los balazos, la malaria, las picaduras de serpiente, el poder de los capataces sobre la vida y la muerte de los mensúes, se ejercen al amparo de una ley promulgada por el Presidente Rivarola “por la prosperidad y progreso de los beneficiadores de yerba y otros ramos de la industria nacional” que concede “carta blanca para velar por los intereses de las empresas” (107). De manera que es la letra misma de la ley la que descarga toda su fuerza represora y explotadora sobre los cuerpos de los mensúes. Los capangas “actuaban, pues, legalmente, sin una malignidad mayor que la de la propia ley” (107). Pero es la guerra, sin ninguna duda, la instancia más atroz a través de la cual la aniquilación generalizada de cuerpos se ejerce al amparo de la ley: “se ha decretado la movilización general” (245) dice Miguel Vera en su diario. Así, la guerra aparece en el texto como gran montaje, puesta

hacer el hombre, nadie más puede hacer” (324). Por su parte, Rubén Bareiro Saguier considera “significativo que la acción de los tres protagonistas remita a la historia de Cristo, traspuesta del plano espiritual al plano social: la redención del hombre aquí y ahora” (167). En este sentido, la serie Gaspar Mora – Casiano Jara – Cristóbal Jara implica un proceso de afianzamiento y clara asunción de un compromiso liberador y revolucionario que culmina en este último personaje. Mientras Gaspar aparece como un Orfeo cristiano que encarna en la talla que él mismo crea, Cristóbal /Kiritó “se encamina hacia un proyecto claro de lucha revolucionaria y organiza una sublevación agraria” (Bareiro Saguier 172).

en escena *oficial* para la eliminación de los cuerpos. Las descripciones de Vera sugieren esto al recurrir al campo semántico de la representación teatral:

Desde mi tuca disfruto de una visión de conjunto del polvoriento anfiteatro, con sus personajes caquéticos, ya casi en cueros, que echan hacia afuera los huesos. [...] Reticulados por el ramaje leñoso, sin hojas, semejan fantasmas de utilería moviéndose como borrachos que no pueden recordar el camino de su casa, después de la representación (265).

El cuerpo sube entonces a este gran escenario para desplegar su extremo combate con la ley. Mediante hipálages, las operaciones y movimientos de guerra se describen en términos de movimientos corporales:

Los bolivianos tienen bien camuflado el trasero de Boquerón (259).

No menos de diez mil hombres [...] se disponen a yugular el bastión acorralado [...]. El Comando ha ordenado atacarlo por la espalda (261).

Boquerón es un hueso duro de digerir. El movimiento peristáltico de nuestras líneas trabaja inútilmente para deglutirlo (262).

Hacia el final del texto, la insistente presencia corporal que se erige en un principio como cifra del universo cultural guaraní retrocede ante la ausencia instaurada por la guerra. Así, la fragmentación metonímica que –tal como señalamos– presentificaba los cuerpos se transforma, una vez terminada la guerra, en resto, cadáver, agujero. La parcialización corporal deviene ahora corte, cercenamiento, mutilación:

¡Dejamos allá brazos y piernas! ¡Sembramos los huesos de cincuenta mil muertos! (365).

Eligio Brisueña agitó el muñón del brazo (366).

¡La cabeza de Silvestre Aquino, cercenada por la bomba! (327).

A veces las tunas y las uñas de gato de los guaimipirés se enganchaban al pasar en las mantas y vendas, descubriendo de golpe muñones recién cosidos (292).

Un brazo enredado entre los hierros retorcidos (292).

Arrastró de los brazos a un hombre que tenía amputadas las dos piernas (292).

La institución del “madrinazgo de guerra”, en virtud de la cual los soldados en el frente reciben cartas enviadas por mujeres desconocidas, resulta una variante más de este proceso de “des-incorporación”:

Oficiales, clases y soldados escriben a sus madrinas y los que aún no la tienen piden una a sus ciudades, poblados y villorrios lejanos. [...] Hay algo así como una relación incestuosa en la actitud del “ahijado”: pide (o escribe a) una novia en la mujer lejana que oficiará de madre y ángel de la guarda. [...]

Las cartas a las madrinas de guerra son así conatos de peticiones de manos, de ceremonias nupciales. [...]

Escriben cartas a los cuatro vientos. Esos pólenes del desierto fructificarán; las madrinas enviarán sus respuestas, sus cuerpos, sus almas (251-253).

La mujer, colocada en el lugar de madre y ángel benefactor, permanece al mismo tiempo intocable, inaccesible, incorpórea. Las cartas que intercambian madrinas y soldados son portadoras de una palabra sin cuerpo, en la medida en que éste es sustituido por la escritura y su única presencia se ubica en la materialidad del papel. “Complicado mecanismo de sustituciones” dice Miguel Vera al respecto (252). En efecto, la escritura sustituye la presencia corporal e instaura en su lugar una ausencia; desplaza la contigüidad a favor de la abstracción; reemplaza la economía de la metonimia por el dominio de la metáfora.

Ahora bien, la guerra, principal dispositivo para la ejecución y eliminación de cuerpos, se lleva a cabo en nombre de la patria: “¡Vamos a pelear y morir por patriotismo!” (245) grita uno de los personajes. Sin embargo, muy pronto se hace evidente que el concepto de “patria” resulta, una vez más, de un proceso de abstracción, de desmaterialización. Irónicamente, el negro Noguera atribuye la causa de la guerra a las polillas: “Esos bichos agujerearon las Cédulas Reales. Se comieron las demarcaciones primitivas, la línea de hitos, el *uti possidetis*, se bebieron los ríos. Todo. Ahora nadie entiende nada. Ni nuestros doctores en límites” (244). La broma del personaje hace explícita la vinculación de la patria con la escritura. Se trata de Títulos, de Cédulas y de las líneas que configuran un mapa. El conflicto bélico se originaría en última instancia en la *ilegibilidad* de las demarcaciones trazadas. En el cuartel general, el Mayor y Cristóbal Jara “miraban los mapas y croquis sobre la mesa. La mano del jefe, armada de un lápiz rojo, plantó una cruz sobre uno de ellos, marcando mucho el trazo” (283). De acuerdo con esto, la patria se reduce a un contorno, un límite, un croquis, es decir, a una categoría fundamentalmente escrituraria. Y esta fundación de la patria por la escritura, de la patria *como* escritura implica nuevamente un engañoso proceso de abstracción en virtud del cual la materialidad de la tierra es desplazada y enajenada. En efecto, la conformación escrituraria de la patria no solo supone la idealización de la tierra sino que habilita además otro desplazamiento: la escritura es también *título de propiedad*. El Zurdo dirá en diálogo con sus compañeros:

¡Vamos a pelear por unos títulos, sí! [...] Por los títulos y acciones flamantes, guardados en las cajas fuertes de los terratenientes del tanino. Cada uno de ellos es más poderoso que nuestro gobierno, que nuestro país. ¿Qué me dicen de Casado, por ejemplo? En mitad del Chaco, todavía estamos en sus latifundios. Ahora tendremos que pedirle permiso para ir a morir por sus tierras y los que vayan por el ferrocarril tendrán que pagar sus boletos. [...] Pero no solamente por los títulos y acciones de los latifundistas de este lado. También vamos a pelear y morir por los títulos y acciones de las empresas del petróleo, que están del otro lado (244-245).

Más adelante, otro personaje confirma las palabras del Zurdo: “¡Defender a la patria! –barbotó otra vez Hilarión dando un tacazo con su muleta–. ¡Las tierras de los gringos fuimos a defender!” (367). Es la tierra del otro, entonces, la tierra del poderoso, la que mediante una operación de escritura se traviste de *patria*, se disfraza de bien común, se coloca en el lugar de interés general. Por consiguiente, sólo la lucha que se lleve a cabo en nombre de la patria –de la tierra escrita/escriturada por los detentores del poder– estará dentro del marco de la ley. Más aún, constituirá un aspecto de la ley misma. En el capítulo “Fiesta” un diálogo entre dos conscriptos que participaron en la violenta represión de los montoneros liderados por Cristóbal Jara confirma esta idea de “patria”:

- Yo no sé por qué vinimos a matar a esos prójimos –dijo el de pecho lampiño, casi para sí–. ¡Meta bala sin compasión! No habían hecho nada todavía.
- Orden es orden –replicó el otro [...]–. Nosotros estamos sirviendo a la patria y se acabó. [...]
- No entiendo eso, Luchí. ¿Servir a la patria entonces quiere decir matarnos los unos a los otros?
- Estos se quisieron levantar contra el gobierno (189).

La tierra es, por el contrario, una presencia real, material y corpórea. La tierra constituye un recurrente término de comparación en la descripción física de los personajes. Cuerpo y tierra entablan una relación metonímica: Macario es “hueso y piel doblado hacia la tierra” (17); Casiano tiene “la cara de tierra lívida” (123); “Natí se arrima a Casiano y rodea con su brazo la pobre máscara de tierra” (145). Pero además, la tierra es claramente lo que se reclama como propio. En su delirio alucinatorio, durante la huída del yerbal, Casiano clama: “¡Vamos a luchar por un poco de tierra! ¡Por nuestra tierra!” (145). Por la tierra luchan también los revolucionarios de Sapukai: “¡Tierra y libertad!... era el estribillo multitudinario coreado por millares de gargantas enronquecidas en la quieta noche de marzo” (168). En virtud de esto, la lucha por la tierra será siempre sancionada por la autoridad como ilegal, revolucionaria y subversiva: así, en nombre de la patria se lleva a cabo la guerra; en nombre de la tierra, la rebelión.

Por esta razón, la guerra –como la escritura– es la instancia que legaliza no solo la lucha sino también los cuerpos que intervienen en ella. Miguel Vera, recluido en el penal militar de Peña Hermosa por actividades revolucionarias –y al mismo tiempo acusado de traicionar a los revolucionarios que recibían de él instrucción militar– registra en su diario del 3 de agosto:

Nos mandan al Chaco. Allá seremos más útiles que aquí. [...] Todos de acuerdo, eufóricos como si realmente hubiéramos recuperado la libertad. Hasta han vuelto a dirigirme la palabra. Quiñónez [el Director del Penal] nos trata de nuevo como a camaradas (246).

Tanto Vera como los otros presos políticos son “rehabilitados” cuando se decreta la movilización general y alistados en las filas del ejército:

Tampoco sería de extrañar que Silvestre Aquino y los otros “oleros” de Sapukai hayan sido traídos de la cárcel e incorporados a la cruzada patriótica de recuperar el Chaco en poder de los bolivianos. La guerra, pues, los ha vuelto a rescatar también a ellos transformándolos de “escoria subversiva” en galeotes del agua para los frentes de lucha donde se va a lavar el honor nacional (249-250).

Lo mismo había ocurrido, según narra Vera en su diario, con el Padre Fidel Maíz cuando la Guerra Grande. El Presidente Solano López lo mantiene en prisión durante seis años por opositor, pero una vez “desatada la guerra [...] ordena la libertad del sacerdote disidente” (229) y lo nombra Capellán General del Ejército. Luego le encomendará la organización y funcionamiento de los tribunales de guerra.

La idealización o espiritualización de la carne evidenciada en el episodio del Cristo leproso; la aniquilación y mutilación de los cuerpos mediante la guerra o la explotación económica; la sustitución del cuerpo de la mujer por la escritura; la conversión de la tierra en patria constituyen aspectos que son, en última instancia, variantes de un mismo movimiento: la reducción de la materia cultural guaraní. “El etnocidio se refiere también a las lenguas, a las culturas y no solamente a sus portadores” (Roa “Una cultura” 106).

La lectura que he intentado proponer para *Hijo de hombre* obliga a prestar especial atención a los epígrafes con que se inicia esta novela; epígrafes que *après-coup* adquieren una alta densidad significativa. Se trata de dos fragmentos de procedencias opuestas que se “dan cita” en la misma página o –dicho de otro modo– en el mismo territorio. La primera es una cita bíblica, tomada del *Libro de Ezequiel*. Debajo de ésta, un fragmento del “Himno de los Muertos de los Guaraníes”. El texto bíblico es, por definición, un texto escrito. Se trata precisamente de las Escrituras, de las *sagradas* escrituras. Allí el Dios escribe a través de la mano del profeta un mensaje admonitorio y amenazante que castiga en el cuerpo la rebeldía de los hombres: “Come tu pan con temblor y bebe tu agua con estremecimiento y con anhelo” (9). Instancia ajena y enajenante, des-territorializante (Rowe 318) la escritura es, desde el principio al final del libro, el dispositivo fundamental a partir del cual el cuerpo/corpus de la cultura guaraní es sistemáticamente reducido. Es, en palabras de Miguel Vera, “el lugar que se llevó nuestro lugar a otro lugar” (236)¹⁵. El proceso de *morti-ficación* que en la novela se cierne sobre los cuerpos hasta su aniquilación constituye la puesta en acto de una ley escrita cuyo designio es, en última instancia, la des-incorporación de la cultura guaraní.

15 Según Carlos Pacheco (413) este personaje –narrador “separado por siempre de su comunidad, siempre ambiguo y fracturado, siempre dudoso, incapaz de comprender como ‘intelectual’ el sentido de los acontecimientos, traidor siempre a medias”, encarna, en toda su complejidad, el choque de culturas, el conflicto entre la oralidad y la escritura. Al mismo tiempo, el crítico se refiere a la declaración de la hermana Micaela ante Vera en tanto puesta en escena del contraste entre el testimonio oral de la Celadora y la transcripción de Vera, portadores cada uno de “códigos culturales, de criterios de verdad, de racionalidades propias y diferenciables” (414).

El “Himno de los Muertos de los Guaraníes”, en cambio, proviene de una tradición oral. Inversamente, allí el cuerpo es portador de la palabra viva y de la esperanza en un tiempo mejor:

...He de hacer que la voz vuelva a fluir por los huesos...
Y haré que vuelva a encarnarse el habla...
Después que se pierda este tiempo y un nuevo tiempo amanezca... (9).

Dos epígrafes pertenecientes a dos hemisferios culturales, que establecen desde el comienzo la posición desigual de cada uno. En la organización de la página cobra pleno sentido la disposición espacial: la cita bíblica, más extensa, colocada arriba, por encima del *Himno de los Muertos* donde aun sobrevive la palabra guaraní, subyacente, reducida, desincorporada¹⁶.

Referencias bibliográficas

- Andreu, Jean. “Hijo de hombre de A. Roa Bastos: Fragmentación y Unidad”. *Revista Iberoamericana* 96/97 (julio-diciembre 1976): 473-83.
- Bareiro Saguier, Rubén. “Niveaux sémantiques de la notion de personnage dans les romans de Augusto Roa Bastos”. *Littérature latino-américaine d’aujourd’hui. Colloque de Cérisy*. Dir. Jacques Leenhardt. Paris: Union Générale d’Editions, 1980. 51-60.
- Barthes, Roland. *Le degré zéro de l’écriture*. Paris: Seuil, 1953.
- De la Puebla, Manuel. “El estilo de la narrativa de Augusto Roa Bastos”. *Homenaje a Augusto Roa Bastos*. Ed. Helmy Giacomán. New York: Anaya; Las Américas, 1973. 47-62.
- Espejo Cala, Carmen. “Las dificultades del narrador en *Hijo de hombre* de Augusto Roa Bastos. Perspectivismo y traducción”. *Anthropos. Augusto Roa Bastos. Antología narrativa y poética. Documentación y estudios* (Suplementos 25). Ed. Paco Tovar. Barcelona, 1991. 176-83.
- Ezquerro, Milagros. *Semana de autor: Augusto Roa Bastos*. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1986.
- Ferguson, Charles. “Diglossia”. *Word* 15 (1959): 325-40.
- Goloboff, Mario. “La obra de Augusto Roa Bastos: nuevos caminos para la narrativa hispanoamericana”. *En torno a Hijo de hombre de Augusto Roa Bastos*. Coords. Alain Sicard y Fernando Moreno. Poitiers: Centre de Recherches Latino-Américaines de l’Université de Poitiers, 1992. 41-57.
- Kleinbergs, Andris. “Estudio estructural de *Hijo de hombre* de Roa Bastos”. Ed. Helmy Giacomán. New York: Anaya; Las Américas, 1973. 187-201.
- Lehnerdt, Urte. “Ensayo de interpretación de *Hijo de hombre* a través de su simbolismo cristiano y social”. *Homenaje a Augusto Roa Bastos*. Ed. Helmy Giacomán. New York: Anaya-Las Américas, 1973. 169-85.

16 Carlos Pacheco interpreta que en este epígrafe parece formularse el proyecto utópico postulado por la novela: hacer que la voz guaraní vuelva a encarnar en la escritura en castellano del texto novelesco (407).

- Lienhard, Martín. “Una intertextualidad ‘indoamericana’ y *Moriencia* de Augusto Roa Bastos”. *Revista Iberoamericana* 127 (abril-junio 1984): 504-23.
- Melià, Bartomeu. *El guaraní conquistado y reducido*. Asunción: CEADUC, 1986.
- Miret, Enric. “En torno a *Hijo de hombre*”. *En torno a Hijo de hombre de Augusto Roa Bastos*. Coords. Alain Sicard y Fernando Moreno. Poitiers: Centre de Recherches Latino-Américaines de l’Université de Poitiers, 1992. 73-87.
- Moreno, Fernando. “Para una nueva lectura de *Hijo de hombre*”. *En torno a Hijo de hombre de Augusto Roa Bastos*. Coords. Alain Sicard y Fernando Moreno. Poitiers: Centre de Recherches Latino-Américaines de l’Université de Poitiers, 1990. 151-65.
- Nouhau, Dorita. “Para vivir de cuerpo ausente”. *Augusto Roa Bastos. Actas del Coloquio Franco-Alemán. Düsseldorf 1-3 de junio de 1982*. Ed. Ludwig Schrader. Tübingen: Niemeyer, 1984. 103-111.
- Pacheco, Carlos. “*Hijo de hombre*: el escritor entre la voz y la escritura”. *Escritura* XV.30 (julio-diciembre de 1990): 401-19.
- Perera San Martín, Nicasio. “*Hijo de hombre*: novela e intrahistoria”. *Augusto Roa Bastos. Actas del Coloquio Franco-Alemán. Düsseldorf 1-3 de junio de 1982*. Ed. Ludwig Schrader. Tübingen: Niemeyer, 1984. 21-31.
- Roa Bastos, Augusto. *Hijo de Hombre*. Buenos Aires: Losada, 1960.
- . *Hijo de Hombre*. Buenos Aires: Sudamericana, 1990.
- . “Una cultura oral”. *Anthropos. Augusto Roa Bastos. Antología narrativa y poética. Documentación y estudios* (Suplementos 25). Ed. Paco Tovar. Barcelona. 99-111.
- . “Inscripciones sobre un cuerpo”. *La Nación, Suplemento Cultural*. Buenos Aires: 7 de junio de 1992.
- Rodríguez Alcalá. “*Hijo de hombre* de Roa Bastos y la intrahistoria del Paraguay”. *Homenaje a Augusto Roa Bastos*. Ed. Helmy Giacoman. New York: Anaya; Las Américas, 1973. 63-78.
- Rowe, William. “El grafismo no fonético como modelo de comunicación en *Hijo de hombre* de Augusto Roa Bastos”. *Escritura* XV.30 (julio-diciembre de 1990): 313-9.
- Sicard, Alain. “Augusto Roa Bastos ante la crítica”. *En torno a Hijo de hombre de Augusto Roa Bastos*. Coords. Alain Sicard y Fernando Moreno. Poitiers: Centre de Recherches Latino-Américaines de l’Université de Poitiers, 1992. 25-40.
- . “El agujero en el texto (Apuntes para una relectura de *Hijo de hombre*)”. *En torno a Hijo de hombre de Augusto Roa Bastos*. Coords. Alain Sicard y Fernando Moreno. Poitiers: Centre de Recherches Latino-Américaines de l’Université de Poitiers, 1992. 187-206.
- Valdés, Adriana y Rodríguez, Ignacio. “*Hijo de hombre*: el mito como fuerza social”. *Homenaje a Augusto Roa Bastos*. Ed. Helmy Giacoman. New York: Anaya; Las Américas, 1973. 97-154.

Fecha de recepción: 28/03/2011 / Fecha de aprobación: 10/05/2011