

Tres relatos de *Moriencia* en el proceso novelado de Augusto Roa Bastos

La obra completa de Augusto Roa Bastos viene a mostrar un complicado universo significativo que, ligado a las leyes de una naturaleza y de una tradición cultural mestizas, expone libremente la particular relación del hombre con su historia (1). Roa lleva a cabo una tarea que pretende servir de complemento a la labor científica del historiador; que lo identifique con cualquier compilador responsable y anónimo; que devuelva a los signos su verdadero carácter representativo y a la literatura categoría simbólica; y que el resultado íntegro recupere el protagonismo que ya poseían los antiguos textos originales (2).

El autor paraguayo emprende así la búsqueda de “un saber crítico que se constituye criticándose a sí mismo en un primer momento y que, en última ins-

-
- (1) Roa Bastos considera que el escritor latinoamericano, en general, y el paraguayo, en particular, deben asumir “los defectos y las virtudes de la cultura mestiza, su homogeneidad y sus incoherencias; sus valores específicos pero también la patológica duplicidad de su naturaleza escindida; los desequilibrios de la comunicación desgarradora entre la masa de los oprimidos y la violenta y altanera minoría de los opresores”. En cualquiera de sus fórmulas, la escritura expone la vida del sujeto y representa la “incesante aventura del hombre en busca de su identidad.” (*La narrativa paraguaya en el contexto de la literatura hispanoamericana actual, Suplemento Cultural de ABC Color*. Asunción, 18 de julio, 1982). El mestizaje, por tanto, es algo más que una cuestión de razas y afecta, en su sentido más amplio y más raigal, a todos los órdenes de la naturaleza y, consecuentemente, a los del discurso.
- (2) Tanto el historiador como el autor de ficciones extraen los materiales para realizar su trabajo de una realidad común, que se presentará en discursos diferentes. Las formas denotativas que utilizará el primero no sólo otorgarán fiabilidad a unos documentos que no pueden equivocarse en la interpretación de unas figuras, unos hechos y unas situaciones concretos, recuperándolos del pasado y fijándolos definitivamente, sino que excluirán al yo, sobrecargado de emotividad. La connotación textual de los segundos permite una mayor libertad expresiva que, desde el presente, contempla el pretérito y proyecta el futuro, convirtiéndolos en buscadores “de enigmas en el sentido de lo real y de lo imaginario, en el mundo de las ciencias, de las investigaciones de lo desconocido.” (*Autocrítica*., reportaje de Augusto Roa Bastos-David Maldovsky. *Los libros*. Buenos Aires, 12 de octubre 1970). En cualquier caso, Roa no acepta el exclusivismo de unos y de otros. Los relaciona, identificando el acto creativo con la labor de un compilador discreto y responsable, siendo él mismo un personaje más de la historia que compone, como una especie de Cide Hamette Benengeli, utilizado por Cervantes para escribir su *Quijote (Aventuras y desventuras del autor como compilador*. INTI. Providence College, Rhode Island, 9, primavera, 1979). Situando al dictador entre los hombres, a todos hace responsables de un proceso sensible e inteligente, libre y voluntario.

tancia, lleva a identificar palabra y acción cuando las sociedades ya no soportan la presión de los factores que las desintegran y deshumanizan” (3). Sabe que, en la medida en que puede permitírselo, debe acabar, como mejor sabe y puede, con *las traiciones y las coartadas del pensamiento civilizado*, persiguiendo con su esfuerzo literario una verdad que sólo puede alcanzarse “ocultándola o filtrándola a través de la ambigüedad y la mentira” (4). Las ficciones narrativas de Augusto Roa Bastos hunden sus raíces en las entrañas de un mundo real, extrayendo de él aquellos materiales que pueda necesitar; selecciona y ordena cuidadosamente cada uno de los elementos que recoge de la experiencia o surgen de los rincones de la memoria; establece, sin olvidar su herencia, las reglas de un juego social que le permita mantener necesarias relaciones, fijando libremente razonables principios teóricos; y enseña, en forma práctica, una oportuna lección de escritura.

“Contar un cuento”, “Juegos nocturnos” y “Él y el otro” se incluirán por primera vez en el segundo libro de relatos de Roa: *El baldío*, publicado en 1966. Esos mismos textos, corregidos, reunidos en un apartado independiente y sometidos a un nuevo orden, los repetirá el escritor en *Moriencia*, cuarto volumen de narraciones que se editará tres años más tarde (5). Este proceder reiterativo, tan habitual en el quehacer roabastiano, responde a la evidencia de una realidad en continuo movimiento y a unos criterios estéticos determinados (6). Comprendidos en *Moriencia*, esos tres discursos insisten en exponer las claves de una poética desarrollada en un proyecto novelado aún por comenzar.

No...No sé.

Localizado el autor fuera de la narración y utilizando para construirla una fórmula objetiva, *Juegos nocturnos* muestra cómo se debate el hombre con sus imágenes. El escritor se otorga el papel de oficiante en un rito donde se descubre que “todo es y no es. Lo único que podemos inventar son nuestros vicios”

(3) ROA BASTOS, Augusto. “El buen uso de los mitos”. *Acción*. Asunción, 2 de octubre, 1991. p. 29

(4) *Ibidem*. p. 29

(5) En *El baldío*, estos tres relatos se encuentran separados entre sí y ordenados respetando su fecha de composición: “Contar un cuento” (1955), “Juegos nocturnos” (1956) y “Él y el otro” (1958). En *Moriencia*, situados entre dos bloques narrativos, presentarán un orden distinto: “Juegos nocturnos”, “Contar un cuento” y “Él y el otro”. Alguno de esos mismos textos los incluirá Roa en volúmenes diferentes: “Él y el otro” en *Madera quemada* (1967); “Contar un cuento” en *Antología personal* (1980); “Contar un cuento” y “Él y el otro”, juntos, en *Contar un cuento y otros relatos* (1987). Interesa destacar el proceder reiterativo del escritor, la situación y el contexto de las narraciones que se citan, pero también importa señalar que la fecha en que se finaliza la redacción de estas últimas es anterior a la impresión de cualquiera de las novelas de Roa, lo que no deja de ser significativo a la hora de establecer relaciones.

(6) En no pocas ocasiones, Augusto Roa Bastos admite que la movilidad de sus textos, así como sus modificaciones sucesivas, responde a una estética determinada. Con ella no se daña en lo sustancial el significado de los originales, permitiéndose nuevas interpretaciones de una misma historia representada.

(7). Como en la vida, interesa al sujeto encontrarse en el relato, junto a sus miedos, con las sombras que surgen del recuerdo, enfrentando al individuo con ellas para tratar de entender en ese espectáculo que “lo que está por suceder produce siempre en los que esperan un estado de desconfianza, de sospecha” (8). Además, lo obvio puede engañar a cualquiera, pero también se aprende con los engaños.

“Juegos nocturnos” insiste en representar otra vez un antiguo viaje de conocimiento en el que el héroe clásico, con sus referencias históricas o ficticias, se ha transformado en un aventurero común. El tiempo y el espacio reales han de encajarse en los límites artificiales del cuento en su complejidad natural. El narrador encubierto va desvelando al protagonista del discurso que construye, ofreciendo a quién quiera sentirlos y entenderlos, los restos de una experiencia particular, mezclando los registros que se consideran más significativos en una cuidadosa visión escrita que, incluyendo un acto de lectura, se inicia con una simple anécdota (9). Acción y suceso carecerían de importancia si no fuera porque una y otro, en forma aislada, establecen un diálogo con el protagonista de “Juegos nocturnos”; porque con ese ejercicio se revela al vicioso; porque el *voyer* y el lector, una vez identificados, han de justificar lo que hacen en la intimidad, probando la certeza de su testimonio y tratando de confirmar sus opiniones en sociedad (10); porque ofrecen temas de tertulia y motivos para su representación escrita, estableciendo núcleos de atención determinados; y porque, en definitiva, mantienen el hilo del relato, ordenando sus piezas, añadiendo argumentos y manteniendo diferentes planos discursivos (11).

Si en los primeros párrafos de “Juegos nocturnos” no se esconde el carácter de las invenciones, tampoco se excluye que, como engaños cultos, “la belleza y los mitos son máscaras perennes de la pobreza” (12); que el individuo excesivamente informado es un adicto morbos, hastiado y torturado por su propio *ego*; que cualquier intento de salvación no se regala, hay que buscarlo y carece de sentido si se plantea sin *verdadera proximidad*; que es necesario renunciar a

(7) “Juegos nocturnos”, *Moriencia*. Monte Avila Editores. Caracas, 1969. p. 55.

(8) *Ibidem*. p.55.

(9) Una pareja, de noche, lleva a cabo con regularidad su cita amorosa en el rincón más oscuro de un jardín ajeno. Los jóvenes no saben que son espíados en su cita por el dueño de la propiedad, a su vez protagonista del relato, amparado este en las sombras del interior de la casa.

(10) La visión de los enamorados y las que resultan de la lectura del libro se relacionan entre sí, utilizándose como referencia necesaria para alimentar un diálogo con los otros, tratando de confirmar la bondad de un juicio propio que, en definitiva, pone en evidencia que la única verdad es la que demuestra el engaño.

(11) Dentor de “Juegos nocturnos”, se asiste a otras historias: la que cuenta el protagonista que le fue narrada por un amigo paraguayo; la que él mismo experimentó con este último en una estación del Paraguay; y la experiencia amorosa que también tuvo con una extranjera. Todo ese material se organiza alrededor de la anécdota principal, manteniendo su independencia y complicando la realidad del discurso.

(12) “Juegos nocturnos”. *op. cit.* p. 57.

los signos de un lenguaje que se ha ido apartando de sus orígenes *hinchándose en las palabrotas*, primero, para llegar a reventar *en la palabra infame*. A la vista de ese mundo, se concluye que todo es un particular juego social, con soleadas y en penumbras, donde se espía la realidad sin dejar de luchar con los recuerdos; y que siempre aguarda, más allá y dentro de las fronteras del sueño, una visita o una revelación, ambas con una verdad imposible que sufre diversas interferencias y se escapa al encender la luz (13).

¿Quién me puede decir que eso no sea cierto?

“Contar un cuento” recoge a figura del que se ha quedado dormido al finalizar “Juegos nocturnos”, enfocándola no como un personaje que, encerrado en su espacio, se mueve con sus imágenes, sino como un hábil narrador de historias, también sitiado, capaz de seducir e interesar a los testigos que lo acompañan con el engaño burlesco de un complicado discurso sucesivo y fragmentado (14). El escritor se incluirá en el texto para recoger con atención la personalidad de un individuo y sus registros orales, sirviéndole una y otros de modelo y guía en su trabajo. Ellos le ofrecen al autor anónimo las referencias que necesita para componer de nuevo, libremente, un mundo propio, utilizando y manipulando los materiales de una experiencia concreta en la medida en que, habiéndolas escuchado con anterioridad, va extrayéndolos de la memoria, seleccionándolos, organizándolos y dándoles la forma que considera más oportunos (15).

El relato insiste en una fórmula circular, contemplada en la narrativa anterior, repitiendo temas, reflexiones e interrogantes planteados en el interior de “Juegos nocturnos”, siempre sosteniendo y confirmando lo que allí se expone

- (13) En el cuento, la descripción de los ruidos exteriores sirven como elemento situacional y como necesaria pausa. El relato se desarrolla en un mundo cercado, inmerso en un paisaje urbano, ambos con sus violencias; exige un contrapunto que se ajuste a la respiración de un organismo vivo, diluyendo la fantasía y localizando los misterios en la realidad. La luz artificial espantará las figuras del espectáculo, sitiando las sombras de los recuerdos.
- (14) La acción discursiva del protagonista, en “Contar un cuento”, la describe el narrador: Lo que acababa de decir, por ejemplo, no tenía ninguna relación con lo que anteriormente estaba diciendo. Pero él saltaba así de un tema a otro sin transición o buscándonos el *pálpito* en medio de bruscas interrupciones, de largos e impenetrables silencios... Nunca se sabía cuándo decía un chiste o recordaba una anécdota, en qué momento concluía un cuento y empezaba otro sacándolo del anterior, *despellejando la cebolla*. Contó varios cuentos. Quizás fuera uno solo, como siempre, desdoblado en hechos contradictorios, desgajado capa tras capa y emitiendo su picante y fantástico sabor (“Contar un cuento”. *Moriencia*. op. cit. pp. 66 y 67).
- (15) Del seductor se explica: No teníamos más remedio que aguantarlo. Lo escuchábamos impacientes y ávidos porque siempre podíamos aprovechar algo en nuestras colaboraciones en las revistas... Nosotros traficábamos con su desmemoriada prolijidad, si bien 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 (“Contar un cuento”. op. cit. p.67).

(16). El protagonista de “Contar un cuento”, frente a la imposibilidad de conseguir fijar la realidad de las cosas, las personas, las situaciones o los hechos en una representación definitiva, defiende la idea de una certeza irreal, tratando de encontrarla mediante un ejercicio de salón en el que el sonido de la voz importa al transmisor y señala al oficiante.

En “Contar un cuento”, el tiempo y el espacio se reducen al mínimo; se mantiene un sólo eje discursivo; el divertimento se aísla; y se concluye con una tremenda broma en donde se cita la muerte mediante un proceso que se sostiene usando las palabras, con ellas finaliza y ellas mismas denuncian su falsedad (17).

El tipo se miraba las manos.

El mismo relato será el protagonista de “Él y el otro” en un deseo de apropiarse la escritura a una primera oralidad. El discurso recupera las huellas que ha dejado uno de los dictados del gordo en la memoria de los testigos que, seducidos por la fuerza de sus engaños y por el poder de sus gestos, asistieron a cualquiera de sus sesiones histriónicas. El narrador se convertirá en compilador de aquello que vió y escuchó en su día, incluyendo la sensibilidad de esos registros directos en un acto de escritura sensitiva lineal y digresivo .

En el texto se prescinde de todo convencionalismo gráfico que se aparte de los signos básicos del lenguaje; se organizan éstos en la forma adecuada; se deja al lector que sitúe las pausas, los silencios, las secuencias o los registros tonales que cree le conviene al relato; y se ajusta a una acumulación de datos aparentemente caótica. Todo se mezcla y se confunde en el interior de un universo

-
- (16) En “Juegos nocturnos” se enseña el engaño de la realidad; ahora se cuestiona su misma existencia: ¿Alguien ha vivido demasiado para saber todo lo que hay que saber? ¿Y qué es lo que al final le queda al que más sabe? ... Ahora está de moda hablar de la realidad. Típico reflejo de inseguridad, de incertidumbre. La gente quiere ver, oler, tocar, pinchar la burbuja de la soledad. ¿Pero qué es la realidad? Porque hay lo real de lo que no se ve y hasta de lo que no existe todavía. Para mí la realidad es lo que queda cuando ha desaparecido toda la realidad, cuando se ha quemado la memoria de la costumbre, el bosque que nos impide ver el árbol. Sólo podemos aludirla vagamente, o soñarla o imaginarla (“Contar un cuento”. op. cit. pp. 63-64). El símil de la cebolla, sin ser el único, se utiliza en el relato para ejemplificar que, como en el vegetal, la realidad se encuentra cuando se ha despojado las capas que la envuelven, encontrando la nada con su potente aroma, *el tufo picante que nos hace lagrimear los ojos*.
- (17) Los diferentes registros del humor son recursos que utiliza el protagonista de “Contar un cuento” para ocultar sus defectos, reclamar la atención de sus contentulios y otorgar rasgos divertidos al discurso. En otro orden de cosas, el seductor afirma que *se habla demasiado*, que *el mundo está envenenado por palabras* y que éstas son la fuente de la mayor parte de nuestros actos fallidos, de nuestros reflejos, de nuestras frustraciones. La palabra es la gran trampa. La palabra usada... Habría que encontrar un nuevo lenguaje, y mejor todavía un lenguaje de silencio en el que nos podamos comunicar por levisimos estremecimientos, como los animales... (“Juegos nocturnos”. op. cit. pp. 64-65).
La imposibilidad de saber se impone al finalizar el relato al expresar el personaje protagonista: “¿Qué sé yo!” “Nadie sabe nada”, frases semejantes al “No...No sé”, que surge de la boca del protagonista, concluyendo “Juegos nocturnos”:

que pone a prueba la capacidad del receptor, advirtiéndole que “las cosas tienden naturalmente al entrevero y al desorden y que la paz perpetua y la armonía de las esferas y todas esas pavadas de los filósofos no ocurren más que en sus cabezas” (18). Se trata de “poner un poco de imaginación para las cosas que salen de nuestra escala” (19).

La anécdota que mantiene el hilo conductor de la narración, por su misma simplicidad, reclama la atención de un observador minucioso siempre al acecho de las imágenes, capaz de mirar el centro de las cosas y describir, en un nuevo objeto cargado de significación, la certeza de unas visiones que no rechazan la presencia de unos detalles concretos (20). Lo extraño cabe en lo cotidiano; los trozos en la totalidad; el desarrollo del relato en un mínimo decir continuo. El viaje de conocimiento parece que no acaba nunca y el sujeto será el instrumento de una aventura real y misteriosa en donde hay que reunir, una vez localizados, espiados y seleccionados, los pedazos que se recogen en cualquier parte, construyendo con ellos un universo propio (21). En él se encuentra la fuerza que acerca los trozos de la historia a la figura del narrador, proyectándolos a un lector que, en última instancia, espíará un decir ajeno, identificándose con él en los estrechos límites de un discurso cerrado que, como la vida, está repleto de trampas.

Algo más que un simple propósito.

En apariencia, “Juegos nocturnos”, “Contar un cuento” y “Él y el otro” no abordan los conflictos del escritor que, consciente de su mestizaje cultural, también ha de resolver los problemas del bilingüismo y de la diglosia. No obstante, tras la máscara de una normalización idiomática que se inclina hacia los rasgos de una lengua de poder, acogiendo a las imposiciones asumidas de una tradición colonial, se filtran los “sonidos del discurso oral, informalizado pero presente siempre en los armónicos de la memoria. Para escribir fábulas en castellano hay que entrar en la fábula viva de lo oral, en ese mundo escindido y bifronte de la cultura bilingüe; hay que recoger, en suma, junto con la percepción auditiva, ese tejido de signos no sólo y no precisamente alfabéticos, sino

(18) “Él y el otro”. *Moriencia*. op. cit. p. 76

(19) “Él y el otro”. op. cit. p. 73.

(20) La anécdota principal de “Él y el otro” es la narración de un robo frustrado, hecho que tiene lugar durante un viaje en metro y que es contemplado en todo su proceso por un observador minucioso. El testigo se reconoce capaz de fijarse en mínimos detalles, descubriendo con ellos el centro de las cosas, *el ojo de la tormenta*, ese puntito detenido y manso que es el núcleo y el origen de un amplio y acelerado movimiento.

(21) A la anécdota principal, que recuerda otro cuento de Roa: “Encuentro con el traidor”, se añaden otros fragmentos narrativos del mismo autor, que, repitiendo el tema de la identidad, se irán interrumpiendo y recuperando, entrecruzándose a lo largo del relato: “El aserradero” y “Cuerpo presente”. El conjunto encierra el fluir de la conciencia de un sujeto que marca el ritmo de escritura y de lectura en función de su propia respiración.

sensoriales y hasta visuales que forman un texto imaginario” (22). El guaraní, con la fuerza de su oralidad, está en la raíz de los actos narrativos, consecuentemente ligados a sus principio e inmersos en el misterio de un mundo repleto de palabras.

El escritor no se somete a los dictados cicateros de un falso nacionalismo exclusivista claramente empobrecedor, sino que atiende más a la particular universalización del ser paraguayo, permitiendo leer lo que originalmente se está escuchando, resementizando los signos y planeando con ellos, cuidadosamente, un hecho literario plenamente comprometido con el sentido y los sonidos de su historia. El hombre, en su conciencia, tiende a sumar múltiples experiencias, mezclándolas en un sólo registro expresivo real convertido acto, rebasando los límites de la marginalidad social o cultural e instalándose en los espacios de esa aventura en la que el exiliado se desplaza con su mundo a cuestas.

El tejido de las palabras.

Las novelas que Augusto Roa Bastos ha publicado hasta la fecha: *Hijo de hombre* (1960), *Yo el Supremo* (1974), *Vigilia del Almirante* (1992), y *El fiscal* (1993), no sólo repiten en sus páginas, más o menos revelados, temas, personajes, sucesos o situaciones ya contempladas en los tres cuentos que se citan, sino que se mueven dentro de una misma atmósfera. El conjunto se somete a unas técnicas narrativas adecuadas, permitiendo al escritor asumir, con el trabajo que realiza en su presente, un cierto pasado y un probable futuro; sentir e interpretar las formas que, desde siempre, han intentado atrapar lo ambigüo, descubriendo sus referencias y fijando la realidad de su aventura. El proceder novelado de Roa no se detiene en un discurrir que, en sus representaciones fijas, ignore la movilidad de un natural proceso visionario sensible, inteligente y misterioso.

Hijo de hombre permite asistir al espectáculo completo de una memoria particular que se organiza fragmentariamente en un acto de escritura complicado, sincero, mestizo, íntimo y problemático; socialmente comprometido, cargado de religiosidad, pendiente de los hechos y repleto de palabras. Los epígrafes, que el mismo autor busca con cuidado y selecciona intencionadamente para situarlos al frente del texto, anuncian y desvelan las claves de una novela que se ajusta a un modelo concreto. El documento literario concluye con un trozo epistolar que sirve de broche a la totalidad del libro, llegando a plantear, en las primeras ediciones de *Hijo de hombre*, un final moralizante y panfletario, pres-

(22) ROA BASTOS, Augusto, *Una cultura oral. Actas del Primer Congreso Internacional del CELCIRP*. UNESCO. París, julio 1986. p. 185.

cindiendo de esas huellas en una última impresión de la novela (23).

Los versículos del *Libro de Ezequiel* y los del *Himno de los muertos de los guaraníes*, fuera de su contexto, conservan su primer significado en una relación distinta, proponiendo en esa forma otra lectura de unos versos antiguos, que habrán de interpretarse en la nueva fórmula presente. Fuera de su contexto, responden a la realidad del Paraguay a la vez que sostienen y reducen al mínimo la intencionalidad de un posterior desarrollo textual, señalando su carácter mítico-sagrado, su consideración ritual y su sentido histórico (24).

En los diferentes capítulos de *Hijo de hombre*, será Vera el que trata de recomponer su mundo ordenando conscientemente los materiales que ha ido buscando, que ha podido recuperar y ha querido seleccionar, escribiendo con ellos una biografía personal repleta de citas comunes. El sujeto utilizará sus signos para contemplar, junto a la inocencia y a los asombros de la infancia, las traiciones y los olvidos del hombre. Anota sus experiencias, no sabe bien para qué, quizás para “releerlas más tarde, al azar. Tienen entonces un aire de divertida irrealidad, como si las hubiera escrito otro” (25). La lectura de esos apuntes la hará Miguel Vera, como reo en Peña Hermosilla, en voz alta, *como si conversara con alguien*, jugando a que le cuenten cosas desconocidas. Como oficial del ejército, anotará en su diario de campaña los sucesos cotidianos del aislamiento que sufre durante la guerra del Chaco, en una misión que se le ha confiado, admitiendo, además de su fracaso, que *todo se ha vuelto irreal*; que se reserva las fuerzas que le quedan para lo último; y que, hasta entonces, seguirá aferrado a *este final destello de razón, a este resto de lápiz*, instrumento cada vez más pesado y cada vez más parecido al *esqueleto carbonizado de un árbol*. En cualquier caso, el autor del relato admite espíar sus recuerdos para mejor expiarlos, reconociéndose como un ser que se sabe *intoxicado por un exceso de sentimentalismo*.

El depositario, compilador y transmisor de los papeles de Vera, siguiendo el formulismo escueto de un informe clínico, describirá al escritor de las notas

(23) Esta modificación viene a confirmar que Roa mantiene vivos sus textos. En la edición última de *Hijo de hombre* (Alfaguara. Madrid, 1985) se recupera un capítulo, inexistente en las impresiones anteriores de la novela: “Madera quemada”, que el escritor conservó como relato independiente, utilizando su título para un libro de cuentos (*Madera quemada*. Edic. Universitaria. Santiago de Chile, 1967).

(24) Las citas versiculares plantean de entrada un mestizaje cultural que, fundamentalmente, recoge lo aprendido y asimilado de una tradición colonial y la herencia indígena, relacionando estrechamente ambos registros que, sin embargo, mantendrán su independencia y fijarán su orden. Con los versos del *Libro de Ezequiel* y del *Himno de los muertos de los guaraníes*, cuidadosamente buscados, asimilados, seleccionados y ordenados, se aborda el carácter oral y gráfico de unos textos que hunden sus raíces en la sensibilidad religiosa del hombre, conservan su carácter ritual y responden a una historia concreta, siempre antigua, siempre actual, siempre futura.

(25) *Hijo de hombre*. Editorial Losada. Buenos Aires, 1960. p. 170.

como un introvertido *lleno de lucidez, pero incapaz para la acción.*

Yo el Supremo se inicia transcribiendo íntegramente un documento panfle-
tario para continuar con un proceso discursivo en el que, bajo la excusa de
encontrar al verdadero autor del pasquín hológrafo, se mezclan todos los ele-
mentos que el escritor tiene a mano, configurando con ellos la verdad de una
historia ficticia que persigue a sus responsables sin llegar a descubrirlos. El
texto que encabeza el libro, sacado de los archivos históricos del Paraguay, con-
serva el poder legal de una escritura testamentaria con la categoría simbólica de
una escritura mítico-sagrada. El cuerpo central de la novela es un universo de
palabras en el que no sólo se exhibe la habilidad del individuo para jugar con
ellas sino que se expone toda una “memoria-juicio dueña de una robusta imagi-
nación capaz de engendrar por sí misma los acontecimientos” (26). Se trata de
ofrecer la realidad en un gesto literario que represente a la escritura como repre-
sentación; de enseñar “el difícil arte de la ciencia escritural que no es, como
crees, el arte de la floración de los rasgos sino de la desfloración de los signos”
(27); y de dar una necesaria lección, haciendo que la palabra sea real, localizan-
do los orígenes y el proceso del relato (28) y ofreciendo el tremendo espectácu-
lo de su naturaleza conflictiva.

Los múltiples registros que componen *Yo el Supremo* se descubren en la
medida en que se marcan cuidadosamente cada una de sus referencias, dejando
el resto a la vista del lector, que deberá reconocer los materiales y será ayudado
en su esfuerzo mediante los recursos oportunos. El escritor-compilador-dicta-
dor consigue organizar, mezclando los discursos, un sólo y completo discurrir
literario independiente, relacionado, coherente y efectivo. Ciertos fragmentos de
la novela se destacarán en el contexto mediante un llamada previa: las citas de
la circular perpetua y del cuaderno privado, la copia del cuaderno de bitácora,
las anotaciones de letra desconocida supuestamente fijadas en los márgenes de
esos documentos, las interrupciones de una página en parte destruida por el
fuego... Para resaltar otros se utilizará una distribución tipográfica determinada:
notas corridas o en doble columna, situadas a pie de página o intercaladas en el
relato, la misma reproducción del manuscrito hológrafo y la del borrador autó-
grafo del Puerreydon. Los demás se reconocerán si se posee una amplia forma-

(26) *Yo el Supremo*. Siglo XXI. Madrid, 1976. p. 11.

(27) *Ibidem*. p. 66.

(28) De especial interés es la *lección de escritura* que José Gaspar Rodríguez de Francia da a su secretario Policarpo Patiño en *Yo el Supremo* (op. cit. pp. 66-70). En este fragmento de la novela de Roa no sólo se identifican palabra y acto, uno y los otros, sino que se habla del proceso natural de una escritura que no es otra cosa que la íntima *representación de lo real*, siendo la literatura *representación de la escritura como representación*. La elección de una forma teatral para la exposición de este trozo de la novela es absolutamente intencionada y coherente.

ción cultural, estableciendo complicidades en ese nivel, o si se sienten, en el discurrir de la lectura, tonos, giros o incluso guiños gestuales del lenguaje en el plano léxico o sintáctico: algunos diálogos particulares de Gaspar Rodríguez de Francia con los personajes que lo acompañan y con el compilador, la mención adecuada a una mitología clásica o la construcción de nuevos mitos...

Los pedazos finales del libro, en sus apartados concretos, se desvelan por sí mismos. El "Apéndice" aproxima lo narrado al presente de escritura, otorgando fiabilidad a la mentira histórica, permitiendo que el engaño cierto sea veraz y confirmando que una y otro, juntos, son una misma cosa. El rito de con-fusión muestra abiertamente las trampas y las coartadas del pensamiento civilizado, pero también que, una vez aprendida la lección y sin abandonar el carácter religioso de la representación, cabe vencer el poder querer con un querer poder, usando para ello propios signos y símbolos comunes. La "Nota final del compilador" es concluyente en tanto allí el escritor señala que el resultado de su esfuerzo se debe a su condición de compilador, de a-copiador que se atreve a declarar, "con palabras de un autor contemporáneo, que la historia encerrada en estos Apuntes se reduce al hecho de que la historia que en ella debió ser narrada no ha sido narrada. En consecuencia, los personajes y hechos que figuran en ellos han ganado, por fatalidad del lenguaje escrito, el derecho a una existencia ficticia y autónoma al servicio del no menos ficticio y autónomo lector" (29).

Poco hay que añadir a lo anterior al abordar las novelas que Roa ha publicado posteriormente. *Vigilia del Almirante* continúa en la línea de *Yo el Supremo*, insistiendo en mantener los mismos núcleos temáticos, semejante estructura narrativa, tonos y aires, incluyendo citas propias junto a nuevas presencias documentales. Estas se ajustarán a la elección de un sólo protagonista que, en ambos discurso, coincidirá no en el sujeto histórico, situado en su tiempo y en su espacio concretos, sino en la encarnación del hombre, escondido este, respectivamente, tras la máscara del Almirante y del Dictador. Situados en el presente y en cualquier parte en que se reconozcan e interpreten las múltiples representaciones de sus actos, uno y otro son los reflejos que de ellos se han querido ver. A semejanza del Supremo, el Almirante, en su aquí y ahora literarios, debe interpretarse como parte de "un relato de ficción impura o mixta, oscilante entre la realidad y la fábula y la fábula de la historia. Su visión y cosmovisión son las de un mestizo de *dos mundos*, de dos historias que se contradicen y se niegan. Es por tanto una obra heterodoxa, ahistórica, acaso anti-histórica, anti-maniquea, lejos de la parodia y del pastiche, del anatema y de la hagiografía" (30).

(29) *Yo el Supremo*. op. cit. p. 467.

(30) *Vigilia del Almirante*. Alfaguara. Madrid, 1992. p. 11.

Vigilia del Almirante trata de mostrar al héroe como a un genial aventurero con suerte ligado a una broma seria en donde la palabra se considera tanto un signo testimonial de los hechos como un hecho-testimonio para cuya *ficción* no hay textos establecidos. “Después de todo, un autor de historias fingidas escribe el libro que quiere leer y que no encuentra en ninguna parte; ese libro que sólo puede leer una vez en el momento en que lo escribe, ese libro que casi siempre no oculta sino un trasfondo secreto de su propia vida; el libro irrepetible que surge, cada vez, en el punto exacto de confluencia entre la experiencia individual y la colectiva, en la piedra de toque de un personaje arquetípico” (31). En letras que supuestamente recogen las últimas palabras del Almirante, se reconoce que “ninguna historia tiene principio ni fin y todas tienen tantos significados como lectores haya” (32); en las que copian su testamento dicho, falso o cierto, se coincide con el pasquín holografo del Dictador; en las que el narrador agradece ayudas y consejos, dando esta vez nombres concretos, se comprende una singular labor ajena, necesariamente fijada y apoyada en unos documentos tramposos y, a la vez, fidedignos.

El fiscal cambia el rumbo del proceder literario robastiano, comenzando el retorno de un ya largo viaje a sus inicios. Ahora se trata de explicar la aventura de una obsesión que, manteniendo un propósito magnicida como argumento central, cuenta detalladamente los planes del asesino, concluye con su fracaso y comprende adecuadas disgresiones. Sombras reales y fantasmas abstractos; deseos, pasiones y posturas distanciadas respecto a los objetos y las personas que los provocan; situaciones límite y sucesos simples o extraordinarios, se irán apuntando y mezclando cuidadosamente, con rasgos de humor y aires trágicos, en las páginas de un cuaderno cuya elaboración, impregnada de amor, tiene mucho de confesión, posee un destinatario, muestra en presente un sacrificio ritual y se plantea un destino que ha de cumplirse.

Entre la autobiografía y el relato ficticio, *El fiscal* insistirá en muchos de los registros ya utilizados por Roa en anteriores textos. Con palabras se enseñarán las “impresiones y sucesos del momento que pasa (eso podría llamarse la engañosa memoria del presente), algunos recuerdos y presentimientos no del todo nítidos: el desvaído olor de la memoria” (33). La novela no pretende ser un *absoluto texto literario*, sino el material bruto de una vida *esencialmente fragmentaria*; el escrito póstumo del que se plantea *contar una historia en ruinas*; los papeles que habrán de leerse en ausencia de quién los ha escrito sin saber cómo ha de empezar su relat, si desde el ángulo del impresonal narra-

(31) *Vigilia del Almirante*. op. cit. p. 12.

(32) *Ibidem*. p. 370.

(33) *El fiscal*. Alfaguara. Madrid, 1993.

tivo “o desde el punto de vista que utiliza el yo, siempre engañoso y convencional; el primero permite la visión precisa y neutra, aparentemente desinteresada; el segundo otorga al texto el beneficio de la divagación sinuosa, según los estados de ánimo y la inspiración o desgana del momento. Prevaleció (en mí), finalmente, la intención primera de narrar (mis) confidencias en un relato oral; o mejor, en una ininterrumpida carta *póstuma* a un solo destinatario, Jimena. Los que lleguen a leer estos papeles lo tendrán que hacer como quien viola furtivamente, con el rabillo del ojo, el secreto de la correspondencia privada que alguien va leyendo a su lado” (34). Una declaración que suena a otras ya conocidas.

Hay que añadir a los anteriores libros de Roa una última novela de la que, hasta la fecha, no se tienen noticias de su distribución: *Contravida* (35). A la vista del mecanoscrito original que se ha consultado, y a la espera de acceder a la impresión definitiva del relato, sólo se destacarán aquí algunos rasgos generales, en tanto vienen a confirmar gran parte de lo expuesto, concluyendo con una cita suficientemente reveladora.

El volumen respeta una estructura fragmentaria que, en este caso, y dentro del campo de la literatura, se aproxima a la técnica del impresionismo visual o a la fraseología de una pieza musical en desconcertante armonía, ya que se multiplican los pedazos que componen la totalidad, dividida ésta en diecisiete capítulos o partes, cada uno de ellos con diferentes secuencias numeradas e irregulares, resueltas a la vez en trozos más pequeños. En su integridad, *Contravida* insiste en repetir un viaje de conocimiento, dando un paso más en el retorno que se inicia en *El fiscal* y recuperando gran parte de los materiales narrativos que Roa Bastos ya empleó para componer sus primeros relatos y las novelas anteriores, fundamentalmente *Hijo de hombre*, incluidos no pocos datos que el escritor extraerá de su memoria autobiográfica.

La cita no necesitará comentarios superfluos:

21

Inspirado en los pies de doble talón del personaje mítico, llamado *Pytayovai*, encontré la manera de escribir relatos hacia atrás y hacia adelante, para que padre no pudiera descifrar mis manuscritos, ni seguir las huellas de los

(34) *El fiscal*. op. cit. pp. 28-29.

(35) No tenemos conocimiento de que esta novela se haya impreso y distribuido aún en España. No obstante, en conversación mantenida con Roa en diciembre de 1994, él mismo mencionó que ya se había publicado en Paraguay. Sea como fuere, las citas que aquí se hacen del texto, se refieren a un mecanoscrito original, al que hemos tenido acceso por deferencia del escritor, si bien nos referiremos a ellas con todas las reservas, ya que podrían sufrir modificaciones en la definitiva composición del libro.

personajes, ni entender sus historias.

Lo peor era que después a mí mismo me costaba encontrar la línea verdadera, el sentido de esos relatos superpuestos, atravesados, enredados entre sí, destrozados, malogrados, arruinados, destruidos, por imposibles. Por destrucción de lo real.

22

La verdadera realidad no es para mí sino lo real de lo que todavía no existe. Lo que debe ser descubierto en sus caras más oscuras. Esas caras cambian de un instante a otro, pero ya están allí desde tiempo inmemorial contemplándonos. Yo buscaba esas caras oscuras.

Si alguna virtud tiene lo que escribo se reduce al hecho de que lleva en sí mismo el germen de su negación, de su destrucción.

Las tachaduras acaban por invadir los menores intersticios de lo escrito haciendo que las historias que debieron haber sido contadas no ayan sido contadas sino en permutación con otras que no fueron escritas.

No escribo para un público determinado.

El público crea su propio libro sin necesidad de autores. No escribo para la posteridad. La posteridad no es rentable. Nadie busca en la inmensidad del mar, entre tanto desperdicio, la botella que se supone lleva en su interior un mensaje destinado a sobrevivir a la nada.

Escribo sólo para mí. Para capturar la huidiza memoria del presente, por lejos que se retroceda (36).

Quedará uno solo. Luego ese uno volverá a ser muchos.

Tanto las novelas de Augusto Roa Bastos como “Juegos nocturnos”, “Contar un cuento” y “Él y el otro”, así ordenados en *Moriencia*, forman parte de un mismo proceso de conocimiento, sin extrañar una determinada poética. En las primeras, se repiten elementos de la realidad material; obsesiones personales; temas de interés individual o colectivo; ficciones propias y ajenas; argumentos y anécdotas semejantes; continuas y ajustadas referencias; múltiples relaciones; conciencia del ser exiliado o de marginación, en cualquiera de sus registros o planos; una valoración de los signos y de los símbolos; un buen uso de los mitos; una asimilación de la tradición mestiza y un mestizaje narrativo, y un acusado protagonismo del discurso. Todo responde al intento por repre-

(36) *Contravida*. Estas dos secuencias se encuentran en la tercera parte del mecanoscrito original consultado.

sentar, como mejor se sepa y pueda, una realidad en continuo movimiento, asistir al tremendo espectáculo de un universo donde el sujeto, desde el alba, lucha con sus imágenes, utilizando la palabra para llevar a cabo un acto condicionado y transgresivo en el que, junto a las traiciones y las coartadas del pensamiento civilizado, se siga buscando libremente la verdad en sus engaños.

De la objetividad narrativa de “Juegos nocturnos” a la muestra del relato como particular objeto subjetivo en “Él y el otro”, pasando por la narración francamente testimonial de “Contar un cuento”. De la escritura de Miguel Vera, tratando de espiar su vida (o quizás expiarla), en *Hijo de hombre*, a la muestra de un cierto Dictador o un de un genial hombre común, en unas historias que se erigen en protagonista y máximo referente dentro de *Yo el Supremo* y *Vigilia del Almirante*, enseñándolos, pasando por la intención de recoger el testimonio de ese otro que actúa y habla simplemente en el interior del relato, ya descubiertos en las tres novelas. El regreso de ese mismo viaje real y simbólico, se va cumpliendo en las representaciones noveladas que compondrá Roa a continuación: *El fiscal* y *Contravida*.

La aventura de conocimiento la inicia Roa con su escritura, y con la escritura se está cerrando. Se organiza así el quehacer de quién que se debate con las imágenes que le pertenecen y lo representan, proponiéndonos la lectura íntegra de un proceso histórico con los pedazos de una memoria que, extraídos con la fuerza voluntaria del recuerdo, servirán a todos como necesaria referencia, convirtiendo a cualquiera en responsable de lo que se va haciendo. “Escribir es despegar la palabra de uno mismo. Cargar esa palabra que se va despegando de uno con todo lo de uno hasta ser lo de otro. Lo totalmente ajeno.” (37)

Las piezas de Roa encajan en una sola para luego multiplicarse en un tejido que es algo más que un prósito de quién sabe mirar y escuchar y continúa preguntándose a sí mismo, confirmando que finge escribiendo “una historia para contar otra, oculta crepuscularmente en ella, como las escrituras superpuestas de los palimpsestos” (38).

(37) *Yo el Supremo*. op. cit. p. 67.

(38) *Vigilia del Almirante*. op. cit. p. 79.