UNIVERSIDAD NACIONAL
Instituto de estudios Latinoamericanos
Heredia Costa Rica

EL NIVEL NARRATIVO EN HIJO DE HOMBRE

DE AUGUSTO ROA BASTOS

Investigación que para optar al certificado de licenciatura en estudios latinoamericanos

PRESENTA

ALBINO CHACON GUTIERREZ

1 9 7 5

EL NIVEL NARRATIVO EN "HIJO DE HOMBRE",
DE AUGUSTO ROA BASTOS

UNIVERSIDAD NACIONAL
FACULTAD DE FILOSOFIA, ARTES Y LETRAS
Instituto de Estudios Latinoamericanos
Heredia, Costa Rica

EL NIVEL NARRATIVO EN "HIJO DE HOMBRE", DE AUGUSTO ROA BASTOS

Investigación que para optar al certificado de licenciatura en estudios latinoamericanos presenta

Albino Chacón Gutiérrez

Fecha:_____de diciembre de 1975

Tribunal examinador:

_____
Dr. Chester Zelaya G.

_____
Licda. María Rosa de Bonilla

_____
Dr. Germán Tjarks

A mis padres.

A mi hermano Jorge..

INDICE

Pág.

INTRODUCCION

Deslinde teórico y metodológico..... 4

CAPITULOS

I- LA NARRACION COMO UN MODO DE CONOCIMIENTO..... 15

a- El contrapunto narrativo y el conocimiento del universo narrado..... 15

b- La conciencia narrativa..... 20

Notas..... 25

II- LA FUNCION NARRATIVA..... 26

a- El nivel apreciativo y el ser y el parecer..... 26

b- Intervención del narrador y la relación lector-mundo narrado..... 34

c- Lectura y percepción de la obra: su connotación paradigmática..... 41

Notas..... 44

III- LAS VISIONES Y LA COMPRENSION DE LA ESTRUCTURA NOVELESCA..... 45

a- Sujeto y objeto de la visión..... 45

b- Los "espacios vacíos" y los "sustituyentes" en la estructura narrativa..... 50

c- La figuralidad en el discurso..... 54

Notas..... 58

IV- EL DIARIO DE MIGUEL VERA..... 59

a- El sujeto de la narración y la función narrativa..... 59

b- La visión estereoscópica..... 66

Notas..... 74

V- LA SUBJETIVIDAD EN EL DISCURSO..... 75

Notas..... 82

CONCLUSION

a- La carta de la Dra. Monzón en la conformación de los planos narracionales..... 83

b- Alcances generales..... 89

Notas..... 91

BIBLIOGRAFIA..... 92

"Toda investigación que se tenga por honesta consigo misma debe proceder periódicamente a una puesta a punto teórica; debe tratar de hacer coincidir sus premisas teóricas explícitas con las conclusiones que se desprenden de los análisis particulares. Estos, como se ha visto, siempre vuelven a poner en tela de juicio las premisas iniciales; por consiguiente, la puesta a punto teórica siempre debe comenzarse de nuevo, incluso si lo hacemos con pocas ganas en vista de lo efímera que será".

Tzvetan Todorov.

"Serán obras literarias aquellas en que, según hemos dicho, el mensaje crea imaginariamente su propia realidad, en que la palabra da vida a un universo de ficción. En una obra científica, histórica o filosófica, el lenguaje denota referentes externos, y su verdad se relaciona necesariamente con ellos; en la obra literaria, el lenguaje no manifiesta tal uso referencial, y su verdad es verdad de coherencia, no de correspondencia, y consiste en una necesidad interna, no en algo externamente comprobable".

Vítor Manuel de Aguiar e Silva.

"En literatura, nunca estamos ante acontecimientos o hechos brutos, sino ante acontecimientos presentados de determinada manera. Dos versiones diferentes del mismo hecho lo convierten en dos hechos distintos. Todos los aspectos de un objeto se determinan mediante la visión que de él nos es ofrecida".

Wolfgang Kayser.

INTRODUCCION

DESLINDE TEORICO Y METODOLOGICO

El presente trabajo se propone realizar el análisis estructural de los elementos que conforman el nivel narrativo de la novela Hijo de Hombre, del paraguayo Augusto Roa Bastos. El motivo por el que hemos decidido realizar un trabajo de este tipo se sustenta en la observación de que, si bien la crítica tradicional fijaba, en su gran mayoría, como estudio de la novela el acontecimiento y, dentro de su ámbito, los temas, personajes y, en general, las diferentes ideas que la obra ofrecía, no es menos cierto que, desde el nacimiento de la novela moderna, los propios creadores comenzaron a plantearse la afirmación o el cuestionamiento de los diferentes procedimientos expresivos para referir los acontecimientos del relato. Y no es que consideremos que esa crítica estaba errada; por el contrario, en ella encontramos observaciones finas y acertadas en sus conclusiones y análisis sobre las diferentes obras literarias. Sólo consideramos, eso sí, que muchas veces esas conclusiones veraces y acertadas no eran el producto de un previo y pormenorizado análisis de los diferentes elementos - conformantes de la obra. Eran consecuencia de observaciones muy sutiles, pero muchas veces se hacía notable la falta del andamiaje que sustentara esas observaciones que se evidenciaban en la obra. Cree-

mos nosotros, como Benveniste, que a veces es útil pedir a la evidencia que se justifique[1]. Cualquier observación crítica que se haga debe estar sustentada por el correspondiente análisis que nos lleve hasta ella.

Fue ese el primer aspecto que observamos en algunos estudios que, de una manera u otra, tienen que ver con el tema de este trabajo[2]. Posiblemente, por el nivel de generalidad que guardan, no ahondaron profundamente en este fecundo campo para la investigación que ofrece la novela. Hay observaciones acertadas, juicios inteligentes, como en el caso de Anderson Imbert, Mario Benedetti o Fernando Alegría, pero que hemos considerado insuficientes para una mejor comprensión del fenómeno. En otras palabras, el nivel narrativo en Hijo de hombre es un campo, nos parece, prácticamente inexplorado.

Por todas estas razones, nos hemos decidido a emprender su análisis. Para ello, tomamos como base fundamental el método estructuralista de Tzvetan Todorov en lo que concierne al discurso de la obra[3], aspecto en que hemos delimitado la investigación. Sin embargo, debe tenerse presente que la utilización del método no significa un aferrarnos a él de tal modo que ello nos impida hacer observaciones críticas sobre el mismo, o apartarnos de él en la medida en que el avance de la investigación así nos lo exija, planteando algunos aspectos teóricos que se nos presentan como imprescindibles. No creemos que la utilización de un método por la utilización misma, por excelente que sea, pueda ser considerado enriquecedor. El verda-

dero valor de su utilización, consiste en la apertura, en la invitación a ir más allá que ese mismo método proporciona.

Es de este modo como hemos planteado nuestro trabajo: una penetración en el universo de la obra guiados con un método pero, conforme avanzamos en esa penetración, volvemos los ojos críticamente hacia él. Hacer uso de éste sin esa fase crítica, sería permanecer en un nivel escolar y puramente mecánico. El mismo Todorov señala reiteradamente ese peligro cuando advierte que todo estudio de poética debe llevar como finalidad el continuo enriquecimiento en la labor de investigación:

> "Las cosas se simplificarían mucho si los estudios de poética se presentaran como la única variante posible de los estudios literarios; o incluso si se añadiera a ese movimiento de lo particular a lo general un movimiento simétrico e inverso de lo general a lo particular. Este último tipo de estudios tendría por objeto, en esa perspectiva imaginaria, demostrar el funcionamiento de los rasgos generales de la literatura en el interior de cada obra particular. Esta actividad tendría un interés muy escaso por la sencilla razón de que sería la ilustración reiterada de las premisas ya enunciadas y sólo valdría, por consiguiente, como ejercicio escolar. En cambio, un estudio de poética trata de sacar de cada análisis unas conclusiones que completen o modifiquen las premisas de partida; dicho de otro modo, de suscitar un problema teórico". (4)
>
> "(...) Por otra parte, el código literario, a la inversa del código lingüístico, no tiene un carácter estrictamente coactivo, y estamos obligados a deducirlo de cada texto particular o, por lo menos, a corregir, cada vez, su anterior formulación". (5)

Esta es, precisamente, una de las intenciones que nos mueven: suscitar, hasta donde nos es posible, problemas teóricos, cuando el confrontamiento del método, de la teoría con la obra así lo permita. Consideramos que esta forma de trabajo no solo es un enrique-

cimiento personal, sino que también plantea nuevas perspectivas en la utilización del método, así como también un mejor aprovechamiento en la comprensión de la obra.

El método que utilizamos es inmanente y la investigación se mantiene en este nivel; es decir, nos mantenemos en el nivel de la obra sin hacer confrontaciones entre ésta y la sociedad extratextual, en este caso, la sociedad paraguaya[6]. Consideramos este tipo de trabajo y análisis de la obra como un paso previo y necesario para estudios posteriores de tipo trascendente. Pretender realizar este segundo paso sin haber realizado esa primera etapa de análisis no nos parece la mejor forma de enfocar el fenómeno literario. Es, en este sentido, en el que creo que mi investigación es un aporte que puede ser retomado para futuras investigaciones en ese segundo campo. Por supuesto, somos conscientes de la limitación misma del trabajo al emprenderlo de esta manera pero, en este nivel de la investigación, hemos considerado la pertinencia de delimitar el objeto de estudio en el nivel que hemos propuesto.

Delimitado el objeto de estudio, es necesario definir que partimos del principio de que la obra literaria constituye un sistema cuyas partes todas están unidas por una relación de solidaridad y dependencia. Este sistema organiza unidades que se diferencian y delimitan mutuamente. Con base en este principio es que consideramos científicamente legítimo describir la obra como, esencialmente, una entidad autónoma (planteada en el nivel de investigación) de dependencias internas o, en una palabra, una estructura[7]. Considerar -

la obra literaria como un sistema organizado por una estructura, la cual se impone el crítico revelar y describir, es la razón por la - que puede afirmarse que nuestro punto de vista es el "estructuralista", puesto que ese es uno de los fines principales que mueve nuestra investigación. Por esta razón compartimos plenamente las observaciones del Prof. Margery Peña acerca de la obra como una estructura inmanente, planteándose, por ende, la tarea de proceder al examen de los elementos configurantes de la identidad del relato. Bajo estos criterios, los procedimientos narrativos se sitúan a partir de la entidad ficticia que desde el interior de la obra percibe, ordena y refiere el acontecer[8].

Conceptualizada de esta forma la obra literaria, se presentan como una unidad indiscutible todos los elementos conformantes del - universo novelesco, en el que la antigua división de forma y contenido pierde todo sentido. De este modo, en Hijo de hombre observaremos, aspecto que nos proponemos comprobar, cómo la inestabilidad - formal en el tiempo, aspectos y modos, responde a la inestabilidad que presenta el mundo narrado, inestabilidad entendida como un mundo que ofrece diferentes facetas o posibilidades de interpretación.

Importante es también referirnos a algunos de los aspectos metodológicos que guían la investigación. Como desde un principio se aclaró, ésta se refiere únicamente al nivel discursivo o narrativo; a este nivel, no son los acontecimientos referidos los que cuentan, sino el modo en que el narrador nos los hace conocer[9]. A su vez, - dentro de éste distinguimos tres aspectos fundamentales: el tiempo,

los aspectos y los modos del relato. En el primero se expresa la - relación entre el tiempo de la historia y el del discurso; hemos - puesto especial énfasis en las deformaciones temporales, cuestión que se encuentra en la novela muy relacionada con los aspectos o - visiones. Estas se refieren a la manera en que la historia es percibida por el narrador. En este punto se distinguen tres tipos principales:

a- Narrador > personaje (visión "por detrás"). Es la fórmula utilizada casi siempre por la narración tradicional:

> "En este caso, el narrador sabe más que su personaje. No se cuida de explicarnos cómo adquirió ese conocimiento: ve tanto a través de las paredes de la casa como a través del cráneo de su héroe. Sus personajes no tienen - secretos para él. Evidentemente esta forma presenta diferentes grados. La superioridad del narrador puede manifestarse ya en un conocimiento de los deseos secretos de alguno (que él mismo los ignora), ya en el conocimiento simultáneo de los pensamientos de varios personajes - (cosa de la que no es capaz ninguno de ellos), ya simplemente en la narración de los acontecimientos que no son percibidos por ningún personaje". (10)

b- Narrador = personaje (visión "con"). Este tipo de visión se encuentra muy extendida en la época moderna:

> "En este caso, el narrador conoce tanto como los personajes, no puede ofrecernos una explicación de los acontecimientos antes de que los personajes mismos la hayan encontrado. Aquí también podemos establecer varias distinciones. Por una parte, el relato puede ser hecho en primera persona (lo que justifica el procedimiento empleado) o en tercera persona, pero siempre según la visión que de los acontecimientos tiene un mismo personaje". (11)

c- Narrador < personaje (visión "desde afuera"):

> "En este tercer caso, el narrador sabe menos que cualquier de sus personajes. Puede describirnos sólo lo - que se ve, oye, etc., pero no tiene acceso a ninguna -

conciencia". (12)

El estudio de las visiones lo hemos complementado con las observaciones teóricas hechas por Jean Pouillon[13], el crítico literario de quien precisamente Todorov adopta el anterior esquema de las visiones. Pouillon hace una serie de observaciones que Todorov, al retomar su clasificación, no toma en cuenta; muchas de ellas las hemos retomado aquí.

En el desarrollo, hablamos de un "contrapunto" de las visiones; debe entenderse como una alternancia de las mismas, puesto que la novela no se caracteriza por mantener una sola visión o punto de vista; por el contrario, la alternancia o paso de una visión a otra es una de sus características principales.

Como un tercer punto, analizamos los modos del relato, que dependen del tipo de discurso utilizado por el narrador para hacernos conocer la historia. Es así, como nos esforzamos por descubrir los diferentes tipos de discurso: directo, personal, valorativo, reflexivo, modalizante, etc., que utiliza el narrador en la novela. Las características propias de cada uno quedarán ilustradas en el desarrollo del trabajo cuando nos refiramos a ellos. Sin embargo, sí nos interesa referirnos a un tipo de discurso cuyo concepto conviene tener muy claro: el discurso perfomativo, como oposición al discurso constatativo. El perfomativo concierne a los casos en que el proceso al cual se refiere el enunciado consiste en el proceso de enunciación de esta misma frase; el constatativo designa un proceso diferente al de su propia enunciación. Ampliemos más el

concepto: algunas partes del discurso tienen, como función esencial, transmitir la subjetividad (los pronombres personales y demostrativos, los tiempos del verbo, algunos verbos); otros conceirnen, ante todo, a la realidad objetiva. Podemos, pues, hablar del discurso - constatativo (objetivo) y del perfomativo (subjetivo)[14]. Esta subjetividad de que aquí hablamos, entendámosla como la capacidad del locutor de plantearse a sí mismo como sujeto. Al hablar, por ejemplo, de una predominancia del discurso perfomativo, entenderemos que el locutor, sujeto de la enunciación, se torna a sí mismo sujeto del enunciado: el proceso de enunciación se vuelve sobre sí mismo. "El - lenguaje no es posible -dice E. Benveniste- sino porque cada locutor se pone como"sujeto" y remite a sí mismo como "yo" en su discurso"[15].

Hemos hecho también referencia a dos términos que es necesario explicitar: el enunciado y la enunciación. El primero es exclusivamente verbal; es el conjunto de frases emitidas entre dos pausas semánticas o, como se define en otro lugar, es una serie coherente de frases[16]. La enunciación es el acto de producción del discurso: ubica al enunciado en una situación que presenta elementos no verbales: el emisor, quien habla o escribe; el receptor, quien percibe; finalmente, el contexto en el cual esta articulación tiene lugar[17].

Finalmente, debe tenerse presente que la división en capítulos que hemos adoptado, no obedece a una estricta división del material tratado en cada uno de ellos; la división pretende poner el énfasis en el aspecto o aspectos que se considera sobresalen o a los que se hace referencia especial y, también, claro está, facilitar la lec-

tura.

Creemos que viene a propósito finalizar esta introducción con la misma cita que hace T. Todorov de Schiller:

> "El objetivo de los poetas épicos radica en cada punto de su emoción; por ello, no nos apresuremos impacientemente hacia la meta, sino detengámonos con amor en cada paso". (18)

NOTAS

[1] Benveniste, Emile. Problemas de lingüística general. (2a. edición; México: Siglo veintiuno editores,S.A.,1972) p. 179

[2] Passim. Enrique Anderson Imbert, Historia de la literatura hispanoamericana; Mario Benedetti, Letras del continente mestizo; Lilí Olga Trevisán, Literatura de una tierra joyosa; Fernando Alegría, Historia de la novela hispanoamericana.

[3] Vid. bibliografía final

[4] Tzvetan Todorov. Literatura y significación. (2a. edición; Barcelona: Editorial Planeta, 1974) p. 11

[5] Tzvetan Todorov. "La herencia metodológica del formalismo". En: G.Lantéri-Laura y otros. Introducción al estructuralismo. (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1972)p. 159

[6] La novela se presenta rica para un estudio sociológico tal y como lo plantea, por ejemplo, Lucien Goldmann.

[7] Tomamos como base para esta definición los planteamientos que hace E. Benveniste, op. cit., en el capítulo "'Estructura' en lingüística", pp. 91-99.

[8] Enrique Margery Peña. "Alcances en torno a la problemática del narrador", Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica, n. 1, tomo I (mayo,1975) p. 55

[9] T. Todorov. "Las categorías del relato literario". En: Roland Barthes y otros. Análisis estructural del relato. (2a.edición; Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972) p. 157

[10] Ibid. p. 178

[11] Ibid. p. 178

[12] Ibid. p. 179

[13] Jean Pouillon. Tiempo y novela. (Buenos Aires: Editorial Paidós, 1970).Vid. especialmente el capítulo "Los modos de la comprensión", pp. 58-117

[14] Todorov."Las categorías del relato literario". p. 183

[15] Benveniste. Op. cit. p. 181

[16] T. Todorov. "Conocimiento y habla". En: Roland Barthes y otros. Estructuralismo y literatura. (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1972) p. 188

[17] T. Todorov. "Poética estructural". En: Oswald Ducrot y otros. Qué es el estructuralismo? (Buenos Aires: Editorial Losada, 1971)p.112

[18] Todorov. Literatura y significación. p. 18

I- La Narracion como un modo de conocimiento

a- El contrapunto narrativo y el conocimiento del universo narrado

La novela se inicia con un predominio del discurso perfomativo (subejetivo); hay dos asuntos que interesan al narrador: ubicar el tiempo, el lugar y las circunstancias (sin haber introducido ningún personaje en particular todavía) y su propia ubicación; de ahí las constantes referencias al proceso de enunciación mediante datos temporales, juicios y descripciones oposicionales (no existía el tren/ ahora sí, antes el pueblo era como muerto/ ahora hay ruido y movimiento, lo que alcanza su culminación al terminar el apartado uno[1] cuyo último fragmento está dedicado exclusivamente a sí mismo y en el que se ubica definitivamente como un narrador que escribe"unos recuerdos":

> "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. No estoy reviviendo estos recuerdos; tal vez los estoy expiando". (2)

En este sentido, entonces, lo que vamos a leer (enunciado), es lo que él va a escribir (enunciación). Mediante este artificio, el narrador hace patente su propio proceso de enunciación dentro del enunciado.

Aunque la narración es en primera persona (por lo que de inmediato consideramos que presenta la visión "con"), sin embargo, este narrador demuestra un cierto desconocimiento del mundo que va a presentar, por lo que cede la palabra a Macario que se convierte en un auténtico narrador; de tal modo, la verdadera visión que predomina es la visión "desde afuera", pues es el mismo personaje Macario el que nos informa (narra) acerca de sí y las circunstancias que se - presentan; el narrador, dentro de la historia, adquiere el papel de un oyente más. Este recurso de que se vale el narrador de ceder la palabra a un personaje, lo utiliza varias veces en la novela: desde la perspectiva del narrador básico, la visión "con" deja el lugar a la visión "desde afuera".

En el apartado tres de nuevo el narrador vuelve a hacer evidente el proceso de enunciación mediante el discurso personal:

> "Superponía los hechos, trocaba nombres, fechas, lugares, como quizás lo esté haciendo yo ahora sin darme cuenta..."
> (p. 20)

Continúa la visión "desde afuera": el narrador sabe menos que los personajes:

> "pero antes tuvo el hijo.
> -Qué hijo, taitá? -le preguntó alguien.
> No contestó. La cabeza se le hincó en el pecho. Un suspiro se le rompió en la garganta.
> Todos sabíamos que Gaspar Mora no había tenido hijos".
> (p. 20)

Otras veces, el narrador no afirma de una vez por todas lo que dice. La utilización de frases modalizantes es continua:

> "De eso me acuerdo (...) Me acuerdo de mamá..." (p. 21)

> "Pienso ahora que hasta sentían un inconfesado rencor..."
> (p. 22)

"También ahora la puedo imaginar a María Rosa..." (p. 24)

Ya en el apartado cuatro la visión cambia: encontramos la visión "por detrás". A partir de este apartado se da una parte de la historia que, en sentido lógico, ocuparía una posición anterior a la de los apartados anteriores; es decir, hay ya una primera deformación temporal. De esta manera, quedan aclarados algunos hechos que hasta ahora sólo conocíamos por boca de los personajes.

Resumiendo, tenemos a partir de este momento dos cambios importantes:

- deformación temporal
- cambio de visión del narrador. Los dos cambios producen una nueva visión general del mundo que se estaba creando. Se produce un cambio no sólo al nivel de la historia, sino también al nivel del discurso: es la nueva manera en que el narrador capta el mundo y, por ende, - también el lector.

En el apartado nueve encontramos la mezcla de dos visiones; por una parte, se mantiene la visión "por detrás" que se venía utilizando en cuanto al conocimiento de los personajes y sus emociones:

"Se quedaron clavados por el estupor". (p.28)

"Una hálito sobrenatural les había paralizado la lengua". (p.28)

Pero en cuanto al universo que presenta, excluidos los personajes, el narrador sabe tanto como cualquiera de éstos; se mantiene en la ignorancia que los domina a ellos, no se adelanta ni informa algo más de lo que está ocurriendo: está con el personaje y espera hasta que las mismas circusntacias revelen de qué se trata sin hacerlo

él directamente. Al decir el narrador:

> "La penumbra no les dejaba ver bien. Pareció no tener pelos y su desnudez era enfermiza, flaca, casi esquelética". (p.28)
>
> "El hombre continuaba sin moverse, con la cabeza gacha y los brazos abiertos, como avergonzado de estar allí. Macario volvió a ensayar la pregunta, esta vez en castellano, con idéntico resultado. El desconocido no hizo el menor gesto. Su mudez, su inmobilidad les arañaba la piel erizada de pavor. Tuvieron la sensación de que aunque pasaran mil años ese hombre no se movería ni les haría caso. Quizás también estaba muerto y solo se mantenía en pie por un milagroso equilibrio, las largas espinas de los brazos agarradas a la oscuridad". (p.28)

El narrador no está diciendo nada más que lo que en ese momento estaban observando los personajes. La inclusión de palabras como "pareció", "casi", "quizás" (palabras modalizantes), reflejan la duda de todos los personajes; el extremo se alcanza cuando llama - "hombre", "desconocido", o bien supone muerto a algo que inmediatamente se nos revela como una talla o escultura. Es de esta forma - que el narrador nos enfrenta con un mundo caótico, pues la comprensión de ese mundo es un modo de conocimiento: un conocimiento que obtenemos "con" el personaje y desde este personaje, punto desde el cual visualizamos el mundo exterior y, también, un conocimiento que obtenemos de los personajes "desde adentro", sin que se conviertan en meras imágenes en nuestra comprensión suya.

El contrapunto de los puntos de vista no es una arbitrariedad técnica: es una necesidad impuesta por el modo de conocimiento de ese mundo que se presenta ante los ojos del narrador (y del lector). El objeto, en este sentido, no es estático: se desplaza, se gradúa, se aprehende y se diluye; más concretamente, lo que verdaderamente

varía es el modo de conocimiento. Al variar los puntos de vista, no solamente varía la captación del universo por parte del narrador, sino que también varía el objeto de la captación. Y es que sin duda alguna, el problema reside básicamente en la captación: en la visión - "con" percibimos el mundo (entendiendo nuestra participación activa - en ella); en la visión "por detrás" recibimos el mundo ya percibido. A fin de cuentas, tendremos que definir y plantear el problema de la narración como un problema de modo del conocimiento.

De un modo general, podríamos suscribir, respecto a todo lo anteriormente dicho, la frase de J. Pouillon cuando anota que "la diferencia entre la visión "con" y la visión "por detrás" es la diferencia entre la conciencia pura y simple y el conocimiento reflexivo"[3].

Respecto a los modos, es evidente como predomina, a través de toda la primera parte, el tipo de discurso perfomativo; ya sea que el - narrador adopte la visión "con", "desde afuera" o "por detrás", el - discurso se caracteriza por presentar un mundo que en ningún momento se nos determina. Los personajes dominan ese mundo y el narrador participa de él; sólo en el caso de la visión "por detrás" podemos encontrar un poco más el discurso constatativo, pero no es el que predomina

b- La conciencia narrativa

El segundo capítulo se inicia con una frase que ubica un presente:

"-Allá va el Doctor!" (p.40)

Lo importante en este caso es ubicar ese presente. Esto por cuanto el medio utilizado, el discurso directo, es inmediatamente descontinuado por la palabra del narrador, lo que no permite ubicar, en una primera instancia, el presente denotado en la frase. Este aspecto se aclara cuando, un poco más adelante, el narrador, utilizando la visión "con" dice:

> "Por el camino que viene de Costa Dulce, donde están las olerías, y que sale al pueblo costeando la vía férrea, avanzan el perro y el dueño, olvidados del desastre, indiferentes a todo". (p.41)

Inmediatamente, cambiando su punto de vista al utilizar la visión "por detrás", el narrador aclara:

"Es decir, ahora viene el perro solo". (p.41)

Aclarar esto es importante en varios sentidos. Por una parte y tal como lo dijimos un poco antes, el narrador ubica un presente denotado en la forma verbal "va" de la primera frase del capítulo y la forma verbal "avanzan" del fragmento antes citado; sin embargo, inmediatamente, también en presente, el narrador dice "es decir, ahora viene el perro solo". Se refiere al mismo presente? Obviamente no. Qué importancia tiene para la comprensión de la historia? Mucha y en varios aspectos. Por una parte, interesa ver cómo es visto ese mundo, no por el narrador, sino una visión del mundo que es general en la

historia, lo que podríamos denominar una visión del mundo que es inherente a la historia y, como ésta nos es dada por una narrador, sólo el punto de vista adoptado por éste puede proporcionarla.

Al haber definido el punto de vista como un modo de conocimiento, de hecho queda supeditado al proceso de comunicación lingüística que lo genera. Hay una visión del universo que el narrador quiere comunicar y decide hacerlo mediante la visión "con": no le interesa "informar" acerca de una manera de ver el mundo, le interesa "presentar" esa manera de verlo. Por otra parte, el narrador no se responsabiliza de ella; cuando creíamos que estaba dando su visión del mundo, niega su participación en ella y para ello se ve obligado a cambiar su punto de vista; la frase: "es decir, ahora viene el perro solo", corresponde a la visión "por detrás", a una explicación, una elaboración dad desde el mismo proceso de enunciación acerca del enunciado narrado inmediatamente antes. Hay, entonces, una visión que se hace patente en el enunciado: la visión "con" que, aunque es proporcionada por el narrador, no es la que verdaderamente le corresponde; la verdadera visión del narrador se hace evidente cuando se explicita la enunciación mediante la visión "por detrás": los signos que da el narrador acerca de sí mismo conforman su verdadero punto de vista. Esto nos lleva a plantearnos otro problema: de qué manera o qué es lo que justifica el cambio en el punto de vista y qué es lo que lo hace patente y suceptible de análisis. La respuesta se encuentra al percibir la distorsión temporal: tanto en la temporalidad del enunciado como en la de la enunciación encontramos un presente, pero no se trata, como ya dijimos, del mismo presente: hay un presente de -

la historia en que el Doctor y su perro avanzan y un presente en el discurso en que el perro viene "ahora" solo. La distorsión hace que la ubicación se haga en dos niveles diferentes: el del enunciado y el de la enunciación.

Al hacerse más evidentes los signos de la narratividad, también se hacen más evidentes los signos de la receptividad (del lector). El narrador sí es consciente de que el perro y el Doctor no avanzan ahora juntos: a quién va dirigida esa explicación? Obviamente, el narrador no se la da a sí mismo; lo que interesa a éste es que el lector no se vaya a quedar con la visión "con" (que no es su visión), sino que, haciendo evidente el proceso de comunicación, le aclara la "realidad", la "verdad", mediante la visión "por detrás". Junto con el narrador, el lector está evidentemente manifestado y obligado por aquél a compartir su punto de vista sin que éste se lo proponga libremente.

Todos estos aspectos que hemos analizado, tienen alguna otra ingerencia? De qué manera influyen en la comprensión de la historia y de qué manera los signos de la narratividad la afectan? Es claro que no puede darse un cambio en uno de los dos niveles sin que el otro no sea afectado y, en este caso, se hace necesario analizar lo que en la obra se presenta mediante el problema de lo que parece ser y de lo que verdaderamente es, aspecto que se hace más notorio asociado con la distorsión temporal y el cambio en la visión. Analizados los aspectos anteriores, éste se nos facilita. Mediante la visión "con" el narrador estaba presentando un mundo que se afirmaba y que veía, no

sólo el narrador, sino también el lector e inmediatamente ese mundo, que parecía ser el verdadero, sufre su negación por parte del narrador: éste da el verdadero ser. Sin embargo, y he aquí lo verdaderamente importante, la negación de ese mundo no es una negación total; es una negación compartida por el narrador y el lector (que afirma el mundo de éstos), pero la visión que se había dado antes queda vigente: el narrador aclara que no es su visión y así lo informa al lector, pero no la niega, y con esta no negación le da validez.

Los dos niveles, el del ser y el parecer se explicitan en la enunciación; en el enunciado, la historia sigue adelante sin cuestionarlo. Mas adelante, el narrador aclara el por qué de esa visión: es la visión del pueblo, de la gente, que con ver el perro que cotidianamente cumple el mismo recorrido con la canasta ven también con él al Doctor. Recordemos que ver "con" es ver lo que uno ve tal como se le aparece a aquel "con" quien uno está[4]:

> "No lo dicen con palabras; lo dicen sin ironía, sólo con el pensamiento acostumbrado ya a esa sombra familiar y en cierto modo benéfica todavía, a pesar de lo ocurrido". (p.42)

Posteriormente, el narrador se ubica antes de iniciar la historia del Doctor, historia que con respecto a él constituye un pasado. En el inicio del apartado dos, encontramos una situación estructuralmente igual a la que hemos analizado, cuando el narrador nos da el punto de vista de María Rosa mediante la visión "con":

> "Detrás del perro ve la sombra alta y delgada, que para ella no es sombra. Como tampoco para el perro". (p.42)

Es la visión de un mundo, pero de un mundo que no es compartido

por el narrador quien inmediatamente después enuncia mediante la visión "por detrás":

"pero no hay sombra". (p.42)

Respecto a la historia del Doctor, los primeros datos se dan en el apartado tres del segundo capítulo, con un cambio en el punto de vista del narrador: en este apartado la visión es "desde afuera". El narrador sabe poco o nada del personaje y sabe tanto o menos que los demás personajes. Dice que lo bajaron a empellones de un tren, en medio de un gran alboroto, gritos e insultos, pero eso no aclara nada acerca de su origen. Luego da más información introducida por la forma verbal "se rumoreó". De este modo no aclara mucho. Lo que verdaderamente está utilizando es la técnica del adelanto (prospecciones); estas prospecciones pertenecen al nivel narrativo, enmarcadas dentro de las relaciones sintagmáticas que rigen el discurso y que hacen que el narrador ordene la historia tal y como él quiere construirla. Desde el punto de vista de la historia, no podemos verlas sino como el resultado de una deformación temporal que la misma historia, enmarcada dentro del nivel narrativo, se encargará de dilucidar. Más adelante, el narrador dedicará secuencias enteras a estos aspectos.

NOTAS

[1] La novela se divide en nueve capítulos, cada uno de los cuales se subdivide, a su vez, en diversas partes numeradas; para referirnos a éstas últimas usamos el término convencional de "apartados".

[2] Augusto Roa Bastos. Hijo de hombre. (5a. edición. Buenos Aires: Editorial Losada, 1973). p. 14. Esta misma edición es la que se usa durante todo el trabajo; para las posteriores reproducciones solamente utilizamos el número de la página al lado de la correspondiente reproducción.

[3] Pouillon. Op. cit. p.70

[4] Ibid. p. 88

II- La FUNCION NARRATIVA

a- El nivel apreciativo y el ser y el parecer

La historia del Doctor se inicia con una ignorancia total sobre su origen y procedencia; el narrador no da más información que la que podría dar cualquier otro personaje. Es precisamente este recurso (el de recurrir a la información dada por otros personajes) el que va a utilizar el narrador para ir aclarando el universo del Doctor sin tener que hacerlo por él mismo, tomando así lo que Pouillon llama, una actitud de economía narrativa[1].

Esto nos lleva a enfrentarnos con otro problema. El narrador dirige toda la economía artificial de la obra; de hecho, ya encontramos un privilegio del narrador sobre el lector: el primero es el único que conoce el final de la historia, de ahí el derecho que se arroga de mostrarlo al lector en un orden arbitrario que distorsiona su temporalidad y su ordenamiento lógico. De tal modo, de la misma manera que el narrador conforma la historia, también ésta va conformando al narrador. El conocimiento de ambos se aprehende junto y su conjunción, a la vez, conforma el tipo de lector que, en Hijo de hombre es obligado a tomar un papel verdaderamente activo en su percepción de los personajes, de la historia y, en general, de todo el universo narra-

tivo.

El narrador, no queriendo manifestar mayor conocimiento sobre el Doctor (actitud que prevalece en todas las secuencias en que éste es protagonista) acude al testimonio cediendo la palabra a dos - personajes que son quienes informan lo que se sabe hasta el momento sobre el recién llegado. El narrador conserva una visión "desde afuera" que en algunos casos alterna con la visión "con" pero, en fin, sin demostrar un conocimiento mayor que el de los personajes que, en determinados momentos saben más que él: "El que más sabía era Atanasio Galbán..." (p.47), o la chivata de Na Lolé y entonces el narrador les cede la palabra. Este mismo recurso fue utilizado en la historia de Gaspar Mora, cuando en algunos momentos Macario se hace - cargo de ella y es quien la lleva adelante. Respecto a la historia del Doctor, lo anteriormente dicho es válido en cuanto a la historia propiamente, pues en cuanto se refiere a hechos pasados, el narrador da profusas informaciones. Lo mismo sucede en el apartado siete del segundo capítulo en el que la información que se da es aportada por un "alguien" de quien la toma el narrador, o cuando dice: "El pesquiza destacado por el jefe contó que se pasaba..." (p.50). El narrador no se responsabiliza de lo que se dice y lo presenta como "suposiciones".

Conviene tener siempre presente lo que será la principal característica de Hijo de hombre en el nivel del discurso: la mezcla o el contrapunto de las visiones; esto, por cuanto al detenernos en el análisis de un determinado tipo, no queremos afirmar su presencia

exclusiva o la exclusión de otras visiones; por el contrario, la fina red que la mezcla de las visiones han ido tejiendo en la narración, es uno de los principales aspectos de la novela que hemos querido hacer sobresalir. Si respecto al Doctor el narrador guarda una visión "desde afuera", no es así con respecto a las demás partes de la historia en las que el narrador utiliza básicamente una visión - "por detrás" con la modalidad de narrar acontecimientos que no son captados por ningún personaje o que bien no han podido ser captados por uno solo. La visita de María Regalada a la choza del Doctor poco antes de que éste desaparezca y en la que María lo descubre degollando las imágenes, está narrada mediante la visión "con".

Durante gran parte del segundo capítulo predomina la palabra - del narrador sobre la de los personajes (ausencia del discurso directo); de ahí la profusión de informaciones que lo llenan. No obstante, el nivel apreciativo está demasiado evidente; el narrador, además de dar la información (aunque para ello recurra, en algunos casos a los personajes) sobre el mundo de la novela, a cada momento nos da su propia imagen. Recurrimos a lo que conocemos como el nivel apreciativo[2]: cada parte de la historia conlleva la apreciación moral, la valoración, la intención de dilucidar lo que es real y lo que no lo es; toda esa serie de apreciaciones que aporta el narrador en su discurso aclaran su imagen e introducen el proceso de enunciación. Sucedió en la historia de Gaspar Mora y en la de Macario Francia (subhilo narrativo dependiente del primero), sucede también con la historia del Doctor y también sucederá con la de Casiano Jara y Natí (a la cual me re-

ferié más adelante). Cada una de las acciones lleva su consiguiente apreciación:

> "Ese vagón fue el que más tarde parecía alejarse misteriosamente por el campo sobre ruedas de fuego.
> Claro, una leyenda, otro rumor más, de los que viboreaban entre esa pobre gente a la que el infortunio había echado en brazos de la superstición". (p.55)

En cierto modo, aunque el narrador se esfuerza por mantener una visión "con", no puede desapegarse de una visión "por detrás", que lo lleva a juzgar el mundo construido, a valorarlo y a apreciarlo tomando, en algunos casos, posiciones. El carácter subjetivo del lenguaje empleado es el que domina; de ahí que tanto el discurso - personal como el valorativo[3] sean los que vayan conformando el nivel narrativo de la obra.

El nivel apreciativo, que nos lleva a afirmar la visión subjetiva del mundo por parte del narrador, nos lleva a analizar otro aspecto muy importante y evidente en los registros narrativos. Hay una sistemática actitud de no objetivizar ese mundo. Vamos a aclararlo tratando de encontrar su fundamento en la oposición entre el aspecto subjetivo y el objetivo del lenguaje. Si afirmamos con Todorov[4] que toda palabra es a la vez enunciado y enunciación y que, en tanto enunciado, se refiere al sujeto del enunciado y es pues, objetiva, y en tanto enunciación, se refiere al sujeto de la enunciación y guarda un aspecto subjetivo, es en los registros del habla, esencialmente, en donde encontraremos qué aspecto es el que predomina, puesto que algunas partes del discurso tienen por única función transmitir esta subjetividad; por ejemplo, cuando el narrador utiliza frases como: "Dice la gente..." (p.40), "Puede ser que..."

(p.40), "es decir, ahora..." (p.41), "Tampoco pasaban de ser suposiciones".(p.50), "Lo que parecía inconcebible..." (p.52), "Ese vagón fue el que más tarde parecía..." (p.55), "...a quien suponían - dueña de..." (p.56), "Tal vez los leprosos ayudaban..." (p.57), "Sólo el destrozado vagón parece seguir avanzando..." (p.60).

Vemos, entonces, como los registros del habla (y aún se podría comprobar más exhaustivamente), muestran una exclusión de la objetividad y un uso del discurso perfomativo que nos lleva a afirmar - el carácter subjetivo del discurso.

El tercer capítulo plantea otra deformación temporal; es la - parte que une la historia de Gaspar Mora (primer capítulo) con la del Doctor (segundo capítulo). Siguiendo un orden cronológico, este capítulo corresponde a la continuación del inicio de la historia y estaría colocada antes de la historia del Doctor, pues es aquí en donde se va a narrar la llegada de éste a Sapukai; lo reconocemos gracias a las breves informaciones que el narrador había dado al inicio del segundo capítulo. Esta deformación de la historia afecta, por supuesto, el nivel narrativo.

Anteriormente, definimos la visión como un modo de conocimiento: el conocimiento que el lector tiene del universo novelesco depende del modo como el narrador se lo dé a conocer; de esta manera, depende del narrador (de su visión) la mostración ante el lector de ese mundo: orden de los acontecimientos, grado de "objetividad" o - "subjetividad", temporalidad, etc. Así, si en la historia de Gaspar Mora el narrador es protagonista (participante activo del mundo narrado: narrador representado), en la historia del Doctor el narra-

dor no es participante y corresponde al tipo de narrador no representado[5]. Con el cambio en el tipo de narrador se da también una - deformación temporal (conocida por el lector en el tercer capítulo) y un cambio espacial. Al retomar el narrador su visión primera, se vuelve a retomar el hilo inicial, guiado por el narrador protagonista, Miguel Vera. El capítulo tercero, ubicado en esa posición - en el nivel narrativo corresponde, en la historia, a la transición entre el capítulo primero y el segundo.

Respecto a la deformación temporal que corresponde a la llegada del Doctor, es una retrospección de la historia, puesto que el - capítulo anterior se refirió a la estadía del Doctor en Sapukai. Los elementos correspondientes a la llegada se ubican en el tipo de deformación denominada intercalación o imbricación[6]: elementos correspondientes a la secuencia anterior son incluidos en la secuencia - posterior (el viaje de Miguel Vera de Itapé a Asunción). Finalizada la deformación, el narrador completa los elementos correspondientes a cada secuencia.

Al retomar el narrador protagonista la historia, ya supone el avance del tiempo y actos "que se han dejado de contar"[7]; es decir, ha transcurrido un lapso sobre el cual el lector no es informado. El narrador retoma la historia cuando ya Miguel se dispone a marcharse a la Academia Militar; en la primera parte era apenas un - chiquillo, además, el ferrocarril estaba apenas en construcción, ahora ya se encuentra en servicio. Recordemos nuevamente que el - narrador es quien dispone los hilos que moverán la obra, "selecciona" los hechos que narra y los ordena de la manera que quiere. Esto

es lo que determina el modo de conocimiento del lector.

Ya antes el narrador había hecho una serie de prospecciones en el apartado tres del segundo capítulo que hacían alusión a los hechos que se desarrollan hasta el apartado ocho del tercer capítulo. Sin embargo, el nivel en que se efectúan ambos correlatos es bastante diferente. Al hacer las prospecciones, el narrador, que no conoce los hechos, como lo atestiguan los registros del habla correspondientes, no asegura nada al respecto; utiliza frases introductorias del mismo tipo que ya hemos visto (modalizantes), tales como: "Se rumoreó que..." (p.45), "Nada cierto ni positivo, para decir así fue..." (p. 45), "...quizás porque no sabía..." (p.45).

Se adelantan unos hechos en la narración (puesto que en la historia ya habrían pasado) sobre los que no se afirma nada: todo queda al nivel del parecer[8]. El narrador no objetiviza esos hechos como dados, sino que los da al lector como aparentes, como "parece" ser que sucedió. Esos hechos permanecerán al nivel del parecer (y con ello la ignorancia por parte del lector) hasta el momento en que el narrador los incorpore como "hechos objetivos" en el tercer capítulo. En este momento, la verdadera causa del Doctor a Sapukai, que había permanecido en la ignorancia (en el nivel del parecer), se objetiviza y pasa al nivel del ser: lo que antes parecía ser, ahora es y, con ello, la situación de ignorancia (duda) queda eliminada. No obstante, aun dado el cambio de visión, la situación de conocimiento, no ya de su llegada, sino del Doctor mismo, sigue ignorada. Tanto el narrador representado como el no representado, mantienen respecto a éste una visión "desde afuera",

entendiendo por ésto que el narrador presenta la conducta del Doctor (como algo que es materialmente observable), lo mismo que el - aspecto físico del personaje del cual se dan profusas descripciones e incluso, obtenemos una información más o menos profunda del medio en que vive, pero ninguno de los dos tipos de narrador da a conocer el "adentro" del personaje en ningún momento. Es cierto que, si partimos del principio de que la conducta es significativa, es decir, que la conducta de un individuo constituye las manifestaciones observables de su "adentro" en relación con el mundo en que vive, podemos llegar a conocer, de un cierto modo, la conciencia de este personaje; pero esto a partir de lo observado, de lo representado, no de la pura palabra del narrador que, en este caso, se encuentra exactamente al mismo nivel que el lector.[9]

b- Intervención del narrador y la relación lector-mundo narrado

Al iniciarse la historia de Casiano Jara y su esposa Natividad, de nuevo el narrador no representado toma la palabra con la modalidad de lo que sería el narrador omnisciente (visión "por detrás"). Apenas en su inicio (apartado uno), se lleva a cabo otra distorsión temporal: el primer apartado corresponde a una prospección de la historia, pues no es sino hasta el final del capítulo cuarto cuando se incorpora plenamente al desarrollo lógico de la historia, pues la huida de los yerbales es la culminación de éste. Ya en el apartado dos se comienza a observar un predominio absoluto del discurso valorativo. El narrador afirma (esto es, establece las bases) el mundo en el que se desarrolla la acción. En un determinado momento, hace alusión e introduce otro tipo de discurso (que podríamos denominar discurso jurídico o legislativo):

> "Tenían carta blanca para velar por los intereses de las empresas, aplicando la ley promulgada por el presidente Rivarola, un poco después de la Guerra Grande, 'por la prosperidad y progreso de los beneficiadores de la yerba y otros ramos de la industria nacional...' Actuaban, pues, legalmente, sin una malignidad mayor que la de la propia ley. El artículo39 decía textualmente: 'El peón que abandone su trabajo sin el consentimiento expreso de una constancia firmada por él patrón o capataces del establecimiento, será conducido preso al establecimiento, si así lo pidieren éstos, cagándose en cuenta al peón los gastos de remisión y demás que por tal estado origine' ". (p. 81)

La inclusión de un elemento no literario en la obra no es meramente caprichoso; es, de hecho, la afirmación de las leyes que rigen la sociedad extratextual como las leyes que también regirán

la sociedad (creada por los personajes, el mundo y sus relaciones) intratextual. Esas leyes regirán el tipo de relación personaje-mundo que se desarrollarán de acuerdo a lo establecido por ellas. De este modo, un elemento extratextual se incorpora estructuralmente a la obra configurando ese nivel de relaciones, dándole una validez "legal" dentro de la sociedad que denota (o connota) la obra. No me detengo más que a mencionarlo tratando de ubicarlo en un nivel estructural; un estudio sociológico de la obra podría dar otros atisbos en este aspecto. Lo mismo cabe decir respecto a otro tipo de discurso lingüístico: la lengua guaraní. El narrador se esfuerza por ubicar la acción: ya antes la alusión a una ley, luego a la Industrial paraguaya y ahora las frases en guaraní ubican el mundo narrativo en un mundo, correlato de aquél, en que vamos a encontrar los mismos elementos definidores; de nuevo se hace necesario plantear un estudio de la obra en otro nivel que ocuparía la sociología de la literatura[18].

Ahora bien, si hasta el momento, en el caso del narrador no representado en la historia del Doctor, su intervención era mínima en cuanto se refiere a una visión desde "adentro" de los personajes, la historia de Casiano y Natí en los yerbales de la Industrial paraguaya se caracteriza por una intervención bastante fuerte. Obsérvese la percepción del narrador del sentimiento de Casiano cuando Natí le anuncia que va a tener un hijo:

> Ha olvidado que puede tener un hijo. A buena hora le daban la noticia! Sin embargo, debe de ser bueno tener un hijo. La sangre se lo dice con ese nudo en la garganta que no le deja hablar. Debe de ser bueno, aunque sea allí en Takurú-Pucú, donde sólo las cru-

ces jalonan las picadas. Ve sobre los carbones los ojos oscuros de Natí enredados en ese misterio que está germinando en ella, lo único eterno que pueden hacer un hombre y una mujer sobre la tierra, aunque sea en tierra de cementerio". (p.90)

El narrador manifiesta un conocimiento absoluto de la psique de los personajes como en este caso, de Kurusú, el capataz de los yerbales:

"Kurusú no era un atarantado. Tenía paciencia. Sabía tomarse su tiempo. Si habían pasado casi dos años para descubrir a la guaina del sapuqueño entre el rezago del mujerío, bien podía esperar un poco más. Total el tiempo en Takurú-Pucú no pasaba para él. Además,en medio de la abyecta sumisión del hembraje, le gustaba esa hembra un poco dura de boca al tirón de la rienda. Se le iba a poner blandita como la boca de una yegua parejera. Pero despacio, sin dar mucho que ver; no fuese a despertar la voracidad siempre pronta de Coronel, abriéndole los ojos sobre la presa". (p.92)

El conocimiento del narrador no sólo se manifiesta en cuanto a la interioridad de los personajes, sino también en un exhaustivo conocimiento del mundo en el que éstos se desenvuelven:

"El primer resultado fue que a Casiano lo mandaron a acarrear leña para los barbacuás, el trabajo más cruel del yerbal; más todavía que el acarreo del raído. El peso de la carga era también de unas ocho arrobas como mínimo, pero en lugar del fardo de hojas aterciopeladas, los troncos hacían sangrar la espalda del mensú a lo largo de su caminata de leguas por picadas y remansos selváticos". (p.92)

Nótese en la huida de Casiano y Natí de los yerbales, el tipo de narrador fuerte que hemos anotado:

"Lo que les traba el lento avance y les cierra el paso no es tanto el yavorai inextricable, no tanto la fatiga, el hambre, la sed, la consunción, los remezones del desaliento. Lo que les hace cada vez más pesada la huida es el miedo, ese miedo lleno de ojos y oídos finísimos, que crece en ellos y se derrama hacia afuera, salido de madre. Van chapoteando por dentro de un estero, un estero lleno de miasmas, con is-

lotes poblados de víboras que hacen sonar sus colas de hueso. Talonean inútilmente para despegarse de las ventosas de un tremedal. Su propio miedo es lo que ven alrededor; las imágenes de su miedo. Se arrastran soñando despiertos en una pesadilla. De pronto surge ante ellos la figura del habilitado sobre el inmenso tordillo manduví. Surge y se apaga entre los reverberos de los matorrales, con ese único y terrible diente de oro que brilla bajo el sombrero. O es la silueta del comisario Kurusú la que aparece a horcajadas sobre el lobuno. O los capangas al galope volando sobre el agua negra, atravesando el monte entre los disparos de los wínchesters. Tal vez las alucinaciones de los dos son distintas, pero el pavor es el mismo como son idénticos sus destinos."(p.110)

Tal intervención del narrador se realiza por medio del discurso valorativo: son valoraciones, comentarios que el narrador, dado su conocimiento del "adentro" de los personajes, emite. Su interés (no tam manifestado en las historias anteriores) es el de crear un mundo absolutamente cerrado. De ahí que el papel del lector, que había sido obligado a asumir un papel bastante activo, en este caso se encuentra bastante pasivo, dado que el nivel apreciativo del narrador cubre la historia por completo. En consecuencia, el discurso directo (palabra asumida por los personajes) sufre una desvalorización; no vale por él mismo, como comunicación directa al lector y novedosa para éste en su comprensión del personaje, sino que se encuentra subordinado al discurso valorativo. Los elementos de significación son asumidos enteramente por el narrador.

En la relación lector-mundo, aceptado que nunca puede darse en forma enteramente directa, puesto que el esquema necesariamente incluye al narrador, podemos encontrar una gradación: cuanto menor sea la participación del narrador no representado, ese esquema se acercará más a un punto extremo de relación directa lector-mundo; cuanto más fuerte sea la participación del narrador, nos acercamos

más al extremo opuesto, cuyo esquema básico abstracto sería: Lector-Narrador-Mundo. Tengamos presente que éste es un sistema convencional. Obviamente, el caso que analizamos se acerca profundamente al segundo tipo de relación que proponemos. Retomando la oposición entre el carácter subjetivo y objetivo del lenguaje, un predominio del discurso perfomativo plantea la existencia de una subjetividad con la que el lector está llamado a identificarse.

Un poco atrás nos referimos a la prospección temporal que se encuentra en el apartado primero del capítulo cuarto; dicha prospección se entronca con el desarrollo de la acción a partir del apartado veintitrés. Como se puede observar, la separación entre ambos momentos de la narración es considerable, y es la segunda prospección del mismo tipo, realizada precisamente cuando la narración la asume el narrador no representado. Sin embargo, entre ambas se pueden establecer algunas diferencias básicas. La primera es la que se refiere a la llegada del Doctor a Sapukai (inicio del segundo capítulo); al referirnos a ella, acotamos que la narración se quedaba al nivel del parecer, comprobado mediante algunos de los registros señalados, que no denotaban una afirmación del mundo presentado: "se rumoreó", "nada cierto ni positivo", "quizás porque no sabía", "acaso porque", son expresiones que no afirman, sino que señalan la posibilidad de que verdaderamente hubiera ocurrido de tal modo. La naturaleza de esta segunda prospección es diferente, pues ya, de una vez, se ubica en el nivel del ser. El narrador da por un hecho que el lector así lo entiende, tanto es así, que evita narrar

de nuevo ese momento de la huida. De tal modo, en la prospección se dan detalles que señalan un total conocimiento de la historia: el - crío recién nacido, se les llama "monigotes de barro", su "semblante terroso", "la máscara del hombre surcada de arrugas y hasta describe el miedo y la desesperación que los personajes sienten. Esa - forma de llamarlos y la forma en que los alude, el lector no la comprende de primer momento, sino hasta más avanzada la historia. Sin embargo, sí queda clara la afirmación plena del mundo narrado, básicamente sustentada por la visión "por detrás" y la fuerte presencia que en todo momento mantiene el narrador.

Por qué se inicia la historia con una prospección? Por una parte, el narrador informa al lector de una situación que en el nivel - de la historia se ubicará hasta más adelante, pero sin dar en ella - la solución: leída (escuchada) por parte del lector (oyente) dicha - prospección, éste no llega a conocer las razones de la huida ni si - los personajes logran escapar o no. Es precisamente esta duda lo que el narrador se propone despertar para luego iniciar la historia siguiendo el orden lógico de los acontecimientos. A propósito de esto, creo útil recordar nuestra definición de la narración como un - modo de conocimiento: es, después de todo y sobre todo elnarrador, quien dispone la manera en que el lector conocerá el mundo de la obra. Por otra parte, la huida se mantendrá como el motivo constante que atraviesa toda la historia y cuya realización, de la cual ya se informó, se espera. Es así como tal deformación temporal . Es así - como tal deformación obedece a una justificación que solo se encontrará mediante el análisis del acto de comunicación narrador-lector,

para lograr así, su ubicación dentro de la estructura discursiva de la obra.

c- Lectura y percepción de la obra: su connotación paradigmática

Hasta ahora nos hemos detenido, básicamente, en tres historias: la historia de Gaspar Mora, la del Doctor y la de Casiano y su esposa . Son tres historias en las que intervienen diferentes personajes, se desarrollan en espacios diferentes y hay variación en las visiones, etc. La pregunta que todo esto sugiere inmediatamente es: cómo asegura el narrador la unidad exigida? Lo cual, nos lleva a plantearnos otro aspecto que es la lectura. Recordemos, con Todorov, que su rasgo específico es que hace referencia a un texto particular y que trata de reconstituir su sistema. En lugar de restituir cada elemento de la obra al discurso literario, la lectura lo pone en relación con los otros elementos textuales, interesándose en su empleo único y no en su significación general[11]. Es, partiendo de esta premisa, como plateamos el problema de la unidad, pues ésta es únicamente descubierta y manifiesta por medio de la lectura; hasta ahora no son sino palabras, "seres de papel"[12] que adquieren su plena significación con la lectura. Esto nos acerca al problema básico que surge con este planteamiento y que podemos denominar el problema de la percepción. Al leer un libro (al asumir el rol del lector) es el primer obstáculo que enfrentamos, pues nuestra percepción del mundo está - guiada sintagmáticamente por el narrador; es decir, el narrador propone un principio y un final de la historia, orden que el lector se ve obligado a seguir puesto que es el orden propuesto por el primero, mostrador de ese mundo. De este modo, proponemos distinguir dos modos

de percepción en la obra literaria: por un lado, una "percepción sintagmática" que es la impuesta por el narrador al lector virtual y que decide la percepción que, en primera instancia, obtiene éste del mundo mostrado. El segundo modo que distinguimos es la "percepción paradigmática", producto de la lectura basada en un segundo ordenamiento impuesto por el lector, de los signos conformantes de ese mundo, proporcionados por el mismo narrador. Es, siguiendo esta - ddistinción, como podemos entender la afirmación de T. Todorov, cuando dice que la primera operación de la lectura es trastornar el orden aparente[13](O sea, el que correspondería al que distinguimos como primer modo de percepción) en el que se constituye el texto: acercar las partes alejadas, descubrir repeticiones, oposiciones, gradaciones, etc. Y es aquí en donde se debe ubicar la percepción de la unidad de la obra.

Hasta el momento hemos encontrado tres historias con sus elementos constituyentes diferenciadores. Sin embargo, un segundo orden de relaciones nos muestra una serie de elementos que se mantienen: el vagón que fue lanzado contra los revolucionarios "marca" todo el relato, el mismo Casiano Jara se nos revela como un participante de la frustrada revolución, la historia del Cristo de Gaspar Mora se convierte en una leyenda que también es mantenida durante los capítulos uno y tres; la historia del Doctor, iniciada en el capítulo dos, es completada en el capítulo tres mediante el recurso de imbricación de elementos de diferentes secuencias; la pareja que sube al tren en que viaja el narrador-protagonista y a la que éste alusión varias veces, no es otra que Casiano y Natí, protagonistas de la si-

guiente historia; al inicio del segundo capítulo se hace alusión a una curación hecha por el Doctor:

> "Por aquella época atendió también y curó 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. Cuando regresó al pueblo después de una larga ausencia, pocos reconocieron en él a Casiano Jara, el cabecilla - de las olerías de Costa Dulce". (p.55)

Estos son los protagonistas de la historia que no se narrará sino dos capítulos adelante, cuando Casiano y Natí, después de huir de los yerbales regresan a Sapukai. Esto quiere decir que, aunque - en el nivel del discurso, la historia del matrimonio procede a la del Doctor, en el nivel de la historia la precede. De esta forma, queda al descubierto una nueva deformación temporal.

El narrador deja dispersos una serie de datos que va recogiendo el lector para establecer su propio orden. El hecho de que se les encuentre en diversas partes de la obra, no es casual: obedece al plan establecido por el narrador; el narrador los percibe y su función es ordenarlos.

NOTAS

[1] Pouillon. Op. cit. p.73

[2] Todorov."Las categorías del relato literario". p.185

[3] Todorov. "La poética estructural". p.118

[4] Todorov. "Las categorías del relato literario". p.183

[5] Todorov. "La poética estructural". p.122

[6] Ibid. p.143

[7] Cfr. la parte correspondiente al tercer capítulo de este mismo trabajo bajo el título "Los 'espacios vacíos' y los 'sustituyentes' en la estrucutra narrativa".

[8] Todorov. "Las categorías del relato literario". p.180

[9] Cfr. Pouillon. Op. cit. p.83

[10] Cfr. la nota 6 correspondiente a la introducción

[11] Todorov. Literatura y significación. p.12

[12] Roland Barthes. "Introducción al análisis estructural de los relatos". En: Roland Barthes y otros. Análisis estructural del relato. (2ª edición; Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972) p.33

[13] Todorov. Literatura y significación. p.12

III- LAS VISIONES Y LA COMPRENSION DE LA ESTRUCTURA NOVELESCA

a- Sujeto y objeto de la visión

El capítulo quinto, siguiendo el orden de alternancia, presenta el narrador representado (Miguel Vera). Aquí encontramos un aspecto muy importante, pues en él se unen los dos hilos narrativos básicos: propiamente la historia de Miguel Vera, ocupada por el narrador representado y la de Cristóbal Jara, hijo de Casiano y Natí. Esto equivale a decir que las dos temporalidades, dejando a un lado las distorsiones que vimos dentro de cada una de ellas, llegan en este momento a un punto común. Historias que obedecían a coordenadas diferentes se unen para constituir un único hilo. La unidad de la obra, de la que hablábamos en el capítulo anterior queda así asegurada.

La visión que prevalece es la visión "con", mediante la narración en primera persona que pertenece a Miguel Vera quien se constituye en el personaje central. Por personaje central entenderemos la noción que da Pouillon; el personaje es central, no porque sería visto en el centro (en orden de importancia), sino porque es siempre a partir de él que vemos a los otros. "Con" él vemos a los otros protagonistas, "con" él vivimos los hechos relatados[1]. Además, debido al

uso que hace el narrador de su visión, nos vemos obligados a hacer una subdivisión con el fin de lograr una descripción más detallada. Por una parte, el modo en que la visión del narrador se "comporta" cuando el personaje visto a través de ella es Cristóbal; por otra, cuando el elemento descrito no es Cristóbal sino una serie de referencias que el narrador hace sobre hechos pasados (retrospecciones), o bien cuando se vuelve sobre sí mismo y el sujeto de la enunciación y el enunciado se identifican.

Para el primero de los casos, tenemos que la visión "con" se - ve íntimamente ligada y, a veces desplazada, por una visión "desde afuera". El narrador demuestra el mismo conocimiento que sobre su compañero de viaje puede tener el lector. Cristóbal manifiesta un hermetismo en el diálogo que impide al narrador protagonista informar algo más acerca de él:

> "De él sólo sabía su nombre y algo de esa extraña historia que me habían contado en el pueblo sobre la fantástica marcha del vagón destruido a medias por las - bombas.
> Durante el viaje en el camión de la ladrillería, entre barquinazo y barquinazo, tenté a tirarle la lengua, - traté de sobornar su silencio con esos pequeños recursos que siempre dan resultado y acaban por establecer la comunicación entre los hombres: una palmada cordial, el halago esquinado, la indirecta pregunta. Hasta conseguí que bebiera de mi caramañola algunos sorbos de - caña. Pero él parecía reservar su complicidad para otra cosa. A lo sumo, la boca a veces parecía replegarse en el imperceptible amago de una mueca que no sería de - burla, pero que lo parecía porque era la sonrisa de ese silencio acumulado en él y que él mismo de seguro - ignoraba, pero que lo saturaba por completo". (p.119-120)

Esto lo obliga a describir únicamente la conducta externa del personaje, pero sin tener acceso a su conciencia. Descubrimos, así, una nueva variante en la novela en el uso de esta visión: si el na-

rrador percibió al Doctor "desde afuera" como narrador no representado, ahora Cristóbal, mediante el narrador representado, es percibido mediante la misma visión. Es decir, la posible explicación de un proceso mediante el otro queda, de hecho, eliminada. Por otra parte, manteniéndonos siempre dentro del mismo caso, tenemos que, aunque si bien la visualización particular de Cristóbal es "desde afuera", no hay una completa objetivación en la descripción de su conducta[2]. Es así que se descubre una constante oscilación entre la visión "con" que es la que domina en términos generales, y la visión"desde afuera", dedicada al otro protagonista. El narrador, luego de presentar la conducta externa de Cristóbal, hace una serie de suposiciones que tratan de interpretar esa conducta:

> "Se miró los dedos de las manos sopesándolos. Quiso indicar cinco o diez meses o años en la manera indígena de contar el tiempo, o tan sólo la inconmensurable cantidad de esfuerzo y sacrificio que puede caber en las manos de un hombre?" (p.120)
>
> "Quedó callado, encogido, rascándose con la uña el protuberante calcañar. No hubo manera de hacerle decir nada más; probablemente no sabía nada más o ya lo había dicho todo". (p.120)
>
> "Entré en sospecha de que el baqueano me estaba haciendo caminar más de lo necesario. Lo haría para despistarme; acaso para aumentar el valor de su trabajo. Vaya uno a saber por qué lo haría". (p.122)
>
> "Cristóbal Jara giró sobre el rostro inescrutable y me miró por la rajita de los párpados, con esa leve mueca que no se podía definir si era de comprensión o de burla". (p.125)
>
> "El baqueano tornó a mirarme. Creyó probablemente que la picada me infundía cierto miedo o que sospechaba de él. Su semblante terroso era el paisaje en pequeño, hasta en los rastrojos de barba. Ahora el rictus de burla y lejanía se marcó más evidentemente a un costado de la boca. Tal vez no era eso: nada más que fasti-

dio, simple apuro de llegar, para cumplir una tarea".
(p.126)

Cristóbal Jara está rodeado por la incertidumbre que de él tiene el narrador y que comunica al lector. Esto es lo que puede entenderse como la libertad del proceso narrativo, dejando de los personajes un rasgo de incertidumbre por el que no sabemos demasiado bien - quiénes son, si están deformados o vistos correctamente, o bien, sin afirmar nada y solo presentar posibilidades, aspecto que constituye básicamente la visión "con". El narrador no pretende mostrar un personaje ya hecho o siquiera conocido: pretende que el lector, al "estar con él" comparta su visión, su conciencia sobre algo que él tampoco tiene claro: compartir esa conciencia es ver el mundo tal y como lo ve el narrador. Aún más, no es sólo verlo "con" el narrador, es verlo"a través suyo", produciendo esa misma confusión en nosotros[3].

Diferente es el caso cuando los registros no nos conducen hacia el proceso de enunciación (y, por tanto, al sujeto de ella), sino que nos mantenemos en el nivel del enunciado, con lo que el - discurso adquiere mayor objetividad. El narrador muestra un profundo conocimiento sobre los hechos sucedidos en la masacre de Sapukai y hasta de aspectos relacionados con la historia de Casiano. Este tipo de discurso constatativo afirma hechos que ya fueron narrados; de ahí que se considera esta intervención del narrador como una retrospección, pero puramente informativa, se queda en el nivel discursivo: pertenece a ña narración, no a la representación[4]. Solamente después de las retrospecciones, el narrador protagonista ha-

rá una serie de reflexiones sobre sí mismo, con lo que el proceso de enunciación se vuelca sobre sí mismo:

> "Me sentí hueco de pronto. No era también mi pecho un vagón vacío que yo venía llevando a cuestas, lleno tan sólo con el rumor del sueño de una batalla? Rechacé - irritado contra mí mismo ese pensamiento sentimental, digno de una solterona. Siempre esa dualidad de cinismo y de inmadurez turnándose en los más insignificantes actos de mi vida! Y esa afición a las grandes palabras! La realidad era siempre mucho más elocuente". (132)

Esta es, por cierto, la primera vez que se presenta en la novela este tipo de discurso. Si el narrador estaba creando un mundo que él mismo no comprende bien, que se le presenta confuso, esa confusión adquiere un grado mayor cuando el narrador vuelca ese sentimiento de confusión, no ya sobre el mundo que lo rodea, sino sobre él mismo.

Como vemos, la visión "con" es una visión bastante inestable: con la misma libertad que nos muestra, también nos oculta, y sólo - deteniéndose en ella se descubre la gran riqueza de matices y variaciones que brinda. Por lo mismo, exige un lector tremendamente - activo que "vive" con el narrador y comparte con éste sus sentimientos, angustias y dudas[5].

b- Los "espacios vacíos" y los "sustituyentes" en la estructura narrativa

Unida en un solo hilo narrativo, la historia se enmarca dentro de un orden lógico temporal, aunque ese orden no corresponda a una linealidad cronológica ininterrumpida de los acontecimientos; de manera que, entre las diferentes secuencias narrativas encontramos lo que podemos llamar "espacios vacíos", que instauran y reafirman la posición privilegiada del narrador sobre el lector, pues ante un universo frente al cual se encuentra el narrador, éste no sólo tiene en su palabra el orden en que relatará los acontecimientos, sino también hará el papel de selector, en cuanto él selecciona los hechos que quiere que el lector conozca. Por supuesto, esa función seleccionadora no es fácil; antes bien, su papel se complica en tanto en el acto de comunicación (función conativa del lenguaje), la estructura del enunciado narrativo se ve obligada a encontrar los "sustituyentes" (dando por entendido que los elementos de esos espacios vacíos son significativos) que hagan posible un modo de comprensión del mundo novelesco. Así, encontramos que en la historia Miguel Vera, guiado por Cristóbal Jara, llega hasta el vagón perdido en la montaña, en donde se encuentra con un grupo de revolucionarios a quienes acepta preparar militarmente. Este es el último dato que da el narrador representado en el capítulo quinto. Con el cambio de capítulo se efectúa el cambio a narrador no representado y también a un cambio de visión: ahora es "por detrás". Qué ha pasado que ahora encontramos a Cristóbal Jara escondido en el cementerio

de Sapukai y al teniente Vera en la cárcel cuando los habíamos dejado conversando en el monte? En el nivel discursivo ha sucedido una cosa esencialmente: el narrador ha dejado de contar una serie de acontecimientos que se encuentran ubicados entre ambos momentos semánticos; ha provocado un espacio vacío. Este tipo de recurso se debe distinguir de la deformación temporal, en tanto en el primer caso, el narrador no abandona la coordenada temporal que venía observando, como sí sucede en el segundo, en que establece un nuevo orden temporal. El narrador interrumpe la historia para retomarla con una nueva variante, pues han ocurrido una serie de hechos (no contados por el narrador) que se incorporan a la historia y que, dados algunos casos como el que estamos observando, dan un nuevo rumbo, producen un desvío en la historia, con lo que el conocimiento del lector se ve seriamente alterado, accidentado. Hay "algo" que ha provocado un cambio en la historia, pero ese "algo" no lo conoce el lector. Es aquí en donde entran en juego los elementos que en la estructura narrativa, dada la función específica que dentro de ella realizan, hemos llamado sustituyentes, función que en la mayoría de los casos, realiza un tipo de informantes destinados a sustituir el espacio vacío provocado en la historia. En el caso que nos ocupa, éstos están a cargo de los personajes mediante el interrogatorio a que someten al teniente Vera en la cárcel:

> -Teniente Vera!... -barbotó el oficial-. Me ha oído? -lo removió con la punta de la bota.
> -Yo no sé nada... -dijo solamente sin volverla desgreñada cabeza; era una voz neutra que subía no del temor ni del cansancio, sino de una absoluta desgana parecida a la desesperanza.
> -Usted sabe muy bien lo que le estoy preguntando. De nada

le va a servir hacerse el desentendido ahora. Usted mismo contó todo aquella noche... -se volvió hacia el civil-. No es cierto, señor jefe?
-Claro, capitán! No sé por qué se niega a dar los detalles -se agachó sobre él-. Aquella noche, en el bolicho de Matías Sosa, usted estaba borracho, pero me enteró - de lo principal.
-Lo que se dice en una borrachera no tiene valor... -la voz opaca se asordinó aún más contra la pared de ladrillos.
-Sin embargo, usted dijo la verdad! -farfulló el capitán- Quiere decir entonces que usted, borracho, es más digno que estando en su sano juicio? Usted estaba confinado aquí, por delito de sedición. Había dado su palabra de honor de respetar el Código y los Reglamentos. Usted, Miguel Vera, todo un oficial de planta de la Escuela Militar! -el capitán se iba exaltando-. Así cumplió con su - honor de ciudadano y de soldado?... Complicándose con esos bandidos que querían sembrar la muerte y la ruina en este pacífico pueblo!... -se contuvo con esfuerzo-. Menos mal que usted los delató". (p.139)

De este modo, la ignorancia a que estaba sometido el lector queda disipada: Miguel Vera, después de haber estado entrenando a los - revolucionarios, los delató en una borrachera, por lo que fueron atacados y apresados. Es la razón por la que Cristóbal se esconde y - Miguel Vera se encuentra en la cárcel. La visita del niño llevando - comida a Cristóbal al cementerio, acto aparentemente trivial en la historia, adquiere, en el nivel narrativo, una gran importancia, precisamente por su función de sustituyente; al informar a Cristóbal de lo que ha sucedido, informa también al lector. Las preguntas que el primero le dirige tienden a aclarar diversos incidentes que han ocurrido durante el espacio vacío y cuyo conocimiento el narrador considera necesario para la comprensión de la historia: "Averiguó algo?", "no sabe adónde?", "iban todos?", "qué más averiguó?", "qué más sabe?", etc. (apartado uno del capítulo sexto).

Qué es lo que motiva o justifica un espacio vacío? En este mo-

mento encontramos dos posibles respuestas. Que los acontecimientos que se dejan de narrar sean fútiles y cuyo conocimiento se considera innecesario para la comprensión de la historia; en un segundo caso, encontramos el caso contrario: se dejan de contar acontecimientos que sí son necesarios para la comprensión de la historia debido a "economía narrativa" (término que ya usamos antes); el narrador - quiere hacer avanzar la historia, interés que lo lleva a discriminar y, con ello, eliminar ciertos acontecimientos en la narración. En este derecho de discriminación y selección por parte del narrador está fundamentado, básicamente, uno de los principales privilegios - del narrador sobre el lector. Al hacer uso del segundo caso, eso sí, el narrador se verá obligado a incluir los sustituyentes, pues de otro modo, correría el peligro de que el proceso de comunicación quede imperfecto, insuficiente para la correcta comprensión de la historia. Así, la escena entre el niño y Cristóbal en el cementerio y la de Miguel Vera en la cárcel, no sólo no son fútiles, sino fundamentales en la estructura narrativa.

c- La "figuralidad" en el discurso

Al examinar el aspecto literal de la narración, no se puede cesar de interrogar sobre el sentido de los elementos de la narración y sobre el modo o maneras en que éstos la van ordenando. Nos planteamos, así, el problema de la "figuralidad" de la narración, pues, al decir de Todorov, "todas las narraciones son figuradas, la narración no es nunca natural y la exposición más imparcial contiene una figura[6]. Nos detendremos en el análisis de lo que consideramos una de las principales figuras que se dan en Hijo de hombre: el paralelismo, cuya fórmula podría describirse así: AX...AY, donde A es un elemento idéntico que se repite, mientras que X y Y son variantes - que lo acompañan y se encuentran, por esta razón, confrontadas[7]. Una mirada a las tres primeras historias indica ya una primera confrontación. Los protagonistas de las historias no se encuentran solos, se acompañan por una mujer: Gaspar Mora/María Rosa, el Doctor/ María Regalada, Casiano/Natí. Más adelante también encontraremos - Cristóbal/Salu'í, Crisanto Villalba/Juana Rosa (capítulos ocho y - nueve). Las dos primeras mujeres conforman un cuadro de características casi idénticas: sumisas, calladas, rasgos demenciales, conducta extraña; todas presentan una característica básica: la fidelidad.

Los elementos de las dos fallidas expediciones revolucionarias permite establecer otro paralelismo, quizá el de mayor alcance de - toda la obra. Los elementos de la primera solo los conocemos por -

medio de informaciones: un convoy revolucionario, con Casiano Jara como uno de sus jefes; la participación del pueblo en la despedida; la denuncia por el telegrafista y el consecuente ataque por sorpresa de las fuerzas del gobierno. Sobre este intento revolucionario, el - narrador hace repetidas menciones, mantenidas especialmente cuando alude a la leyenda del vagón que se mueve misteriosamente hasta la montaña. Es en este vagón, precisamente, en donde se comienza a generar el nuevo intento revolucionario; los participantes se preparan bajo el mando de Miguel Vera y con la presencia de Cristóbal, hijo de Casiano, como uno de sus principales participantes; vendrá luego otra vez la denuncia, el ataque sorpresivo por fuerzas gubernamentales y, consecuentemente, el arresto. La primera vez logró huir Casiano, ahora huye su hijo; la primera vez el pueblo participó en la despedida, ahora participa con su silencio. Si consideramos que este segundo paralelismo es el que sustenta, en gran manera, el - mundo novelesco, tenemos que convenir en que, gran parte de la estructura narrativa de la obra, descansa sobre esta figura.

El análisis de la visiones en el capítulo sexto, correspondiente al narrador no representado, evidencia un caso muy claro del uso de la visión "por detrás", utilizando las diversas manifestaciones que le son propias[8] y que determinan la superioridad del narrador - sobre los personajes. Se encuentra utilizada la variante que manifiesta un conocimiento de los deseos secretos de un personaje (que ese mismo personaje pudiera ignorar):

> "Nadie supo, tal vez ni él mismo lo supiera, si en ese momento iba a delatar a Cristóbal Jara o si por el contrario estaba tratando de urdir en su favor una loca pa-

traña, alguna increíble y absurda coartada, más increíble y absurda todavía que el hecho mismo de haber venido ese hombre allí, a inferir él solo a todos sus enemigos la enormidad de esa afrenta con un coraje demoníaco y desesperado". (p.166)

También el narrador muestra un conocimiento de los pensamientos de varios personajes (Alejo, María Regalada, Bruno Menoret, etc.).

Como un tercer rasgo de la visión que domina este capítulo, se manifiesta también en el relato de acontecimientos que no podría percibir un solo personaje: las escenas de Cristóbal en el cementerio, de Vera en la cárcel y de los presos en el tren se desarrollan al mismo tiempo y en espacios diferentes.

La visión es, eminentemente, la misma que dominó la historia de Casiano y Natí, con la diferencia de que el nivel apreciativo, en este segundo caso, no es tan fuerte como en el primero, en que la intervención del narrador era constante. En el segundo caso, de las tres manifestaciones de la visión "por detrás", la que predomina es la tercera, e individualizando cada una de las secuencias, se acerca bastante, en ciertos casos, a una visión "con":

"En ese momento la mujer entraba en un recodo del caminito, así que se estaba volviendo de frente hacia ellos, paso a paso, lo que aumentó la expectativa. Otas siluetas se distinguían junto a los ranchos, pero todos los ojos se hallaban clavados en esa mujer que iba pasando ante ellos con su andar ondulante y la cabeza levemente inclinada. Ya la veían de perfil, un poco más y le verían el rostro, antes de entrar en el boscaje". (p.156)

"Otra silueta se acercó también a gatas y lo desplazó de la mirilla. La tiniebla del vagón bullía con esos cuerpos y rostros anhelantes que se aplastaban contra las tablas. Veían pasar muy cerca a las alojeras y chiperas. Tendían hacia ellas sus manos. Algunos arañaban y golpeaban las paredes del vagón desgañitándose en un salvaje clamor.

En una pausa escucharon que alguien, uno de los sol-

dados de la custodia, decía a las vendedoras, pavoneándose, mientras masticaba pedazos de chipá (...)" (p.151)

El narrador pasa de una visión a otra con gran facilidad, lo cual va a determinar, en gran parte, el tipo de discurso empleado. Ambos aspectos se presentan íntimamente relacionados.

NOTAS

[1] Pouillon. Op. cit. p.62

[2] De hecho, una "objetivación" completa, en el sentido más estricto, no puede darse pues, en todo enunciado, distinguimos primeramente al sujeto que hace posible que tal enunciado se produzca. En tal sentido, es preferible hablar de grados de objetividad o subjetividad.

[3] Puillon. Op. cit. p.68

[4] Cfr. Todorov."Las categorías del relato literario". p.183

[5] Pouillon. Op. cit. p.65

[6] Todorov. Literatura y significación. p.89

[7] Loc. cit.

[8] Cfr. las características de esta visión expuestas en la introducción o vid. Todorov. "Las categorías del..." p.178

IV- EL DIARIO DE MIGUEL VERA

a- El sujeto de la narración y la función narrativa

La estructura narrativa varía radicalmente en el capítulo sétimo que se encuentra estructurado en forma de diario. De nuevo encontramos al narrador representado Miguel Vera quien, por medio del discurso personal, determina el modo de la narración. El uso que el narrador hace del discurso personal es bastante variado. Consideremos el inicio del primer apunte[1]:

> "Año nuevo. Aquí, en el destino militar de Peña Hermosa, apenas nos apercibimos del paso del tiempo. Los días transcurren monótonos, iguales, para la cincuentena de presos confinados en el islote. Estamos fondeados en medio de la lenta y atigrada corriente, de más de un kilómetro de anchura, que ahora, por la bajante, hiede a limo recalentado por el sol. Cuando se la mira fijamente, a ciertas horas, parece también detenida, inmóvil, muerta. Entonces se tiene la sensación de que el peñón remontara el río, entre las centelleantes y lejanas barrancas". (p. 168)

El narrador no hace ninguna alusión a sí mismo, aparte del uso del adverbio "aquí", de los pronombres y de las dormas verbales. Sin embargo, eso no nos lleva al conocimiento del personaje. A éste lo comenzamos a conocer en su nuevo estado (preso en Peña Hermosa), no por un conocimiento que dé acerca de sí mismo, sino por el conocimiento que "a través de él" adquirimos del paisaje y de los persona-

jes que lo rodean. Cuando Vera escribe: "Cuando se la mira fijamente, a ciertas horas, parece también detenida, inmóvil, muerta. Entonces se tiene la sensación de que el peñón remontara el río, entre las centelleantes y lejanas barrancas", no interesa el paisaje como tal, sino el estado de ánimo del personaje. Se comprende, entonces, por qué afirmamos que, en realidad, no vemos a aquél"con"quien vivimos en la novela pero que, sin embargo, es visto de una cierta manera: no en su interioridad, porque sería necesario que saliéramos de él, mientras que estamos absorvidos en él, sino en la imagen que él se hace de las cosas que lo rodean y de los otros personajes. Es una especie de transparencia de esta imagen:

> "El excadete me detesta más que los otros. Su buen humor y simpatía lo disimulan. Noto su mano en los nimios actos de provocación, aunque tengan una intención colectiva. No puedo tomárselo a mal, sin embargo. El anonimato implica cierto respeto. Por despectivo que sea el vacío con que lo encubren. Mientras no lleguen a enfrentarme abiertamente (...)". (p.171)

Hay referencia a un sentimiento que el narrador protagonista - percibe en los demás; sin embargo, no interesa tanto ese sentimiento de aversión que pueden sentir "los otros", como el sentimiento que - dicha referencia deja traslucir en él: el temor. La manera en que - percibe a los demás es también una manera en que lo logramos percibir a él.

Otro tipo de discurso lo constituye el enunciado reflexivo[2], entendiendo por éste a aquel enunciado que trata de sí mismo. Así, el teniente Vera escribe:

> "Veo el vapor que mana de mi cuerpo, mientras anoto estas cosas en mi libreta. Por qué lo hago? Tal vez para releerlas más tarde, al azar. Tienen entonces un aire -

de divertida irrealidad, como si las hubiera escrito otro. Las releo en voz alta, como si conversara con alguien, como si alguien me contara cosas desconocidas por mí. Sin embargo, hasta escribir me cansa. No siempre me entran ganas". (p.170)

"Contingentes de hombres y convoyes de abastecimiento se desplazan sin cesar por la ruta, a lo largo de los puestos de etapa, todos con nombres apacibles y nostálgicos: Casanillo, Pozo Azul, Campo Esperanza... A la luz de los faros surgen y se desvanecen entre marejadas de polvo. Para contrarrestar el sueño, escribo estas notas en las paradas". (p.183)

"Prefiero pensar que el sufrimiento se ha retirado de esa quejumbre. Todo se ha vuelto irreal. Me reservo para lo último, aferrándome a este final destello de razón, a este resto de lápiz. Cada vez me resulta más pesado, como si estuviera escribiendo con el esqueleto carbonizado de un árbol. A ratos se me cae y me lleva mucho tiempo encontrarlo". (p.201)

Enunciados de este tipo, reflexivos, no tienen una estructura diferente de los otros enunciados. Lo mismo que los demás enunciados, tienen un referente, sólo que este referente coincide con el enunciado mismo. De esta manera, entramos en contacto directo con el proceso generador del discurso y con el proceso de enunciación en sí mismo, incluyendo al sujeto de ella y al objeto "material" en que se realiza dicho proceso, esto es, el apunte en el diario.

Aquí radica la diferencia de este tipo de discurso personal con cualquier otro tipo de discurso utilizado en la novela; en éstos nos encontramos con la palabra, con el lenguaje simplemente; en el diario nos encontramos con el objeto material en que el lenguaje se realiza. La simple narración deja lugar al testimonio, testimonio íntimo del cual sólo es cómplice el lector en cuanto logra apoderarse de ese objeto material.

No deben dejarse de lado, además de la asistencia al proceso de

enunciación, y con ella situarnos al lado del sujeto emisor, aspectos también importantes; un concepto fundamental es la distinción - que se debe hacer entre el narrador y la función narrativa. Hay - fragmentos que llevan como fin configurar la imagen de ese narrador, pero el simple conocimiento y enmarcación de éste dentro del relato, no determina ni delimita la función narrativa. Así, por ejemplo, encontramos fragmentos destinados, no a dar la imagen del narrador poniéndonos en contacto con el proceso de enunciación, sino destinados a procurar un conocimientodel mundo, mundo en el que no sólo interesa él, sino también todos los demás : elementos conformantes de ese - mundo; cuando los registros establecen una prioridad de este segundo aspecto, el narrador, como tal, pasa a un segundo plano, para poner el énfasis en estos segundos elementos. De esta manera, la función narrativa queda al descubierto, actuando plenamente.Veamos esta cita:

> "La lancha del Resguardo hace su arribo mensual con los víveres y la correspondencia. A veces trae también algún nuevo pensionista. El mes pasado llegó el último, - Facundo Medina, dirigente universitario, a quien llaman el Zurdo por sus ideas de izquierda. Parece que estuvo complicado en los sucesos de octubre, en Asunción, que culminaron con el ametrallamiento de estudiantes frente al palacio de bogierno, cuando acudieron en masa a - reclamar la defensa del Chaco ante la progresiva ocupación por los bolivianos." (p.168)

En este caso, el discurso perfomativo ha dejado lugar al constatativo. El narrador se deja de lado para ocuparse de su función narrativa, estableciendo las bases del mundo del cual forma parte.

Al estar constituido todo el capítulo por apuntes de diario, solo se da el estilo directo. Sin embargo, de acuerdo con la distinción de los modos de la narración[3], se encuentran representados en

él tanto la representación como la narración; la primera entendida como la "presentación" de lo que ocurre y la segunda, como el "contar" algo que ocurre, pero que no se presenta. Es en este segundo aspecto en el que el narrador recurre a un artificio: la traída de diarios de la capital a la isla para informar sobre acontecimientos que, de otra manera, no se podrían conocer:

> "Hoy, domingo, desempaqué los libros. Algunos diarios de Asunción, muy atrasados, con referencia al ametrallamiento de estudiantes. Hablan de que la guardia del Palacio se vio forzada a ese recurso extremo para contener la avalancha que pretendía asesinar al presidente y a sus ministros, dirigida por elementos terroristas infiltrados entre los estudiantes." (p.171)

Otra manera es la de recurrir a noticias oídas por el narrador protagonista de boca de otros personajes: "...Quiñónez nos comunicó la noticia de..." (p.179), "Quiñónez nos leyó el parte del comando, captado en Concepción" (p.181). Todos estos elementos tienden a hacer evidente la función narrativa, aparte del nivel expresamente representativo. El arte particular de Roa Bastos consiste en la habilidad con la cual utiliza el mismo procedimiento (el relato por medio de apuntes de diario) para responder a dos necesidades diferentes: la de hacer patente el proceso de enunciación y con ello destacar la imagen del narrador y la de enmarcarlo a éste dentro del enunciado como participante activo, aparte de su función netamente narrativa.

El recurso de construir el relato de esta manera, se relaciona también estrechamente con la "economía narrativa", pues de esta manera se justifica y, aún más, se hace necesaria la ausencia de una serie de acontecimientos con el fin de acelerar el ritmo narrativo.

Hablamos de espacios vacíos dado el carácter de la narración en forma de diario. Asi, por ejemplo, un apunte tiene como fecha el 27 de abril, el siguiente el 14 de mayo, 17 de junio, 3 de agosto, etc.; esto sin tomar en cuenta que algunos apuntes son bastante pequeños; por tanto, las unidades (apuntes) son mínimas con respecto a la historia total (que incluye lo ocurrido durante esos espacios vacíos de la narración) con lo que el relato puede abarcar grandes períodos - temporales en los que han sucedido gran cantidad de acontecimientos: estadía del teniente Vera en la prisión hasta su participación en la guerra del Chaco entre Paraguay y Bolivia, con relativamente poca expansión narrativa. Sólo a partir del apartado cinco en que la escuadra de Miguel Vera se encuentra frente al sitio que deben conquistar, el narrador se detiene un poco más para escribir sus apuntes - diariamente.

Los apuntes, dado el tiempo verbal en que están escritos (presente), y las circunstancias en que se producen, además de que la - narración se realiza en primera persona, configuran la visión "con" que se mantiene hasta el final, sobre todo en los últimos días en el frente cuando, presa de la sed, el protagonista narra, básicamente, las sensaciones que percibe, sensaciones que señalan un mundo caótico en que la sed comienza a causar la muerte a los soldados:

> "Ya no percibimos el hedor de los muertos. En todo caso, es nuestro propio hedor". (p.200)

> "Una de ellas acaba de posarse sobre la hoja de la libreta. Ha dejado un trazo húmedo entre dos renglones, que - se secó en un pestañeo. Luego salta al dorso de mi mano. Sus ojos tallados de innumerables facetas, me miran fijamente. Siento que nada puedo ocultarle. Sabe de mí mucho más que yo mismo. En esta gota de obsidiana se aloja

toda la memoria del mundo. Me observa borneando lentamente los inmensos y tornasolados poliedros que llenan todo el cañadón, mientras se restriega la trompetilla con los filamentos de las patas, cada una de las cuales podría alzarme en vilo con la fuerza de diez tigres. Para qué voy a espantarla. Volverá, insistirá una y otra vez, como una uña sobre una cicatriz, hasta que brote la puntita escarlata. No hay una sola. Hay millones. El cañadón entero zumba como una colmena". (p.201)

Al no separarnos del modo de comprensión que nos ofrece el personaje, no solo permanecemos junto a él, sino que "vivimos" con él esas sensaciones, los hechos relatados. Cabe aquí la definición que da Pouillon de este tipo de relato en que la visión "con" establece ese hilo finísimo de relación entre el modo de comprensión del narrador-protagonista y el lector:

> "...Trata de hacernos captar la confusión definitiva de esa conciencia primitiva, y no diciéndonos lo que a pesar de todo hay de comprensible en ella sino, por lo contrario, produciendo esa misma confusión en nosotros. La incoherencia de las visiones que tienen los personajes de los acontecimientos que les suceden y que aparece en los relatos que hacen de ellos, tiene por objeto darnos directamente la conciencia de sí de un primitivo, sin que haya necesidad de una reconstrucción conceptual o de comentarios sicológicos[4]."

b- La visión estereoscópica

Al ir analizando las diferentes visiones, hemos ido desarrollando a la vez los diferentes procesos temporales, pues una determinada visión sólo puede ubicarse en una determinada temporalidad. De este modo, al operarse un cambio de visión, nos vemos obligados a confrontarla con la nueva temporalidad en que se ubica. Este aspecto se encuentra muy claro con el cambio de visión del capítulo sétimo (con narrador representado) al octavo (con narrador no representado). En el primer caso, el narrador protagonista narra su estadía en la cárcel de un modo rápido y luego se detiene más cuando narra los acontecimientos que vive en el frente de batalla, en Boquerón. El interés del narrador no es tanto narrar las batallas contra los bolivianos como el de narrar la otra guerra, la "guerra contra la sed", a la que tienen que hacer frente y que, al final de cuentas, es lo que causa los mayores estragos. Estamos ante un tipo de visión "con": captamos a través de Miguel Vera los estragos que causa el calor en los soldados. Con el cambio en el tipo de narrador y de visión del capítulo sétimo al octavo (predominio de la visión "por detrás"), se lleva a cabo un desdibujamiento del hablante básico; a su vez, se opera en forma paralela un proceso de desfijación temporal, configurándose, de esta manera, una disposición narrativa que se impone en toda su relevancia formal y significativa. Para comprender mejor este aspecto, se hace necesario tener presente el concepto del llamado "perspectivismo" o "visión estereoscó-

pica" como prefiere llamarla Todorov. Dice éste así:

> "Hemos dicho que el narrador puede pasar de un personaje a otro; pero, además, hay que especificar si sus personajes relatan (o ven) el mismo acontecimiento o bien unos acontecimientos distintos. En el primer caso se obtiene un efecto particular que hemos llamado antes una "visión estereoscópica". (5)

Por supuesto, esto no quiere decir que el acontecimiento volverá a ser conocido (relatado) de la misma manera anterior; precisamente, tal recurso tiende a presentar un enriquecimiento de nuestra comprensión mediante nuevos datos, nuevos personajes, aclaraciones o, en fin, dar un conocimiento más cabal del mismo. El narrador - protagonista ubicaba su narración "vista" desde el mismo frente de batalla; en el capítulo octavo, con el cambio de visión, se produce la desdibujación temporal y el cambio y el cambio de protagonistas. Ya antes, el teniente Vera apuntaba el envío de patrullas en - busca de agua; el capítulo acaba cuando el camión aguador, guiado - por Cristóbal Jara, llega al frente cuando ya sólo el teniente Vera queda vivo. El capítulo octavo llegará también hasta el momento en que Cristóbal llega con su carro, sólo que la visión de ese mismo - hecho es desde otra perspectiva narrativa. El nárrador no representado no retoma el hilo en el lugar en que lo dejó el narrador representado, sino que la historia sufre una regresión que nos pone en - conocimiento de varios hechos que sucedían al mismo tiempo que se - desarrollaban los acontecimientos narrados en el sétimo capítulo. Al final, las dos temporalidades convergen en el mismo punto. Por - supuesto, nuestra comprensión del mundo novelesco es enriquecida enormemente con ese nuevo conocimiento, más vasto e integrador.

En la aplicación del cocepto de visión estereoscópica al recurso narrativo al que nos hemos referido, nos hemos visto obligados a apartarnos un tanto de como Todorov la entiende estrictamente, puesto que en el criterio que sigue (ya expuesto anteriormente), se aprecia la exclusión de una serie de posibilidades que, de hecho, pueden concretizarse en este recurso. Básicamente, nos referimos a la multiplicidad, no ya de personajes, sino de narradores, como efectivamente sucede en el caso que nos ocupa. Es decir, en cuanto la visión estereoscópica no se ubica al nivel de los personajes, sino al nivel de los narradores, esencialmente sustentada en el cambio de visión. Un segundo aspecto derivado del anterior y al que ya se hizo mención, se refiere a las diferentes estratificaciones temporales en que pueden ubicarse las visiones covergentes pues, parece imposible, creemos, llegar a crear una visión estereoscópica de un acontecimiento sin que éste, al producir un desdibujamiento del hablante básico, no opere en forma paralela a un proceso de desfijación temporal. Consideramos que estos dos aspectos básicos, aunque se encuentran excluidos del concepto tal y como lo utiliza Todorov, deben ser tomados en cuenta, puesto que en determinados casos, como se evidencia en Hijo de hombre, ocupan un lugar preponderante en la estructura narrativa. Lo que hemos analizado como visión estereoscópica en Hijo de Hombre, pareciera por momentos no encajar dentro de la denominación común tal y como es utilizada a menudo. Con esta observación queremos hacer patente, precisamente, la importancia que alcanzan, dentro de este tipo de visión, esos dos aspectos que hemos incorporado a nuestro análisis, y que se hacen impres-

cindibles para una verdadera comprensión de este recurso.

La visión estereoscópica opera de diferentes maneras en el plano narrativo y, por tanto, en el modo de comprensión de la historia. De hecho, los diferentes elementos sufren un desplazamiento, llevado a cabo, en este caso, por una relación de oposición. En el capítulo sétimo, gran parte de la narración estuvo dominada por un solo elemento que es el que se trató de caracterizar más: la sed:

> "Pero más me arde la sed en la garganta, en el pecho. Llaga viva por dentro. No ha llegado el agua a las líneas. Esperándola, uno escupe polvo". (p.188)

> "Con furia de perros hidrófobos, mis hombres se - lanzaron sobre unos y otros. Hubo también que imponer aquí el orden drásticamente, para distribuir el agua de sus caramañolas con cierta equidad. A un trago por barba. Algunos perdieron el suyo, por impaciencia. Los huéspedes no bebieron. Comenzarán desde ahora a emular nuestra templanza". (p.196-97)

> "El bloqueo ígneo nos prensa cada vez más. Ahora con todo el cielo encima. Un cielo de salmuera filtrándose implacable a través del ramaje. No hay sombra en los árboles para guarecerse. En la espera del agua, los hombres mastican la carne fibrosa de las tunas, los bulbos indigestos del yvyá o las corrosivas raíces del karaguatá. Desde luego, estas cosas no calman la sed. No hacen más que provocar náuseas y las arcadas acaban las mucosidades de los estómagos deshechos. He visto a algunos recoger ávidamente las raíces mascadas por otros y masticarlas a su vez, con aire de estúpida satisfacción adquisitiva, como si acabaran de hurtar algo muy valioso. Otros se aplican a recuperar, pacientemente, a través del aterciopelado cucurucho de las flores del karaguatá, - los espumarajos de sus propios vómitos. Al comenzar el cuarto día de ayuno, los más apurados han comenzado a roer las partes blandas del correaje. Naturalmente, es un charque muy poco nutritivo". (p. 197-98)

> "El que todavía consigue retener algo de orina en la vejiga, puede considerarse afortunado. Hay un activo tráfico de este licor. Pesebre anduvo arrastrándose con el jarro de uno a otro, sin conseguir una sola gota a cambio de una inconcebible reserva que sacó de su bol-

sa de víveres: dos galletas como pedruscos, semirroídas. Las arrojó entonces entre los cactos, se arrodilló y se puso a arañar la arena, enloquecidamente. Metió la cabeza en el hoyo y se quedó así, como un decapitado, sacudido por convulsivos sollozos". (p.198-99)

Hay un movimiento intensivo de la narración alrededor de ese único elemento: la sed, con sus consecuencias atroces en los soldados. Por su parte, el capítulo octavo estará dominado por otro elemento básico: el transporte del agua a Boquerón, idea que queda resumida en las palabras del camionero Silvestre Aquino:

"Ya se habían producido graves reyertas entre los hombres de Transportes por el privilegio de seguir adelante. Pero el paso del agua hacia Boquerón, era indiscutido. Sólo ante los camiones de heridos, los aguateros reculaban. Fuera de eso, la prioridad del tránsito les estaba reservada. Una noche, lanzada ya la ofensiva,el camión de Aquino se encontró con una camioneta del Estado Mayor en una senda de maniobras, cerca de Isla Samuhú. El chofer de la camioneta saltó y se acercó corriendo.
-Atrás!... -intimó, perentorio y altanero-. Déjenme pasar! Llevo al Comando en Jefe!
Aquino se cruzó de brazos sobre el volante, incrédulo y cachazudo.
-Llevarás al Comando -dijo-. Pero yo llevo el agua". (p.223)

La figura de oposición llega a su máximo punto de intensidad cuando Otazú y Rivas, que llevaban uno de los camiones aguadores, deciden desertar y, para ello, fingen un desperfecto y derraman el agua en la arena:

"Otazú y Rivas se atareaban falsamente en el simulado desperfecto. Esperaron que el rumor de los motores se apagara poco a poco. Entonces bajaron la tapa del motor. Estaban solos en el cañadón. Otazú se acercó al grifo y lo abrió. Bebió hasta que le vinieron hipos. El otro hizo lo mismo. Pero no lo volvieron a cerrar. El chorro caía con sofocado ruido sobre la arena. Cuado dejó de gorgotear, el runruneo impreciso y remoto también se había apagado y luego, como brotado de ese mismo silencio, surgió el gran trémolo de la noche

en la selva, demasiado grave y profundo para que fuese perceptible". (p.234)

Al final del capítulo octavo encontramos el momento culminante de la visión estereoscópica, cuando el hilo temporal de este capítulo se entronca con el punto en que había sido abandonado el hilo narrativo en el capítulo sétimo. Veamos la presentación de ambas situaciones:

Capitulo sétimo:

"29 de septiembre.

Esto, en cambio es de verdad la agonía del infierno. O todavía muchísimo peor. Es preferible acabar de una vez...Pero, qué difícil es morir! Debo ser casi eterno. He desenfudado la pistola y arrancándome la cadenilla del cuello, la arrollé al caño hasta que la cruz brilló sobre el metal pavonado. Cuando la llevaba a la sien, en un movimiento infinito, escuché aún los quejidos. Con el resto de mis fuerzas, me arrastré hasta la pesada. - Empuñé el asa, oprimí el disparador y haciendo girar el tubo sobre el afuste, barrí el cañadón con varias ráfagas, para acabar de limpiarlo de esos - quejidos de trasmundo. En el silencio que siguió, oí el jadear de un camión. Cada vez más próximo. - El camión ha aparecido por fin en la boca de la - picada. Es un camión aguatero...Ella continúa tentándome. Sus engaños, sus sarcasmos son incalculables. En medio de una nube de polvo, con las ruedas en llamas, el camión ha avanzado zigzagueando por el cañadón. He disparado también sobre él varias - ráfagas, toda la cinta, sin poder pararlo, sin poder destruir ese monstruo de mi propio delirio. Ha seguido avanzando con el tanque bamboleante y las ruedas en llamas, erizado de vívidos penachos de - agua, hasta embicar contra un árbol. Está ahí..., está llamándome...". (p.202-03)

Capítulo octavo:

"Un rato después entraba en el cañadón, aparentemente abandonado. Avanzó a la deriva con las ruedas en llamas, bamboleando por entre las armas y bagajes y los bultos esparcidos bajo los árboles calcinados. Varias ráfagas de ametralladora, imprecisas, balbuceantes, como disparadas por un -

ebrio o un loco, astillaron finalmente los vidrios, pero el camión siguió avanzando en zigzag, avanzó unos - metros más. Se detuvo. Al chocar contra un árbol se detuvo. Un gran chorro de agua salió por la boca del tanque sobre las llamaradas que llenaban de sombras el cañadón de nuevo silencioso. La bocina empezó a sonar, - trompeteando largamente, inacabablemente. El camionero estaba caído de bruces sobre el volante, en la actitud de un breve descanso". (p.251)

Irónicamente, los dos personajes vuelven a encontrarse, como ya se habían encontrado en el vagón abandonado en las montañas de Sapukai; sólo que este encuentro es ignorado por los mismos personajes: Cristóbal muere. Por su parte, Miguel no sabía que el conductor del camión era aquél. El primer encuentro se realizó en un estado de conocimiento; el segundo, en un estado de ignorancia, que conlleva la muerte a uno de los dos, a Cristóbal, que había sido ya traicionado por Miguel, también en un estado de ignorancia (embriaguez, capítulo quinto). Cristóbal acepta llevar el agua a las líneas de batalla no sabiendo que es a Miguel Vera a quien está destinada. Es así que el narrador juega con una alternancia de los niveles de conciencia (conocimiento/ignorancia) de los personajes. Esa ambiguedad en el nivel de conciencia que acerca de sus propias actuaciones tienen los personajes es el aspecto predominante que trata de sustentar la estructura narrativa en la relación entre Miguel y Cristóbal. Es, precisamente, esa idea de la irracionalización, del no saber por qué se actúa, de la ignorancia de la propia conciencia, la que resalta el narrador, recurriendo para ello, en algunos casos, al discurso valorativo:

> "Eso era el destino. Y qué podía ser el destino para un hombre como Cristóbal Jara, sino conducir su obsesión - como un esclavo por un angosto pique en la selva o por

la llanura infinita, colmada con el salvaje olor de la libertad. Ir abriéndose paso en la inexorable maraña de los hechos, dejando la carne en ella, pero transformándolos también con el elemento de esa voluntad cuya fuerza crecía precisamente al integrarse en ellos. Lo que no puede hacer el hombre, nadie más puede hacerlo..., había dicho él mismo. Y había muchos como él, incontables, anónimos. No estribaba acaso su fuerza en la simplicidad de acatar una ley que los incluía y los sobrepasaba. No sabían nada, ni siquiera tal vez lo que es la esperanza. Nada más que eso: querer algo hasta olvidar todo lo demás. Seguir adelante, olvidándose de sí mismos. Alegría, triunfo, derrota, sexo, amor, desesperación, no era más que eso: tramos de la marcha por un desierto sin límites. Uno caía, otro seguía adelante, dejando un surco, una huella, un rastro de sangre, sobre la vieja costra, pero entonces la feroz y elemental virginidad quedaba fecundada". (p.247)

Aunque los capítulos siete y ocho están colocados sintagmáticamente, su confrontación paradigmática[6] establece una temporalidad que se desarrolla en forma paralela. Es decir, mientras una de las dos historias sucede, la otra también está sucediendo. Esto es lo que hemos analizado como paralelismo temporal de las dos historias, que al final tienen un punto convergente, como ya se observó.

NOTAS

[1] Designamos así a cada uno de los fragmentos identificados con la fecha en que fueron escritos, correspondientes al capítulo sétimo de la novela.

[2] Todorov. Literatura y significación. p.38

[3] Todorov. "Las categorías del relato literario". p.82

[4] Pouillon. Op. cit. p.68

[5] Todorov. Literatura y significación. p.102

[6] Crf. en el capitulo segundo "Lectura y percepción de la obra: su connotación paradigmática".

V- LA SUBJETIVIDAD EN EL DISCURSO

La muerte de Cristóbal produce de nuevo el abandono de uno de los dos hilos narrativos. Desde este momento, hasta el final de la novela, el único hilo narrativo es el que mueve el narrador representado, con algunas variantes, como más adelante veremos.

El espacio novelesco vuelve al punto donde se inició, al pueblo de Itapé. No obstante, entre la acción transcurrida en la guerra del Chaco (capítulos siete y ocho) y la acción que ocurre en - Itapé (capítulo nueve), volvemos a encontrar otro espacio vacío, - pues la narración se retoma cuando la guerra ha acabado y Miguel - Vera es alcalde del pueblo. En el cap. nueve predomina la visión - "con"; sin embargo, también se encuentran algunos apartados en los que predomina la visión "por detrás", o en el apartado tres y cinco, en que se encuentran mezcladas ambas visiones. Básicamente, se puede establecer este esquema de la visión predominante. Cada número corresponde a un apartado:

visión "con": 1-2-3-4-5-7-8-9-12

visión "por detrás": 3-5-6-10-11

Como corresponde a la visión "con", con narrador representado, el discurso que predomina es el personal, en el que las unidades del código narrativo "introducen" el mensaje en una situación determinada

para desencadenar el proceso de la enunciación:

> "En medio del barullo y de los empujones, al principio no se fijaron en él. Yo sí; yo lo vi en seguida, pero me quedé observándolo disimuladamente porque imaginé - lo que iba a pasar y no quería ser el primero en notar su llegada". (p.252)

> "Ahora Melitón Isasi estaba muerto". (p.264)

> "Algo de piedad sentirían, pero también un poco de miedo, de culpa, de vergüenza, como lo sentía yo al verlo. Lo hacía llamar a la jefatura y le mandaba que se sentara en el sillón del despacho. El chico se resistía atemorizado, sin comprender el sentido cobarde y vergonzante de mi gesto. Hacía traer leche, galletas y bananas y me quedaba viéndolo atragantarse con los alimentos. Pero lo que más le gustaba era mi revólver. Yo le dejaba que se entretuviera un rato con él sobre la mesa. Hasta le enseñé el manejo. Con el tambor descargado aprendió a hacer puntería y a martillar el gatillo, teniéndome como blanco de espaldas contra la - pared". (p.265)

También el narrador utiliza el tipo de discurso reflexivo; en él encontramos también los signos que corresponden al discurso personal. Se caracteriza por intensificar al máximo, no ya al sujeto de la enunciación propiamente, sino su estado; es la reflexión que traduce la sicología del personaje. La reflexión en sí es lo que constituye, esencialmente, este discurso y por lo que merece que se le considere aparte:

> "En ese silencio volví a sentirme solo de repente. Más solo que otras veces. Yo estaba en mi pueblo natal como un intruso. Me hallaba sentado a la mesa de un bolicho, junto a otros despojos humanos de la guerra, sin ser su semejante. Como en aquel remoto cañadón del Chaco, calcinado por la sed, embrujado por la muerte. Ese cañadón no tenía salida. Y sin embargo estoy aquí. Mis uñas y mis cabellos siguen creciendo, pero un muerto - no es capaz de retractarse, de claudicar, de ceder cada vez un poco más...Yo sigo, pues, viviendo, a mi modo, más interesado en lo que he visto que en lo que aún me queda por ver. Un tiempo el sufrimiento me hizo solitario y orgulloso. Después la desesperación se volvió -

tranquila y humilde y me hizo contemplativo. Pertenezco a una clase de gente para la cual no cuenta el futuro y cuya soledad no es más que la incapacidad de amar y comprender, con la cara vuelta al pasado, a sus imágenes hechizadas de nostalgia (...)". p.273

También se encuentra el tipo de discurso reflexivo universal; éste difiere del anterior en que no se encuentra enmarcado dentro del discurso personal tan obviamente como como aquél. No se explicita tanto la relación entre el sujeto del enunciado y el de la enunciación, aunque puede estar implícita (como en este caso); de hecho, nos estamos moviendo en el carácter subjetivo del lenguaje:

"Alguna salida debe haber en este monstruoso contrasentido del hombre crucificado por el hombre. Porque de lo contrario sería el caso de pensar que la raza humana está maldita para siempre, que esto es el infierno y que no podemos esperar salvación". (p.280)

El discurso valorativo es otro de los tipos que utiliza el narrador, valoraciones que se hacen desde dentro del mundo novelesco, impregnado por la subjetividad del narrador:

"Apolinario Rodas había dicho que antes del Chaco, Crisanto era el mejor agricultor de Itapé. Sus compañeros sabían que el agricultor de Itapé había sido entre ellos el mejor combatiente. La chacra destruida, la irrisión de las tres cruces no negaban lo uno ni lo otro. Pero ahora no era ni agricultor ni soldado. Nada. Nada más que un despojo manso, indómito, vivo aún por la obstinada inercia de la vida o acaso por la terrible salud del sueño que el Chaco había incrustado en él". (p.275)

Aunque el discurso personal es el que abarca la mayor extensión narrativa, el narrador utiliza de nuevo el recurso de ceder la palabra a diferentes personajes para que refieran acontecimientos que él no conoció o vio directamente; es así como éstos toman la función de narradores en determinados casos. Los personajes que asumen esta función son Micaela (la celadora de la cofradía, la "correveidile")

y la india Conché Avahay en lo que se refiere a la reconstrucción de la historia de Crisanto Villalba y Juana Rosa, su esposa; también el exsoldado José del Carmen que narra la historia de Crisanto en el - frente de batalla. La narración se encuentra inscrita, principalmente, en sus réplicas:

"Me hablo del hijo.
-Cuchuí tenía entonces tres años. Rodaba entre la ceniza de la cocina mientras la madre preparaba el rancho de los agentes. O se escondía entre los mosquetones del armerillo. Los agentes se divertían con él como con un animalito. Juana Rosa lo tenía abandonado.
-Pero no dijo usted que lo trajo consigo?
-Sí, pero lo tenía abandonado en la jefatura. Cuando lloraba mucho, el propio Melitón lo metía a patadas en el calabozo donde encerraban a los infractores. Lo mismo hacía cuando después de almorzar cruzaba la calle para ir al despacho y mandaba llamar a Juana Rosa. Ella no se - hacía esperar. Venía mansita, con el gusto pintado en - el semblante, en el movimiento de su cuerpo que se moldeaba para el gusto de él bajo el rotoso vestido que ya dejaba ver casi todo". (p. 261)

"Sólo mucho más tarde, la india Conché Avahay vino a - contarme, ella sola, de modo que la celadora no pudiese ya interrumpirla ni desmentirla como en los anteriores careos, que Juana Rosa le había dicho que se iba al Chaco a buscar a Crisanto para reunirse y morir con él. La india también me confirmó que Melitón Isasi la trajo a la fuerza a la jefatura y que la retuvo allí, hasta que se cansó de ella, con la amenaza de matar al hijo. Ya - la noche en que la forzó en su rancho de Cabeza de Agua, había hecho lo mismo. Juana Rosa -me dijo la india- se le quiso resistir. Luchó contra él como una leona. Pero entonces el jefe sacó el cuchillo y lo puso contra la - garganta de la criatura y Juana Rosa se rindió". (p.263)

"-Recuerdo... -dijo José del Carmen, casi hablando para sí-. Después del repliegue de Saavedra, la división de León Caré se trancó cerca de Gondra. Nos parapetamos como pudimos en uestras posiciones. Yo estaba en la compañía de Jocó. Durante la retirada recibió un balazo en la cara. La herida ya se le estaba agusanando, pero él seguía firme en su puesto. La lucha era a muerte. No había tropa suficiente. Los bolivianos también se fortificaron frente a nuestras líneas y hostigaban por los flancos. Por un pelo nos salvamos de caer nosotros en el corrali-

to, que usábamos contra ellos a cada momento(...)".
(p.271)

Nótese en los dos primeros casos como de nuevo nos encontramos ante una indecisión del mundo mostrado; es decir, ante el "ser" de ese mundo; el narrador únicamente ofrece posibilidades mediante una visión estereoscópica ofrecida por los personajes; presenta las dos versiones sin inclinarse por una o por la otra. De este modo, el lector no sabe tampoco claramente la verdad.

A esta altura de la novela, la mostración del mundo se ha ido desobjetivizando o, más concretamente, se ha ido subjetivizando cada vez más, aspecto que se palpa evidentemente en la predominancia del discurso personal, reflexivo y valorativo, además del uso de expresiones modales (quizá", "tal vez", "en realidad"), "pienso que", etc.)que introducen también el discurso modalizante.

No obstante la predominancia de la visión "con", en tanto vemos el mundo"a través" del narrador protagonista, encontramos apartados (ya enumerados anteriormente) en los que predomina una visión "por detrás", o bien en los que las dos se encuentran alternadas; este segundo caso lo encontramos en el apartado cinco del noveno capítulo:

"Ganó a la Felicita con dos otres zonceras, con las rosas del patio de la jefatura, que la chiquilina solía - cortar de paso para llevarlas a la maestra.
Cuando una tarde la vieron entrar en el despacho y la puerta se cerró tras ella, las comadres se hicieron cruces y chismorrearon más que de costumbre. Adivinaban lo que iba a suceder si volvían vivos del Chaco, como volvieron, los mellizos Goiburú, que adoraban a Felicita, y resolvían hacerse justicia por su propia mano, como lo hicieron.
Adivinaron también que la suerte de Juana Rosa, como concubina de Melitón Isasi, llegaba a su fin. Poco - después, en efecto, la echó de la jefatura. Y Juana Rosa desapareció. Pero quedó su presencia en el pueblo,

repartida en las distintas y encontradas imágenes. Sólo mucho más tarde, la india Conché Avahay vino a contarme, ella sola, de modo que la celadora no pudiese ya interrumpirla ni desmentirla(...) (p.262-63)

Ejemplos de visión eminentemente"por detrás", sin la menor participación del narrador como protagonista, la encontramos en el apartado seis y diez, entre otros:

"A su regreso del Chaco, los mellizos Goiburú ajusticiaron a Melitón Isasi, de la terrible manera cuyo remate todo el pueblo descubrió consternado al día siguiente, en un escarmiento de impar ferocidad, condigno de la culpa, pero cuyo sentido sobrepasaba la simple enormidad del dolor o del odio. Ejecutaron al jefe político, saldando a un tiempo su venganza con el corruptor de su hermana y también la vieja deuda de descreimiento y encono que tenían con el Cristo". (p.263)

"Cuchuí trotaba detrás del padre, comiendo las guayabas que arrancaba al pasar y que le ponían la boca punzó, rociada de los huesitos redondos.
Atravesaron un potrero, luego el rozado viejo con los troncos semiquemados que estaban echando retoños nuevos, y entraron en un bananal de grandes hojas caídas, que se rompían a su paso con rajaduras de caja de guitarra. A veces Cuchuí desaparecía por completo entre las palas amarillas, pero al rato volvía a surgir, pisándole siempre a su padre los talones, con la porra del pelo llena de abrojos y de espinas de cardo". (p.276-77)

De este modo, entonces, nos encontramos en este capítulo con una característica de la narración que ya veníamos observando a través de toda la novela: el contrapunto de las visiones. Si habíamos entendido la visión como un modo de comprensión del mundo narrado, nos encontramos, así, a esta altura de la novela, ante dos planos narrativos: uno que pertenece al narrador no representado (que ocupa mayormente la visión "por detrás") y otro plano que corresponde al narrador representado (básicamente definido por la visión "con")[1]. Al estar la narración marcada por un entrecruzamiento o contrapunto -

de ambos planos, la comprensión global del mundo narrado (no digamos ya de las pequeñas unidades que lo conforman) se ve determinada por un constante desplazamiento de la objetividad y subjetividad del - lenguaje, lo que determina un mundo fragmentado, difuso, en que la realidad aparece mezclada con elementos míticos, legendarios que - junto con el mundo "real" adquieren plena validez en el mundo novelesco.

NOTAS

[1]Esta teoría sobre los planos narrativos, será enriquecida más adelante en la conclusión, con el fin de conformar el esquema total de los planos que cubren toda la novela.

CONCLUSION

a- La carta de la Dra. Monzón en la conformación de los planos narracionales

Como un último aspecto que nos proponemos observar en el nivel narrativo y que, al confrontarlo con los otros aspectos ya estudiados, nos sea útil para obtener una serie de conclusiones, observaremos la carta insertada al final de la novela enviada por la Dra. Rosa Monzón al editor del libro.

La presencia de la carta suscita una serie de interrogantes o posibilidades acerca del papel que juega dentro de la estructura narrativa de la novela. Por medio de ella, la Dra. Monzón se identifica como la recopiladora o unificadora del material narrativo al proponerlo como las memorias del teniente Vera:

> "...Así concluye el manuscrito de Miguel Vera, un montón de hojas arrugadas y desiguales con el membrete de la - alcaldía, escritas al reverso y hacinadas en una bolsa de cuero. Las había escrito un poco antes de recibir el balazo que se le incrustó en la espina dorsal. La tinta de las últimas páginas estaba fresca; el párrafo final, borroneado a lápiz". (p.280)

Así, la Dra. Monzón se configura, por medio de la carta, como un tipo de narrador-recopilador: recopiladora porque ella misma aclara que se ha encargado de ordenar y "exhumar sus papeles"; narra-

dora en el sentido de que la carta constituye, en realidad, el cierre de la novela. En ella, la Dra. Monzón se declara partícipe del mundo de ésta:

> "Conocí a Miguel Vera en el Chaco, al comienzo de la guerra, cuando lo atendí en el hospital de Isla Poí, a causa del shock que le provocaron la insolación y la sed durante los diez días en que su batallón estuvo aislado, sin víveres y sin una gota de agua, - mientras la batalla de Boquerón llegaba a su fin".
> (p.280)

A su vez, en ella adquirimos toda la información necesaria acerca del fin del teniente Vera. Por esatas razones, damos como un hecho la pertinencia de enmarcar la carta dentro de la estructura - narrativa de la novela.

Por otra parte, cabe preguntarse qué partes de la novela cubren los manuscritos del teniente Vera, ya que la Dra. Monzón no especifica. Surgen tres posibilidades:

1- Se refiere al capítulo antecedente a la cárta, que corresponde al tipo de narrador representado; de esta manera, los manuscritos cubrirían el último capítulo.

2- Se refiere a toda la novela (desde el cap. primero al noveno, excepto la carta, claro está)

3- Se refiere a los capítulos de narrador representado.

La primera posibilidad queda rebatida de un modo absoluto desde el primer capítulo, en el que ya el narrador representado se configura como un escritor que escribe "unos recuerdos" (memorias, como los llama la Dra. Monzón):

> "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. No estoy reviviendo estos recuerdos; tal vez los estoy expiando." (p.14)

Esto quiere decir que los manuscritos abarcan un material que ya viene desde el primer capítulo.

La segunda posibilidad es la de que los manuscritos abarquen - toda la novela, esto es, los capítulos con narrador representado y con narrador no representado. Hay una "lógica de verosimilitud interna" que atenta seriamente contra esta posible interpretación. En primer lugar, hay historias que el narrador protagonista no pudo lleagar a conocer: mientras se desarrollaba la historia de Casiano y Natí en los yerbales, él se encontraba en la Academia Militar en Asunción; lo mismo sucede con la historia del Doctor en Sapukai. Más convincente - todavía es, en este sentido, la oposición entre los capítulos siete y ocho: mientras Vera se encontraba en el frente de batalla en Boquerón, no podía conocer lo que vivía Cristóbal en ese mismo momento tratando de llevar el camión aguador , acontecimientos que conoce el lector por medio de la visión estereoscópica. A este respecto, debe tenerse también presente lo que hemos analizado como la subjetividad en el lenguaje utilizado por el narrador representado, caracterizado por el discurso modalizante, y la mayor objetividad del lenguaje utilizado por el narrador no representado. El primero se caracteriza por una constante duda e incertidumbre en la creación del mundo novelesco:

> "De él sólo sabía su nombre y algo de esa extraña historia que me habían contado en el pueblo sobre la fantástica marcha del vagón destruido a medias por las - bombas". (p.119)
>
> "Todo esto podía entender forzando un poco la imaginación. Yo sabía la historia; bueno, la parte pelada y -

pobre que puede saberse de una historia que no se ha vivido". (p.123)

Llega un momento en que no sabemos si lo que el narrador dice es cierto o no, porque él mismo no lo sabe; hay una especie de fondo legendario que marca su narración:

"Meras conjeturas, versiones, ecos deformados. Acaso los hechos fueran más simples. Ya no era posible saberlo. Sólo que habían comenzado veinte años atrás. No quedaban más que vestigios, sombras, testimonios incoherentes." (p.125)

Ya se vio como el narrador recurre a menudo al testimonio de otros personajes cediéndoles la palabra para que narren hechos que él no conoce bien. Este modo de narrar cotrasta notablemente con el discurso utilizado por el narrador no representado, que ofrece una mayor objetividad (en cuanto a la construcción del mundo se refiere) y un conocimiento profundo sobre hechos que no pudo conocer directamente el narrador protagonista Miguel Vera y a los que ya se hizo referencia. Estas razones nos parecen suficientes para negar la posibilidad de que los manuscritos abarquen toda la novela.

En cambio, sí nos parece convincente la tercera posibilidad, es decir, la de que los manuscritos cubran los capítulos correspondientes al narrador representado. Desde el primer capítulo en que se narra la infancia de Miguel Vera, éste se presenta como un escritor que va a escribir sus recuerdos. La unidad que guardan los capítulos que le corresponden tienen una doble implicación: causal y cronológica. Esta doble implicación asegura el mismo origen a cada uno de los capítulos con narrador representado: todos esos capítulos son parte de esos recuerdos que escribe el narrador. Por otra parte, el

tipo de lenguaje subjetivo utilizado, caracterizado por el discurso modalizante presenta, básicamente, las mismas características a lo largo de estos capítulos hasta desembocar en la carta de la Dra. - Monzón.

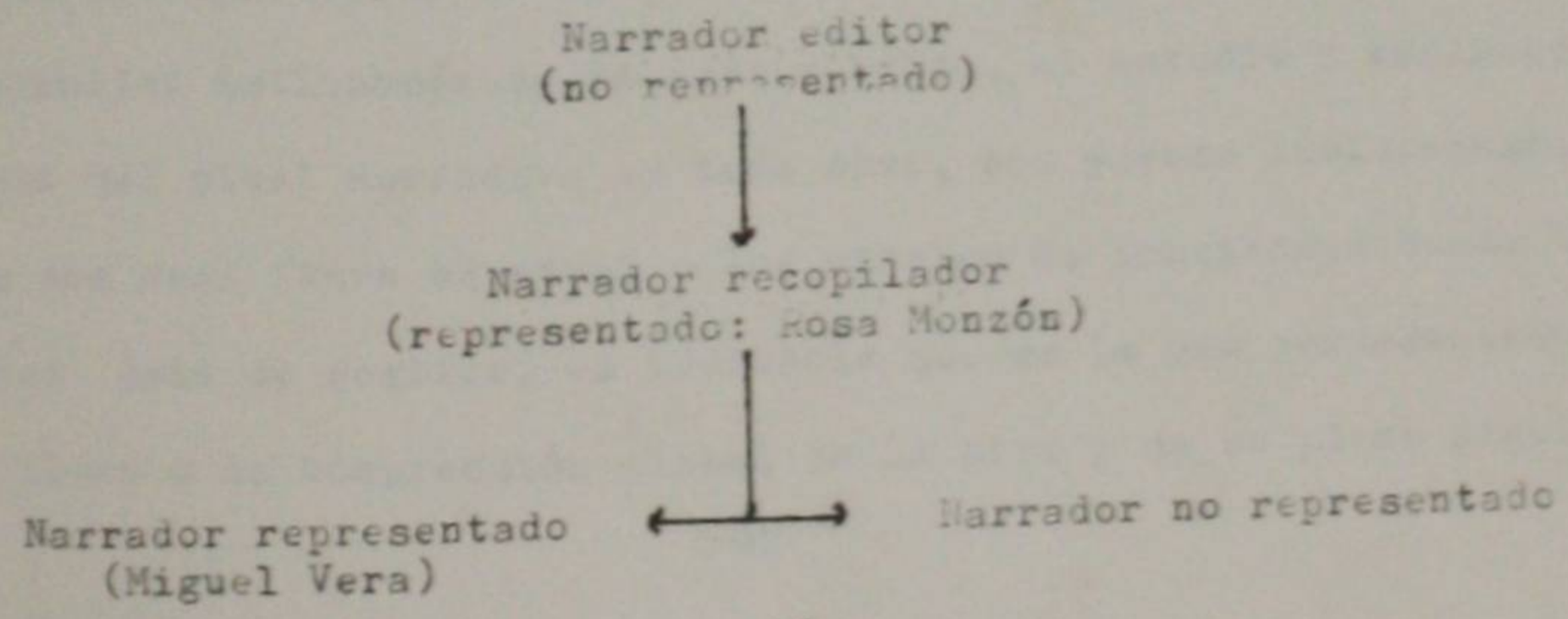
La conclusión anterior nos hace plantearnos otra cuestión: si la carta sólo se refiere a los capítulos con narrador representado, a quién pertenecen los capítulos con narrador no representado? Puede identificarse al dador de estas partes del relato? Antes que dar cualquier tipo de respuesta, cabe preguntarse, esencialmente, si esta pregunta es pertinente a un análisis estructural de la narración. En este punto, nos consideramos solidarios con la posición que sostiene R. Barthes[1] en el sentido de que lo importante, no es tanto un análisis del narrador en sí tratando de identificarlo como si fuera una persona real, sino el análisis de la función narrativa como tal. En este sentido, entonces, no interesa tanto conocer quién es el que sostiene la narración, como determinar y analizar los signos que hacen posible que esa función sea llevada a cabo. Proceder siguiendo la primera concepción sería aferrarse a una concepción "realista" de la función narrativa, buscando en ella a la persona (inmanente o trascendente) encargada de la narración. Para nosotros, tanto el narrador como los personajes son, esencialmente, "seres de papel"; no interesa tanto el narrador como la función narrativa en sí misma. De hecho, si desde un principio establecimos dos planos narracionales, ya estábamos marcando un límite que separaba ambos puntos de vista, límite que se mantiene infranqueable a través de toda la novela.

La carta de la Dra. Monzón que, como ya dijimos, la configura como narradora recopiladora, nos obliga a modificar o ampliar el esquema inicial de la estructuración narrativa, pues con su intervención ella se instala en otro plano narrativo. Ahora bien, al conformarse otro plano narrativo, la carta, a su vez, instaura otro plano más:

> "Después de los años, en estos momentos en que el país vuelve a estar al borde de la guerra civil entre oprimidos y opresores, me he decidido a exhumar sus papeles y enviárselos, ahora que él"no puede retractarse, ni claudicar ni ceder..." (p.281. El subrayado es nuestro)

Tenemos así, que hay otro elemento que es integrado, por medio de la carta a la estructura narrativa: el narrador-editor, el encargado de la publicación de los manuscritos de Miguel Vera, que le envía la Dra. Monzón. En definitiva, nos damos cuenta también, de que es este narrador-editor quien decide incluir al final de la novela la carta, pues la precede con este título: "(De una carta de Rosa Monzón)" (p.181), con lo que su participación queda definitivamente planteada.

De este modo, nos encontramos con los cuatro planos que configuran la narración:



b- Alcances generales

Al hacer el análisis del nivel narrativo en Hijo de hombre, hemos considerado analizar los aspectos básicos que lo estructuran. Su conformación es compleja y vasta para las investigaciones. En este sentido, creemos que nuestro trabajo constituye una apertura a nuevas investigaciones que lleven a una dilucidación completa de la obra y de otras novelas que, junto con ésta, han marcado nuevas tendencias y técnicas en la novela latinoamericana. Aquí consideramos atinada la afirmación del Prof. Margery Peña cuando dice que:

> "...Son,a no dudar, rupturas concretas de un amplio encuadre tradicional en el que muchas de las obras de la actual novelística hispanoamericana (...) parecen no tener cabida". (2)

La interrelación en Hijo de hombre de los diferentes planos narrativos, de las diferentes visiones y niveles de conciencia en la narración, son elementos que no son exclusivos de esta novela sino que, de una manera particular, caracterizan a nuestra actual novelística.

Hacia la dilucidación de esas estructuras deben ir encaminados nuestros esfuerzos, de manera que sirvan como base firme para una exacta interpretación de nuestra novela y del mundo total en que se desarrolla: Latinoamérica.En este sentido, el estudio y esclarecimiento del nivel narrativo en toda obra, nos parece indispensable, pues sea cual fuere el nivel o los niveles de conciencia desde los cuales éste se realice, es indudable que es lo que verdaderamente nos lleva a la comprensión global de la obra y de su plena signifi-

cación; sin tener claro lo primero, no podremos penetrar en lo segundo.

No hemos pretendido agotar la obra; además del aspecto verbal, en el que hemos centralizado nuestra investigación, los otros niveles de análisis presentan numerosas posibilidades para interpretarla. Esperamos que en futuros trabajos sea retomada esta condición de la obra.

NOTAS

[1] Roland Barthes. Op. cit. p.33

[2] Enrique Margery Peña. Op. cit. p.71

BIBLIOGRAFIA

Alegría, Fernando. Historia de la novela hispanoamericana (3a ed. Ediciones de Andrea, México, 1966)

Anderson Imbert, Enrique. Historia de la literatura hispanoamericana. (5a ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1970)

Barthes, Roland. Análisis estructural del relato. (2a ed. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972)

Benedetti, Mario. Letras del continente mestizo. (2a ed. Montevideo: Arca Editorial, 1969)

Benveniste, Emile. Problemas de lingüística general. (2a ed. México: Siglo veintiuno editores, 1972)

Boudon, Raymond. A quoi sert la noyion de "structure"? Essai sur la signification de la notion de structure dans les sciences humaines. (Les Essais CXXXVI, Gallimard, 1968). (Resumen del libro poligrafiado en español hecho por el Dr. Ciro Cardoso)

Maldavsky, David. "Un enfoque semiótico de la narrativa de Roa Bastos: Hijo de hombre". En: Humboldt, núm. 52, 1973) p. 66-71

Margery Peña, Enrique. "Alcances en torno a la problemática del narrador". En: Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica, núm. 1, tomo I (mayo, 1975). p.55-82

Peñalver Simó, Mariano. La lingüística estructural y las ciencias

del hombre. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1972)

Pouillon, Jean. Tiempo y novela. (Buenos Aires: Editorial Paidós, 1970)

Roa Bastos, Augusto. Hijo de hombre. (5a ed. Buenos Aires: Editorial Losada, 1973)

Salas, Edwin. El narrador en la novela "El Astillero" de Juan Carlos Onetti e "Hijo de hombre" de Augusto Roa Bastos. (Trabajo presentado en el curso de Literatura Comparada, Universidad de Costa Rica, en el segundo semestre, 1974)

Todorov, Tzvetan. "Conocimiento y habla". En: Roland Barthes y otros. Estructuralismo y literatura. (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1972)

---------- "Las categorías del relato literario". En: Roland Barthes y otros. Análisis estructural del relato. (2a ed. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972)

---------- "La herencia metodológica del formalismo". En: G. Lantéri-Laura y otros. Introducción al estructuralismo. (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1972)

---------- Literatura y significación. (2a ed. Barcelona: Editorial Planeta, 1974)

---------- "La poética estructural. En: Oswald Ducrot y otros. Qué es el estructuralismo? (Buenos - Aires: Editorial Losada, 1971

Trevisán, Lilí (lga. "Literatura de una tierra jocosa". En: Revista de literaturas modernas, núm.6, 1967) p. 79-107