

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
FACULTAD DE COMUNICACIÓN, LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
MAESTRÍA EN LITERATURA

**LA CONFIGURACIÓN DEL ESPACIO Y TIEMPO
EN *HIJO DE HOMBRE*, AUGUSTO ROA BASTOS**

DIRECTOR DE TESIS
Dr. Vicente Robalino Caicedo

AUTORA
Mst. Fabiola Díaz Guevara

Quito, 2013

TABLA DE CONTENIDOS

	PGS
Introducción	3
Antecedentes	4
Objetivos	9
Hipótesis	9
Justificación	9
Presupuestos Metodológicos	12
CAPÍTULO I Contextualidad de la obra	22
1.1 Hijo de Hombre, contexto creativo de Augusto Roa Bastos	22
1.2 Guerra de Triple Alianza y Guerra del Chaco	32
1.3 Análisis del contexto histórico-geográfico en Hijo de Hombre	36
CAPÍTULO II Espacio y tiempo en la narración de <i>Hijo de Hombre</i>	45
2.1 Cap. I Hijo de Hombre	46
2.2 Cap. II Madera y Carne	54
2.3 Cap. III Estaciones	61
2.4 Cap. IV Éxodo	68
2.5 Cap. V Hogar	82
2.6 Cap. VI Fiesta	88
2.7 Cap. VII Destinados	95
2.8 Cap. VIII Misión	105
2.9 Cap. IX Madera Quemada	120
2.10 Cap. X Excombatientes	128
CAPÍTULO III Diglosia y Bilingüismo en <i>Hijo de Hombre</i>	139
3.1 El guaraní en <i>Hijo de Hombre</i>	145
Conclusiones	151
Bibliografía	160
Anexos	165

INTRODUCCIÓN

La dolorosa situación social que viven los habitantes de la región Itapé, en el Departamento del Guairá, en la República del Paraguay, en el contexto histórico de la Guerra de la Triple Alianza (1864-1870) y la Guerra del Chaco (1932-1935) se refleja en la narrativa de *Hijo de Hombre*, a través de la conjunción de elementos espacio-temporales y la evidencia de otros elementos como la diglosia del castellano y el guaraní (yopará), la construcción simbólica de sus personajes y la presencia de lo religioso.

Augusto Roa Bastos (1917-2005) es la firme voz de la narrativa paraguaya, sus novelas, agrupadas en la trilogía *Hijo de Hombre*, *Yo El Supremo* y *El Fiscal*, descubren la historia paraguaya, no solo aquella que se conoce a través de la que contaron los vencedores de las guerras que desmembraron su nación, sino también la que generó el escritor al escuchar los relatos orales de sus coterráneos y a partir de sus propias experiencias personales, desde su condición de desterrado (1954-1989).

En la obra de Augusto Roa Bastos se desarrollan temas que se consideran inherentes a la realidad paraguaya, contextualizadas en las guerras que desmembraron la región; sin embargo, la situación social de numerosos pueblos latinoamericanos en un contexto de dominación y vasallaje aún está presente. De acuerdo con los datos del PNUD sobre el Índice de Desarrollo Humano¹, América Latina mantiene un leve incremento desde 2007 a la presente fecha. Los países de la región andina se encuentran en el bloque denominado de Desarrollo Humano Alto², cuyos índices de crecimiento aún son bajos en comparación con los países ubicados en el rango de Desarrollo Humano muy alto³. Conocer un poco más de la situación social de un pueblo latinoamericano a través de la narrativa, nos coloca en una posición reflexiva sobre nuestra realidad.

Estudiar la obra de Augusto Roa Bastos nos permitirá determinar la construcción

¹ PNUD, *Informe Desarrollo Humano 2013: el ascenso del sur, progreso humano en un mundo diverso*. <http://hdr.undp.org/es/informes/mundial/idh2013/resumen/>

² Se mantienen en el siguiente orden: Uruguay (0.792); Venezuela (0.748); Perú (0.741); Ecuador (0.724); Colombia (0.719). **Paraguay** –contexto de la obra objeto de estudio- se ubica en el rango denominado de *Desarrollo Humano Medio*, con un índice de 0.669.

³ En este rango se encuentran Chile (0.819) y Argentina (0.810)

espacio- temporal que establece correspondencias entre la historia real y la ficción literaria. Descubrir al escritor como un ser humano ligado a las circunstancias de su tierra natal, nos acercará a la comprensión de situaciones comunes a nuestro contexto ecuatoriano, como la migración constante y el desarraigo.

La narrativa robastiana nos presenta la imaginación mítica inseparable de la diglosia entre el castellano y el guaraní, la imbricación de símbolos religiosos en medio de la temática narrativa y el manejo retrospectivo de tiempo y espacio. Con la presencia de estos elementos narrativos, no solo revela temáticamente la situación lacerante en la que sobreviven los personajes de *Hijo de Hombre*, sino el dominio de la técnica narrativa de espacio y tiempo, que se puede descubrir a través de la metodología narratológica de Genette.

ANTECEDENTES

El estudio sobre la obra de Augusto Roa Bastos es extenso; sin embargo, de todos los documentos recopilados –la mayoría de ellos sobre su obra *Yo el Supremo*– se han seleccionado los que ayudan a la interpretación de la obra *Hijo de Hombre*.

Entre los estudios principales de la obra literaria que será objeto de investigación tenemos el escrito por Carmen de Mora (1994) quien efectúa breves comentarios generales de cada una de las obras de Augusto Roa Bastos. Su objetivo es ubicar en el contexto de la narrativa a *Hijo de Hombre*. A partir de ello, realiza una síntesis de los capítulos, guiándose por la línea de actuación de sus personajes. Presenta un estudio de la estructuración narrativa de la obra, considera que es evidente la autonomía de los capítulos y hace relación a un retorno circular en la presentación de los hechos, determina que los retrocesos temporales se convierten en una estrategia constante: lo cual da lugar a una presentación fragmentada de los capítulos. Uno de sus puntos de análisis corresponde a lo que denomina el “enigma recurrente”, con ello hace referencia a la familia de Casiano Amoité, su mujer y su hijo Cristóbal Jara. Esto confirma la rotación circular del tiempo. La alternancia de los capítulos, pares e impares, producen una sensación de tiempo circular. Otro de los elementos importantes, que señala Carmen de Mora, corresponde al narrador sin denominación, función que la desempeña Miguel Vera,

el cronista de la historia. Se afirma la presencia de dos universos culturales distintos y contrapuestos, evidentes en el epígrafe, la cita del Libro de Ezequiel y la del *Himno de los muertos* de los guaraníes. Mediante un análisis de ciertos personajes arquetípicos (Gaspar Mora, Macario Francia, Casiano y Cristóbal Jara) considera que su misión redentora es parte del simbolismo social de la obra de Roa Bastos; sin dejar de lado la riqueza lingüística en la presencia de la diglosia y el bilingüismo.

Sosnowski (1998) afirma que la ubicación de la obra narrativa de Roa Bastos, junto a la producción literaria de García Márquez o Carpentier, garantizó su inserción definitiva en los cánones académicos, justificada ampliamente con *Hijo de Hombre*, y que *Yo el Supremo* solo la cimentó. “Al agregar la obra de Roa Bastos al corpus de avanzada se acarrea una amplia tradición cultural que abre brechas e inaugura nuevas opciones en la percepción de continente”, afirma Sosnowski⁴, para concluir que Roa Bastos proponía como escritor una revisión de la historia a través de su ficcionalización.

Ruffinelli (1998) explica el origen de la narrativa de Roa Bastos en su cuento “*Lucha hasta el alba*”, cuento de carácter autobiográfico, en el cual se funde en una sola visión el Karái-Guasú, José Gaspar Rodríguez de Francia y su propio padre con el mismo despotismo y maldad. Ruffinelli cita al escritor, para explicar el objetivo de su narrativa: “la base de mi proyecto narrativo consistió en llevar a fondo mi rebelión contra esa farsa que ocultaba y oculta la historia vivida... escribir una contrahistoria, una réplica subversiva y transgresiva de la historiografía oficial”.

De acuerdo con Huguet (2010), la necesidad de comprender las marcas de devastación del pueblo paraguayo lleva a Roa Bastos a indagar los episodios del pasado que trastornaron su historia. Esta indagación transforma en mitos las narraciones orales de su primera infancia y las convierte en símbolos que llegan con naturalidad a su narrativa.

El contexto histórico de la obra se reconstruye mediante la relación intertextual entre los espacios y los personajes –con carácter mítico- que los habitaron. Es a partir de este encuentro con las figuras de lo mítico- lo señala Huguet- “que comenzará a llevar en sus

⁴ Sosnowski, S. (1986), *Augusto Roa Bastos y la producción americana*, Bs.As: De la Flor.

*hombros las cruces de la historia, la densidad del símbolo*⁵. De allí que la descripción de Macario, en las primeras líneas de *Hijo de Hombre*: “Hueso y piel, doblado hacia la tierra...”⁶ se convierte en la “*metáfora del cuerpo social entero sometido a los rigores de la injusticia*”. Considera Huguet que Roa Bastos construye un tejido de múltiples entradas, con una serie de fragmentos, como espejos rotos que reproducen constantemente la realidad, la dimensionan para que se conviertan en memoria intemporal.

Courthès (2003) afirma que Augusto Roa Bastos en su narrativa, además de su intención de fusionar dos hemisferios lingüísticos (castellano +guaraní= yopará), evidencia en su obra la dialéctica de la oposición. Según Courthès, Roa Bastos ha afirmado, con respecto a esta temática: “*Yo trabajo mucho con esa idea. Siempre concebir algo, pero inmediatamente también pensar en su opuesto como complemento. Entre los dos, un arco. Somos seres de naturaleza binaria*”.

Es a partir de este preámbulo que continúa Courthès con el análisis de Miguel Vera, en *Hijo de Hombre*, a quien se lo identifica como el *alter ego* del escritor o la dicotomía que se presenta en Gaspar Mora, el leproso que se aísla del pueblo, con humildad y renuncia, para no contagiar a los demás, su muerte da vida a un rito extraño, en el que identifican al hombre con Cristo. La figura de madera que talló Gaspar Mora, es el símbolo de que Cristo está en el hombre. De ahí el fervor furioso de los itapeños que al llevar la talla del leproso-demiurgo Gaspar Mora a la iglesia del pueblo, bien saben que están llevando a un Hombre/Dios, receptor como cualquier guaraní, de parte de la Palabra Divina, de este modo, cada hombre será un Karaí, transmisor de un pedacito de alma divina. Otro elemento dual, en este contexto religioso, es la voz del narrador doble y autor fingido –Miguel Vera⁷- sobre lo ilógico de la fe cristiana: “...o era Dios y entonces no podía morir –en referencia a Gaspar Mora-; o era hombre, pero entonces su sangre había caído inútilmente sobre sus cabezas, sin redimirlos”⁸

⁵ Hugnet, H. (2010), En torno a *Hijo de Hombre*, Bs.As: Cartaphilus 7/8, *Revista de Investigación y Crítica Estética*, pp.161-170

⁶ Roa Bastos, A. (1994), *Hijo de Hombre*, Madrid: Anaya&Muchnik, p. 23.

⁷ Miguel Vera es el arquetipo de la dualidad en la obra de Roa, primero, porque es a la vez personaje y narrador, y luego porque como narrador no cumple siempre con la misma función, puede ser homodiegético, o sea contarse a sí mismo o heterodiegético, contar una historia de otros.

⁸ Op.Cit. p.24

Es interesante ver cómo Courthès nos presenta una serie de reflexiones sobre las dualidades de los personajes Gaspar Mora, Cristóbal Jara –Kiritó- entre Dios/Hombre: ¿Qué papel tendrá el hombre moderno en el contexto de tecnificación y mundialización extremas que sacude los albores del tercer milenio?

En toda la narrativa robastiana se encuentran instancias narrativas fundamentadas en la dualidad, en primer lugar el bilingüismo; en segundo lugar, las dicotomías como el Nacer y el Morir; el Dios y el Hombre; en tercer lugar, el enfoque narrativo: el narrador intradieгético y extradieгético (Miguel Vera); narrador y personaje; personaje y autor fingido. “*Esta permanente inversión y oposición, afirma Courthès, invita al lector occidental a reflexionar mejor sobre la sociedad, el escritor- narrador y sus dobles*”⁹.

Bareiro Saguier (1990), a partir de un análisis breve de un fragmento de la obra de *Yo El Supremo*¹⁰, sostiene que el escritor es símbolo de una contradicción desgarrada, esto implica la asunción de la voz nativa de la comunidad; sin embargo, no solo en su obra medular se presenta esto, lo evidencia toda su narrativa. Roa Bastos forma su lenguaje con una arcilla multitudinaria, dice Bareiro, su palabra está muy habitada. Los elementos reales descritos a través de imágenes, no solo se refieren al elemento físico, involucran el símbolo; por ello al nombrar *el río*, designa tanto la corriente de agua, la frescura de su líquido, como la rumorosidad de su presencia y la vida que existe gracias a él.

Barrera (1990) inicia su estudio con un breve recuento histórico de la región y una afirmación acertada de Augusto Roa Bastos con respecto a su nación paraguaya “*como isla rodeada por agua*”, comparación ajustada a lo que es. Este territorio mediterráneo, reducido en extensión y población, comienza su aislamiento ya desde antes de su separación de lo que vino a llamarse la Gran Provincia de las Indias. A partir de períodos sucesivos de rebelión y embate a la dominación colonial, la región sufre un período de encierro carcelario y negación cultural bajo la dictadura de José Gaspar Rodríguez de Francia (1814-1840). Entre 1844 y 1862, las presidencias de Carlos Antonio López conducen al país a un alto grado de prosperidad; en la presidencia de Francisco Solano

⁹ Courthès, (2001) *Augusto Roa Bastos, Hijo de la dualidad y maestro de la delegación de la escritura*, Paris: Université Paris-Sorbonne

¹⁰ Roa Bastos, 1974, “*El Karáí Guasú me tiene en el cepo, en la más honda de las mazmorras, soy su último prisionero...bajo la férula del Karáí estoy hecho realmente bolsa, y no metafóricamente*”

López se produce la Guerra de la Triple Alianza (1865-1870) se exterminan los dos tercios de la población civil. Estas lecciones trágicas de destino, que se recogen en la experiencia colectiva, trabajan a favor de su unidad e integración. Entre 1932 y 1965 se produce la Guerra del Chaco por intereses de compañías norteamericanas en búsqueda del dominio del estaño y el cobre, en los límites de Bolivia y Paraguay. Una evidencia histórica de estos hechos la encontramos en la narración de *Hijo de Hombre*, VIII Cap. **Misión** (268-321p).

Todos estos hechos retardaron el despertar literario de Roa Bastos; este contexto se complica por un factor determinante: la diglosia (castellano-guaraní), su bilingüismo. Un 95% de la población en las zonas rurales practica oralmente el castellano y el guaraní; sin embargo, el yopará es el dialecto que se hace presente en una imbricación necesaria. En la obra, encontramos voces guaraníes que salpican la historia en momentos emotivos y expresiones castellanas que permiten comunicarse con los otros, con los que no son propios a la tierra. El guaraní para los momentos de intensa emoción sale al paso, sin pensarlo.

Augusto Roa Bastos afirma, en una entrevista periodística¹¹, que “*la cultura nuestra es oral, aunque se escriban libros, pues su matriz es la lengua indígena que no conoció la escritura*”. La presencia de voces, expresiones, frases en ese idioma, que se traducen o se explican al interior del texto, materializa el guaraní en la narrativa robastiana.

Barrera (1990) sostiene que desde el epígrafe inicial de *Hijo de Hombre* se hace alusión al mito guaraní (*Himno de los Muertos*); las acciones se suceden en el marco rural paraguayo, en el que la opresión y la violencia se materializan, desde los abusos del poderoso hasta el instinto animal del hombre desposeído. *Hijo de Hombre* constituye una magnífica parábola de la crucifixión del hombre común, en la búsqueda de solidaridad con sus semejantes. Barrera afirma que “*la presencia de lo telúrico violento, de la pasión por la libertad a pesar del martirio, la dignificación por el amor, nos conduce a subrayar que es el Hombre con mayúsculas, su protagonista*”. Finalmente, determina que la producción literaria de Augusto Roa Bastos es una lección ejemplar para todo lector americano, un legado inapreciable de verdadero humanismo cristiano.

¹¹ Maldavsky, D. (1970) Reportaje y Autocrítica, *Los Libros* No.12, Bs As

Como una previa consideración a lo estudiado –que será ampliado a lo largo de la tesis- se observa que existe una preocupación de la crítica literaria sobre la relación necesaria que hace Roa Bastos entre la ficción narrativa con la historia social del pueblo paraguayo y su sufrimiento en los hitos bélicos que la marcaron, entre 1860 y 1935. La presencia de la diglosia –objetivo nuclear de la obra, tal como lo afirma el propio autor– y su implícita relación con los elementos religiosos evidenciará un manejo complementario de los elementos narrativos.

OBJETIVOS

Determinar las estructuras espacio-temporales en la obra narrativa *Hijo de Hombre* de Augusto Roa Bastos en correspondencia con la metodología de Gérard Genette.

El contexto del problema se circunscribe al análisis de la dolorosa situación social que viven los habitantes de la región de Itapé, Departamento del Guairá, República del Paraguay, en el contexto histórico de la Guerra de la Triple Alianza (1864-1870) y la Guerra del Chaco (1932-1935), evidente en la narrativa de *Hijo de Hombre*, a través de la conjunción de elementos espacio-temporales y la evidencia de otros elementos narrativos como la diglosia del castellano y el guaraní (yopará); la construcción simbólica de sus personajes y la presencia de elementos religiosos.

HIPÓTESIS

El estudio narratológico de *Hijo de Hombre*, con énfasis en el análisis de los elementos espacio-temporales, evidencia el sufrimiento del pueblo paraguayo – representado por los pueblos de Itapé y Sapukai– en el período comprendido entre 1864 y 1935, su disminuida condición humana y el registro de su lucha interna manifiesta en la utilización de la diglosia en la utilización del castellano y el guaraní.

JUSTIFICACIÓN

Las innumerables obras que un estudioso de la Literatura enfrenta a lo largo de su preparación académica, dejan en él huellas de mayor o menor profundidad; muchas de ellas son abordadas desde el plano estructural con todos sus elementos: estos aportan

una dimensión analítica necesaria e indispensable en la formación del especialista. A partir de este primer acercamiento, el estudioso descubre toda la dimensión semántica que aporta la temática de lo literario; no dejemos de lado, por supuesto, la creatividad en el plano lingüístico, el manejo de la palabra en todo su contexto de significantes y significados; en suma, un conocimiento integral tanto del autor como de su obra. En este quehacer, la obra de Augusto Roa Bastos ha impactado gratamente en mi aprendizaje: el manejo de una temática social histórica, la construcción de sus personajes, el manejo del espacio y el tiempo, combinado con el acertado uso del lenguaje, me han permitido interactuar con su mundo literario. Esta fascinación por lo escrito, no termina en el análisis estructural, que será objeto del presente trabajo; quizá –si parafraseamos el pensamiento de Miguel Vera⁶- la historia narrada a lo mejor es *una historia de fantasmas, increíble y absurda, pero aún no ha concluido*. Cada vez que releo esta obra, descubro un haz de luz que no había percibido antes: un escritor que se acerca no solo al hecho histórico, sino a la morosa sensación de dolor que siente el pueblo paraguayo y comprendo que el tiempo es cíclico, que el pasado no se quedó atrás, que vuelve a ser presente.

Augusto Roa Bastos nace en Asunción, Paraguay (1917- 2005). Pasa su infancia en Iturbe, un pequeño pueblo de la región del Guairá, escenario de sus primeros relatos. Se ve enfrentado en su niñez a dos idiomas: el idioma materno, guaraní, gracias al que conoce la Biblia a través de la voz de su madre y el idioma castellano con el cual debía acercarse al mundo académico. Es testigo de la revolución de 1928 y trabaja como voluntario en el servicio de enfermería durante la etapa final de la Guerra del Chaco (1932-1935) contra Bolivia; no se afilió a ningún partido político, pero siempre estuvo a favor de la clase oprimida. Trabajó en múltiples oficios y comenzó a publicar en prensa. En 1945, invitado por el British Council, viajó a Gran Bretaña y Francia, y sus entrevistas y crónicas del final de la II Guerra Mundial se publicaron en el diario "El País" de Asunción. En 1947, las persecuciones desencadenadas por la dictadura militar, lo obligaron a huir a Buenos Aires iniciando así un prolongado exilio. En Argentina sobrevivió con todo tipo de oficios sin abandonar nunca su actividad literaria.

En 1953 publicó *El trueno entre las hojas*, su primer libro de relatos, y en 1960 *Hijo de Hombre*, título que iniciaba su trilogía sobre el monoteísmo del poder. A éste le seguiría *Yo el Supremo*, su obra maestra y una de las cumbres de la literatura castellana contemporánea; en la que narra la historia de José Gaspar Rodríguez Francia, dictador

del Paraguay durante veintiséis años. En 1976 se trasladó a Francia, invitado por la Universidad de Toulouse le Mirail. En 1982, tras un breve viaje a su país, fue privado de la ciudadanía paraguaya y se le concedió la española en 1983. Nombrado profesor de Literatura Hispanoamericana, creó el curso de Lengua y Cultura Guaraní y el Taller de Creación y Práctica Literaria. Fue miembro de honor de varias universidades hispanoamericanas, europeas y norteamericanas.

Pocas veces, en un escritor latinoamericano, la realidad de su país pesó tanto como el Paraguay en la obra de Augusto Roa Bastos. En una entrevista¹² declaró: " *Quiero rendir este homenaje al pueblo en el que amaneció mi vida, un pueblo cuyas gentes esconden el sentido de lo esencial, ese saber entender lo que hay de excepcional en la vida*". Fue en su pueblo natal donde Augusto Roa Bastos tomó consciencia de su condición de bilingüe: "*De este equilibrio entre la cultura hispana guaraní es de donde ha de surgir la literatura paraguaya del futuro*", nos dice¹³.

Conocer un poco más de la situación social de un pueblo latinoamericano a través de su narrativa, nos coloca en una posición reflexiva sobre nuestra realidad, aprender de la historia y tomar conciencia de la injusticia y el sufrimiento.

¹² Maldavsky, D. (1970) Reportaje y Autocrítica, *Los Libros* No.12, Bs As

¹³ Ministerio de Cultura (1990) *Augusto Roa Bastos: Premio de Literatura en Lengua Castellana Miguel de Cervantes*, Barcelona: Ed. Anthropos.

PRESUPUESTOS METODOLÓGICOS

Delimitaciones de la Teoría de Gerard Génette.

He de hacer que la voz vuelva a fluir por los huesos
Y haré que vuelva a encarnarse el habla...
Después que se pierda este tiempo
y un nuevo tiempo amanezca
-Himno de los muertos de los guaraníes-¹⁴

Estudiar *Hijo de Hombre* a través del lineamiento estructuralista de Genette¹⁵ nos permitirá acercarnos a la percepción espacio-temporal que Roa Bastos desarrolla en su obra.

A través del análisis de la obra de Proust¹⁶, Genette distingue tres planos en el proceso de la comunicación narrativa:

HISTORIA –Diégesis- significado o contenido, sin importar su intensidad dramática; corresponde a los acontecimientos relatados –reales o ficticios- en el orden original. Es el contenido narrativo propiamente tal.

En el Capítulo I -de la obra sujeto de análisis- titulado *Hijo de Hombre*, el narrador nos presenta al pueblo en un presente que no tiene referencia temporal: es que empezará *a media res*, por un pasado que se reciclará durante todo el relato. Este momento inicial, cuando el lector recién está caminando por estas zonas narrativas, se identifica como una historia. Más tarde estos elementos se convertirán en parte de un rompecabezas que dará su imagen completa hacia el final.

¹⁴ Segundo Epígrafe a la obra *Hijo de Hombre*, p.17

¹⁵ Genette fue un crítico literario francés (Paris-1930). Se lo considera un representante del análisis estructural y de la teoría de las formas literarias. Sus mejores artículos sobre el estructuralismo, se insertan en sus obras: *Figuras* (1966); *Figuras II*, (1969) y *Figuras III* (1972). En *Mimológicas: viaje a Cratylie* (1976), realizó un estudio sobre el lenguaje. En 1980 publicó *Introducción al architexto* y en 1982 *Palimpsestos: un estudio sobre el fenómeno de la intertextualidad como elemento central de la expresión literaria*. Por último, en el *Nuevo discurso sobre la Narración* (1983) profundizó sobre los constituyentes semiológicos de la literatura.

¹⁶ Proust, M. (1975) *En busca del tiempo perdido*, Barcelona: Ed Plaza-Janés.

Ahora los trenes pasan más a menudo. Hay una estación nueva y un andén de mampostería, que ha acabado por tomar otra vez el color de antes. Un ramal conduce al ingenio de azúcar que se ha levantado sobre el río, no lejos del pueblo¹⁷.

RELATO, el significante enunciado bajo forma de discurso, por tanto el texto narrativo en sí; el enunciado narrativo, la reordenación estética que de la historia hace el autor. Es en realidad la única fuente de información sobre la historia, que se debe reconstruir a partir del relato.

En el Capítulo IV, titulado Éxodo, encontramos un ejemplo que daría lugar a esta forma de discurso: el narrador testigo describe la escena, la relata: “*Avanzan despacio en la maciega del monte. Más rápido no pueden. Empujados por el apuro, por el miedo ya puramente animal, se cuelan a empujones. Por momentos, cuando más ciegas son las embestidas: la maraña los rebota hacia atrás*”¹⁸

NARRACIÓN, el acto narrativo productor o conjunto de la situación real o ficticia de la que toma lugar; constituye la producción o enunciación del relato.

El relato es una secuencia dos veces temporal: el tiempo de la cosa-contada y el tiempo del relato (tiempo del significado y tiempo del significante). Esta dualidad no es sólo lo que hace posibles todas las distorsiones temporales cuya observación en los relatos constituye una trivialidad; nos invita a comprobar que una de las funciones del relato es la de transformar un tiempo en otro tiempo¹⁹.

Los primeros problemas a que se enfrenta Genette son los derivados de la dualidad que impone la existencia de un tiempo de la historia (el del desarrollo argumental) confrontado con otro del relato (de carácter instrumental: es el tiempo en que se cuentan las acciones); de esta tensión surgen continuas discordancias, que Genette clasifica en tres grupos:

¹⁷ Augusto Roa Bastos, (1994) *Hijo de Hombre*, Madrid: Ed.Anaya & Mario Muchnick,p.22

¹⁸ *Ídem*, 109 p.

¹⁹ Genette, G. (1969) *Figuras II*, Paris: Ed.Seuil, pp.61-69. Citado en Cap.Orden, *Figuras III*, p. 89

a) **Prolepsis**: toda maniobra narrativa que consiste en contar o evocar por anticipado un acontecimiento ulterior.

b) **Analepsis**: evocación de un acontecimiento anterior al punto de la historia en que se encuentra; al interior de este momento temporal tenemos las analepsis internas homodiegéticas. Por ejemplo: *solía vagar, se recostaba*.

c) **Anacronías**: desacuerdos que no se someten a las dos formas anteriores. De acuerdo a su alcance y amplitud, si se presentan hacia el pasado, estamos frente a una *anacronía externa*, se mantiene en lo exterior al relato, no interfiere, completa algún antecedente; su alcance la lleva más allá del específico relato primario; en cambio, la *anacronía interna* puede ocasionar un riesgo de redundancia o colisión; cuando coinciden con algún punto del relato primario. Se denomina *anacronía mixta* cuando el punto del alcance es anterior y el punto de amplitud posterior al principio del relato primario.

La obra *Hijo de Hombre* presenta una serie de anacronías, antecedentes que completan la narración en curso. Por ejemplo, en el capítulo V, titulado **Hogar**, encontramos el relato del médico ruso, en medio de la descripción de su cabaña: tenemos un tiempo presente, el narrador está caminando junto a Cristóbal Jara, hacia el monte, hacia el vagón de tren, pero a la vez el pasado se inmiscuye -anacronía externa-:

Entre los ranchos vi la cabaña redonda de troncos levantada muchos años atrás por el médico ruso que había fundado la leprosería, un tiempo antes de su inexplicable fuga. Lo veía de nuevo arrojado del tren a golpes y puntapiés por los furiosos pasajeros, cayendo de rodillas sobre el rojo andén de tierra de la estación de Sapukai, acusado de haber querido robar una criatura.²⁰

No se puede analizar un relato, sin referirse a un *sistema implícito de unidades y de reglas*, nos dice Barthes (1966)²¹. A partir de esta concepción, que confirma el concepto de FUNCIÓN, al interior de los elementos del relato, determinado por Todorov²²

²⁰ Roa Bastos, Op.Cit, 157p.

²¹ Barthes, Roland (1966) Introducción al análisis estructural de los relatos, Paris: École Pratique des Hautes Études, *Revista Communications* N°8

²² El sentido o la función de un elemento de la obra es su posibilidad de entrar en correlación con otros elementos de esta obra y con la obra total. (Todorov, 1980)

y Greimás²³, el semiólogo detalla el carácter funcional de ciertos segmentos de la historia que hace de ellos unidades. No todas las funciones tienen la misma importancia; algunas constituyen *nudos* del relato; otras no hacen más que llenar el espacio narrativo que las separa. Las que constituyen el *nudo* son las funciones CARDINALES O NÚCLEOS, y las segundas, por su naturaleza complementaria son CATÁLISIS. Por otro lado tenemos los INDICIOS que tienen significados implícitos, involucran una actividad de desciframiento, poseen importancia a nivel de discurso. A lo largo del análisis de la obra se procederá a utilizar el término INDICIO con este significado.

En la obra *Hijo de Hombre*, los **núcleos o funciones cardinales** se determinan por dos hechos que inicialmente se relatan paralelos, por una parte la muerte de Gaspar Mora y la escultura del Cristo del Cerrito en el pueblo de Itapé y por otro lado, la explosión del tren que abrió un boquete en la Estación de Sapukai; sin embargo, un hecho que podría considerarse nuclear, aunque inicialmente tiene una **función catalítica**, es la rebelión que se inicia con el Tnte. Miguel Vera y la capacitación militar que tiene lugar en el vagón –hogar de Cristóbal Jara- este hecho es el inicio de acontecimientos que se complementan con el hecho histórico de la Guerra del Chaco.²⁴

Se visualiza en el gráfico cómo de los dos grandes núcleos narrativos, con una ubicación geográfica específica (Itapé y Sapukai), se desprende un tercero (el relato de los hechos del campo de batalla) con sitios precisos como la loma de la Isla de Po'í, el camino de Yujra y Boquerón; finalmente, como un corolario de los acontecimientos, el capítulo X –Excombatientes- cierra la narración y constituye una **función catalítica**, pero a la vez encierra un **indicio** de lo que podría suceder más tarde: “*El grito de ¡Tierra, pan y libertad! resuena de nuevo sordamente en todo el país y amancece “pintado” todos los días en las paredes de las ciudades y los pueblos con letras gordas y apuradas*”²⁵ La rebelión por la libertad no hará silencio.

Estudiar el orden temporal de un relato²⁶ es confrontar la disposición de los

²³ La unidad existe por su correlación paradigmática, pero también por su ubicación dentro de la unidad sintagmática de la que forma parte (Greimás, 1966)

²⁴ Se puede observar en el gráfico correspondiente (siguiente hoja) la relación que se establece entre las funciones cardinales determinadas por el investigador.

²⁵ Op.Cit. Cap X, p.360

²⁶ Genette, G. (1989) *Figuras III*, Barcelona: Ed Lumen, p. 90

acontecimientos o segmentos temporales en el discurso narrativo con el orden de sucesión de esos mismos acontecimientos en la historia: este camino seguirá la investigación.

En la obra *Hijo de Hombre*, en el Capítulo VII, Destinos, a través del estilo epistolar usado por el narrador Miguel Vera, en ese momento destinado a un Regimiento, observamos esta coincidencia temporal. En el ejemplo que se transcribe se ubica una fecha, 13 de agosto. El capítulo organiza los hechos en un estricto orden cronológico: el orden de la historia y el relato coinciden.

A medianoche llegamos a K. 145, en el ferrocarril de Puerto Casado, luego de un traqueteo interminable. De allí, sin parar, en los desvencijados vehículos de la requisita, hacia la base de operaciones. Contingentes de hombres y convoys de abastecimientos se desplazan sin cesar por la ruta, a lo largo de los puestos de etapa, todos con nombres apacibles y nostálgicos: Casanillo, Puerto 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.²⁷

La **ELIPSIS**, salto hacia adelante, sin retorno, no es evidentemente una anacronía, sino una simple aceleración del relato; afecta al tiempo, pero no en el aspecto del orden. Consiste en omitir en el discurso sectores más o menos amplios del tiempo de la **HISTORIA**, lo que implica una configuración del lector implícito tendiente a suplir esa información no dada sobre personajes y acontecimientos²⁸.

En la obra de Roa Bastos, un breve ejemplo lo encontramos en el Capítulo II Madera y Carne, alrededor de los acontecimientos que narran la obra del médico ruso: “*Ese vagón fue el que más tarde parecía alejarse misteriosamente por el campo sobre ruedas de fuego*”.²⁹

En su obra, Genette nos comunica su concepción sobre los tres sentidos del relato:

²⁷ Roa Bastos, A. (1994) *Hijo de Hombre*, Madrid: Ed. Anaya & Mario Muchnick, p.241

²⁸ Genette, Op. Cit, p. 98

²⁹ Roa Bastos, Op. Cit, p. 76

1er sentido: el relato designa el enunciado narrativo, el discurso oral o escrito que entraña la relación de un acontecimiento o de una serie de acontecimientos. Por ejemplo, en el Capítulo II, “*el vagón de los Amoité seguía avanzando imperceptiblemente. Tal vez los leprosos ayudaban a los tres moradores a empujarlo*”³⁰

2do sentido: el relato designa la sucesión de acontecimientos, reales o ficticios, que son objeto de dicho discurso y sus diversas relaciones de concatenación, oposición, repetición, etc. Análisis del relato, por tanto, significa estudio de un conjunto de acciones y situaciones consideradas en sí mismas, haciendo abstracción del medio, lingüístico o de otra índole, que nos permite conocerlas.

Se puede ubicar este segundo tipo de relato en el contexto del primer capítulo de la obra, titulado Hijo de Hombre, cuando Miguel Vera, el narrador, describe a Macario Francia y sus rondas de historia:

...lo escuchábamos con escalofríos. Y sus silencios hablaban tanto como sus palabras. El aire de aquella época inescrutable nos sapecaba la cara a través de la cara del anciano. Siempre hablaba en guaraní. El dejo suave de la lengua india tornaba apacible el horror, lo metía en la sangre. Ecos de otros ecos. Sombras de sombras. Reflejos de reflejos. No la verdad tal vez de los hechos, pero sí su encantamiento.³¹

3er sentido: el relato designa un acontecimiento: pero no el que se cuenta, sino el que consiste en que alguien cuente algo: el acto de narrar propiamente dicho³²

De acuerdo con la gramática del verbo, Genette³³ concibe tres clases de determinaciones: relación temporal entre relato y diégesis (tiempo); modalidades de representación narrativa (modos del relato); la forma como se encuentra implicada en el relato la propia narración; la situación o instancia narrativa y sus dos protagonistas: el

³⁰ *Ídem*, p. 77

³¹ *Ídem*, p. 25

³² Genette, G. (1972) *Figuras III* Cap. Palabra Crítica, Barcelona: Ed. Lumen pp. 81-82

³³ *Ídem*, p. 86

narrador y su destinatario real o virtual (la voz, la persona).

El **MODO** se refiere a la variación de los grados narrativos; se puede contar «más o menos» un hecho y contarlo «según tal o cual punto de vista»; de esta manera, el relato puede suministrar al lector mayores o menores detalles directos, con ello se mantiene mayor o menor «distancia» con lo narrado.

En la parte final de la obra *Hijo de Hombre*, Capítulo X, Excombatientes, desaparece el narrador que ha llevado al lector desde el inicio, nominado Miguel Vera y se produce una distancia: es Rosa Monzón, la Doctora que atiende al Teniente Vera quien nos narra:

...Así concluye el manuscrito de Miguel Vera, un montón de hojas arrugadas y desiguales con el membrete de la alcaldía, escritas al reverso y hacinadas en una bolsa de cuero. Las había escrito hasta un poco antes de recibir un balazo que se le incrustó en la espina dorsal.³⁴

El modo regula también la información que presenta según las capacidades de conocimiento de las partes de la historia, en lo que sería la «perspectiva»; en este apartado, se canalizan problemas como saber quién es el narrador o quién el personaje cuyo punto de vista orienta esa perspectiva; como ya indicó Todorov³⁵, habría tres posibilidades a este respecto: el narrador *sabe más* que el personaje; el narrador *sabe lo mismo* que el personaje y el narrador *sabe menos* que el personaje. La posición del narrador evidencia la intención del autor de acercarlo o alejarlo de la situación narrada; la percepción es distinta en cada una de las posiciones. Consideremos los siguientes ejemplos sobre las posibilidades de manejo del relato por parte del narrador en relación al personaje, en la obra *Hijo de Hombre*:

	Cap.	Cita textual	Contexto
1.	V <u>Hogar</u> Narrador sabe más	“...el pequeño crío lactante transformado en niño, en muchacho, en hombre, a través de leguas	En referencia a Cristobal Jara, Kiritó, y

³⁴ Ídem, p. 366

³⁵ Todorov, T. (1967), *Les catégories du récit littéraire*, Paris: Editions du Seuil, p. 8

	que el personaje	y leguas y años y años y ayudándolos también a empujar con sus primeras fuerzas el arca rodante y destrozada”(p.163)	sus padres empujando el vagón que fue su hogar.
2.	III <u>Estaciones</u> El narrador sabe lo mismo que el personaje	“El gordo taponaba, descabezado, la ventanilla. Pasó la mano hacia atrás y metió en una cartuchera más pequeña, detrás del revólver, también enchapada con virolas de plata”. (p.93)	Miguel Vera seguirá sus estudios en la ciudad: será militar. Narra una escena del tren.
	V <u>Hogar</u> El narrador sabe menos que el personaje	“Me volví hacia Cristóbal Jara. Estaba recostado contra la pared rota y musgosa del vagón. Un muchacho de veinte años. O de cien. Me miraba fijamente”(p.175)	Miguel Vera acepta el desafío de los hombres: ayudará a su revolución.

Genette, con estas modalidades, habla de tres tipos de relato: el *relato no focalizado*; el *relato de focalización interna*, en el que no se abandona nunca el punto de vista seleccionado y el *relato de focalización externa*, cuanto el lector nunca conoce las motivaciones que guían la conducta del héroe³⁶.

Genette determina que un enunciado cualquiera sólo se puede descifrar cuando se considera a quien lo enuncia y la situación en la que se enuncia; de ahí, la pertinencia de la categoría de VOZ (aspecto de la acción verbal, considerada en sus relaciones con el sujeto), que se dedica a determinar la relación del narrador con respecto a lo que está contando. Hay tres posibilidades básicas: el *relato heterodiegético*, si el narrador está ausente de la historia; el *relato homodiegético*, cuando el narrador está presente como personaje de la historia o *relato autodiegético*, si el narrador es héroe de su relato.

En este contexto conceptual es necesario relacionar la denominación de DIÉGESIS³⁷. Es el punto de vista desde donde el narrador se sitúa para narrar el pasado,

³⁶ Algunos parámetros del formalismo ruso, como la dicotomía forma-fondo, fueron sustituidos por un concepto más flexible, pues la obra es una totalidad dinámica, cuyos elementos no están ligados por un signo de igualdad y de adición, sino por un signo dinámico de correlación y de integración.

³⁷ Génette, G. (1998) *Nuevo Discurso del Relato*, Madrid: Ed. Cátedra, Crítica y Estudios Literarios,

el presente o el futuro en el argumento de una obra; el mundo ficticio en el que sitúan los personajes, situaciones y acontecimientos que constituyen la HISTORIA narrada por el escritor en una novela. De acuerdo a ello se denominará *narrador autodiegético*, si refiere las experiencias de su vida –carácter autobiográfico-; *narrador heterodiegético*, si no pertenece como personaje a la historia que se narra; *narrador homodiegético*, cuando el narrador pertenece en calidad de personaje a la historia que se narra: voces que pertenecen al mismo segmento de la narración.

En la obra *Hijo de Hombre*, estos tipos de narradores se ubican claramente:

Tipo de Narrador	Capítulo	Cita Textual
Autodiegético Miguel Vera narra su experiencia personal.	VII Destinados	“Año Nuevo. Aquí en el destino militar de Peña Hermosa, apenas nos apercebimos del paso del tiempo” (217p)
Heterodiegético El narrador testigo no es personaje	II Madera y Carne	“La María Regalada no habla con nadie. Ella solo habla de sus cosas con sus muertos”(82p)
Homodiegético Miguel Vera es el narrador y personaje a la vez	I Hijo de Hombre	“Por aquel tiempo no todos los chiquillos nos burlábamos de él. Algunos lo seguíamos no para tirarle tierra, sino para oír sus relatos y sucedidos, que tenían el olor y el sabor de lo vivido”.(25p)

Si la historia que se narra se sostiene siempre por una voz, ésta se encuentra siempre en un nivel diegético más bajo que aquello que narra. A su vez, si el narrador básico le "cede" la voz a un personaje para que narre, éste se encuentra en el nivel de la historia (diégesis), pero aquello que narra se encuentra en un nivel superior (metadiégesis).

En las relaciones entre relato e historia, Genette integra los problemas del aspecto, ya que un hecho no sólo se produce, sino que también se puede repetir (en lo que sería la recurrencia de un mismo acontecimiento) y, a la vez, un enunciado narrativo puede ser reproducido una o varias veces en un texto.

En el relato, por tanto, encontramos la reiteración, de acuerdo a la frecuencia con la cual se cuenta un hecho: relato iterativo. Si la relación es de uno a uno (un solo hecho se cuenta una sola vez en la historia) se denominará narración **Singulativa**; si se cuenta n veces un hecho ocurrido una sola vez, es **Repetitiva**, en caso contrario (una sola vez, un hecho ocurrido n veces) es **Iterativa**³⁸

En la obra sujeto de análisis, *Hijo de Hombre*, un hecho que se narra repetidamente es el que se refiere al vagón internado en la selva por la familia Amoité: al final del Capítulo II Madera y Carne, se describe “*solo el destrozado vagón parece ir avanzando, cada vez un poco más, sin rieles, no se sabe cómo, sobre la llanura sedienta y agrietada*” (82 p). Se hace alusión al vagón, “*menos destruido que los otros. Hacia allí se dirigieron*” (154 p) al final del Capítulo IV Éxodo. En el capítulo V, Hogar, se lo nombra de nuevo: “*...pero el vagón no voló. Se alejó lentamente, en una marcha imperceptible y tenaz sobre los rieles del quebracho*” (165p) En cada una de las alusiones que se relatan sobre el mismo hecho: la familia Amoité de Casiano Jara y Nati, junto con su pequeño Cristóbal que asumen como su hogar al vagón que “sobrevivió” de la gran explosión, se agregan nuevos prismas de luz sobre el hecho: hacia el final de la obra, el lector obtendrá una imagen clara de aquel contexto.

A partir de esta exposición conceptual, se ha elaborado una tabla de datos que serán sujeto de análisis en la obra *Hijo de Hombre* (Anexo 1). Una lectura integral de cada una de las partes de la obra, a saber: I Hijo de Hombre (1- 17); II Madera y Carne (1-16); III Estaciones (1-11); IV Éxodo (1-29); V Hogar (7); VI Fiesta (1-8); VII Desterrados (1-7); VIII Misión (1-25); IX Madera Quemada (1-8); X Excombatientes (1-10), un total de 138 escenas narrativas -a las que se denominará *fragmentos* en el contexto del análisis- permitirá aplicar el análisis estructural, con el modelo triádico propuesto por Genette.

³⁸ En los estudios de la narración reiterativa, nos encontramos con Vladimir Yakovlevich Propp (San Petersburgo, 1895-1970), quien analizó la estructura de los cuentos populares rusos. Su obra, *Morfología del Cuento* (1928), influye en Claude Levi-Strauss y Roland Barthes. Propp determinó treinta y un puntos recurrentes en todos los cuentos de hadas populares rusos, lo cual da lugar a considerar un proceso y técnica implícita de escritura. Entre los iniciales se encuentran: alejamiento, prohibición, transgresión, conocimiento, información, engaño; entre los finales, tenemos reconocimiento, desenmascaramiento, transfiguración, castigo y boda.

CAPÍTULO I

CONTEXTUALIZACIÓN

*“De aquel pueblo primitivo solo quedaban
unas casas de piedra y adobe alrededor de la iglesia.
De las carcomidas paredes emergían
tallos de helechos salvajes y Amambay.
De pronto, algún horcón secular
echaba su propio verde retoño”³⁹*

¿Quién vive en este pueblo? ¿Acaso fantasmas que guardan recuerdos de mejores días? ¿O quizá seres humanos que solo sobreviven gracias a memorias de gratos momentos? Así nos presenta, Augusto Roa Bastos, el contexto geográfico de su obra: un pueblo casi abandonado a las memorias de otros, en sus calles polvorientas, se pasean historias de antaño. *“En aquel tiempo, el pueblo de Itapé no era todavía lo que es hoy. A más de tres siglos de su fundación por mandato de un lejano virrey de Lima seguía siendo un villorio perdido en el corazón de la tierra bermeja del Guairá...”⁴⁰*. Será un manuscrito de Miguel Vera, alcalde del pueblo de Itapé, el portavoz del pasado: en una mezcla de recuerdos –vivencias propias y ajenas- presenta el contexto de acontecimientos que el pueblo paraguayo no puede dejar atrás.

1.1 *Hijo de Hombre* en el contexto creativo de Augusto Roa Bastos.

La literatura paraguaya nace muy tarde, en relación con el desarrollo literario de varios países sudamericanos. La ficción narrativa en las novelas paraguayas parte de la historia. Los hechos históricos que sacuden a Paraguay y casi lo exterminan (Guerra de la Triple Alianza, 1865-1870 y Guerra del Chaco, 1932-1936) son objeto de las obras que aparecen, poco a poco, alrededor de 1960. *“Es una literatura sin pasado -afirma Roa Bastos- con características de atraso y marginalidad, cuyas causas no son exclusivamente culturales”⁴¹* Lo lingüístico se suma a la problemática socio económica del

³⁹ Ibid, p 22

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Sosnowski, S. (compilador), (1986) *Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana*, Ed. De la Flor, Folios Ediciones, Buenos Aires. IV La narrativa paraguaya en el contexto de la narrativa

país, por cuanto los dos idiomas, el castellano o español y la lengua indígena, guaraní, se mantienen en permanente conflicto. “*La lucha de más de cuatro siglos entre estos dos universos lingüísticos ha producido entre ellos un fenómeno de mutua invasión, no solo lexical, sino también sintáctica y semántica*”⁴². Este será uno de los elementos que todo lector observa en las obras de Roa Bastos: el léxico guaraní se mezcla en su narración en una indispensable imbricación con el castellano.

La narrativa paraguaya comienza a principios del siglo XX, con la llegada al país de tres extranjeros: José Rodríguez Alcalá (1875-1958) y Martín Goycochea Menéndez (1875-1916), argentinos y Rafael Barret, español (1877-1910) con una producción narrativa de crítica social. La obra *Ignacia*⁴³ –novela costumbrista de corte sentimental- es publicada por José Rodríguez hacia 1905. El autor tenía entonces 22 años y era demasiado joven para escribir una obra madura. Lamentablemente, no siguieron a *Ignacia* novelas de mayor nivel artístico. Goycochea y Rodríguez escriben en dos vertientes temáticas, por un lado la orientación idealista conservadora y por otro la realista y crítica. Esta producción narrativa se coordina con el progreso relativo de Paraguay: el proceso de la sociedad paraguaya hacia una toma de conciencia de la realidad y la preocupación naciente en los escritores con respecto a la ética y estética literarias.

Los hechos históricos que afectan al Paraguay producen una asincronía literaria; todos los movimientos literarios que ya tenían cierto desarrollo en otras regiones latinoamericanas, como el romanticismo, el modernismo, la poesía vanguardista (simbolismo, parnasianismo) apenas son conocidos al interior. Desde la Guerra de la Triple Alianza, hasta la Guerra del Chaco, hay un período de relativa tranquilidad en el cual crece una generación de intelectuales, Generación del 900 –historiadores, básicamente- cuya misión consiste en “afirmar los valores espirituales de la nación renaciente de la catástrofe” según Bareiro Saguier (1978)⁴⁴

En la narrativa contemporánea se ubican Gabriel Cassacia⁴⁵, cuya colección de cuentos *El Guajhú* (1938) alcanza una relativa aceptación en el medio intelectual: se

hispanoamericana actual, p.123

⁴² Op. Cit, p.124

⁴³ Rodríguez A., José (1905), *Ignacia: la hija del suburbio*, Asunción: Ed. Criterio

⁴⁴ Bareiro S., R. (1978) *La novela de la dictadura en Latinoamérica*, Madrid: El País

⁴⁵ Su primera obra, *La Babosa* (1906), describe a una población en una agonía lenta: tanto la inacción, como la descomposición moral y la corrupción política, la van aniquilando.

percibe una realidad histórica desde una visión crítica; tanto Cassacia como Augusto Roa Bastos (*El trueno entre las hojas*, 1953) escriben desde el exilio. Los escritores exiliados pueden expresarse con mayor libertad, no sufren la represión a la que está sujeta la narrativa adentro del país, por ello reflejan con honestidad la problemática nacional. Los exiliados descubren que “*la obra literaria vale por la verdad de las representaciones que irradia al ser concebida y construida sobre el foco de la energía social y bajo la ley del tiempo que les toca vivir*”⁴⁶

Méndez Faith⁴⁷ determina que la importancia de la narrativa de esta nueva generación (1950 en adelante) se califica por tres nuevos enfoques:

1. En lo temático, el hombre y su entorno es el centro; incluso los personajes históricos son rescatados en su contexto y dimensión humana. Augusto Roa Bastos examina el pasado y el presente y sus coordenadas histórico-políticas iluminan los hechos que narra y dan un contexto real al quehacer de sus personajes. En la obra *Hijo de Hombre*, los elementos narrativos se interceptan con los históricos. En el capítulo VII, **Destinados**, con fecha 22 de enero, Miguel Vera reflexiona sobre los siguientes hechos históricos: “...*el prisionero Fidel Maíz*⁴⁸, *pide clemencia y misericordia al conde D’Eu, generalísimo de los ejércitos invasores y por su intermedio a don Pedro II, Emperador del Brasil. Su demanda de perdón es el documento más extraño y estremecedor que he leído en mi vida*”⁴⁹. A partir de este momento, el diario de Miguel Vera continúa explicando cómo el Padre Maíz implora por su vida; este sacerdote fue nombrado Fiscal de Sangre de Francisco Solano López: “*López encomienda al P. Maíz la organización*

⁴⁶ Sosnowski, S. (Compilador), (1986) Cap. IV La narrativa paraguaya en el contexto de la narrativa hispanoamericana actual, *Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana*, (p. 134) Buenos Aires: Ed. De la Flor. Cap.

⁴⁷ Méndez F., T. (2009) *Paraguay, novela y exilio*, Asunción: Ed. Intercontinental.

⁴⁸ El Padre Fidel Maíz nació el 8 de marzo de 1828 en Arroyos y Esteros, Departamento de Cordillera), fue un sacerdote paraguayo. Es considerado uno de los mejores oradores de su época, poseedor de una pluma brillante y rica, de trascendental participación en momentos capitales de la historia paraguaya. La figura de Maíz cruza seis décadas de vida nacional. En 1868, luego del traslado al cuartel general a San Fernando, integró los tribunales militares. Acompañó al mariscal Solano López durante las dos últimas campañas de la guerra, la de Pikysry y la de las Cordilleras, siendo hombre de su confianza. Terminada la contienda, fue conducido al Brasil como prisionero de guerra. Sus Cartas constituyen testimonios del quehacer militar y la injusticia de la que fue objeto el pueblo paraguayo.

⁴⁹ El Conde D’Eu fue yerno del Emperador de Brasil Pedro II y participó en la Guerra de la Triple Alianza, al frente de las tropas brasileñas.

y funcionamiento de los tribunales de guerra. El flamante capellán y Fiscal de Sangre los ajusta a la estrategia de la confesión in artículo mortis en lo espiritual y del cepo de Uruguayana y de inconcebibles torturas en lo corporal.”

2. A nivel de género literario, el quehacer se independiza de la historia, la política y la sociología. En *Hijo de Hombre*, en el Capítulo IV, **Éxodo**, la descripción de la huida de Natividad –con su crío en brazos- y Casiano Jara ejemplifica esta característica. Roa Bastos describe el sufrimiento de los personajes, el proceso de degradación de estos seres que se transforman poco a poco en uno con la tierra: *“Los tres van casi desnudos, embadurnados de arcilla negra. Menos que seres humanos, ya no son sino monigotes de barro cocido que se agitan entre el follaje”* Los elementos históricos son vagos: existían los “yerbales”⁵⁰; sin embargo, la narración del sufrimiento intenso de estos seres humanos va más allá de todo rasgo sociológico que pudiera explicar su conducta. Incluso hoy se ha determinado que los “*mensú*” (por mensualeros, o quien recibe mensualidades) aún existen: todos recibimos créditos a través de tarjetas de plástico y vivimos endeudados. Este sistema es el mismo que se empleaba en los “yerbales”.

3. La configuración del mundo ficticio influye en la creación de una conciencia artística y crítica que incide en la experimentación de carácter lingüístico formal y temático, con la incursión de variadas técnicas narrativas. En *Hijo de Hombre*, el Capítulo IX, **Madera Quemada**, presenta un nuevo punto de vista: el narrador testigo, homodiegético, es la Hna Micaela, Celadora de la Orden Terciaria. Desde su visión, conocemos el asesinato de Melitón Isasi, la muerte de su mujer Ña Brígida, y el contexto mítico religioso en el que se producen los acontecimientos: *“Así que yo no tengo nada que declarar en contra ni en favor de los sucesos sucedidos. Nada en contra de los muertos que se murieron porque reventó en ellos su maldad permanente, su maldad sin segundo”*. La voz del

⁵⁰ Los yerbales son los bosques de hierba de mate, a los que se refiere Rafael Barrett (1926): *“Es preciso que sepa el mundo de una vez lo que pasa en los yerbales...El Paraguay se despuebla; se lo castra y extermina en las 7 u 8 mil leguas entregadas a la Compañía Industrial Paraguaya, a la Matte Larengreira y a los arrendatarios y propietarios de los latifundios del Alto Paraná. La explotación de la yerba-mate descansa en la esclavitud, el tormento y el asesinato”* Antología, *Germinal*, Ed.Digital Biblioteca Virtual Cervantes. Recuperado de http://www.portalguarani.com/obras_autores_detalle.php?id_obras=11299

pueblo se escucha a través de su narración: “No se habrá olvidado usted de que Juana Rosa era hija de María Rosa, la loca de Carovení, que hasta hoy porfía en su delirio que Juana Rosa era hija de Gaspar Mora, el tallador del Cristo, cuando todos los itapeños de aquel tiempo saben que eso no puede ser cierto...” Y así continúa la Hermana Micaela comunicando a Miguel Vera, el Alcalde de Itapé, de lo que él no vio, pero que intuía con solo mirar los rostros de la gente.

A esta nueva visión de la narrativa paraguaya, Roa Bastos aporta con sus obras. Su objetivo es didáctico: descubrir a sus coterráneos el mundo en el cual vivían, proporcionarles una nueva visión, un nuevo enfoque, desde la humanidad de sus personajes.

La literatura se me representó siempre como una forma de vivir; no una forma de vivir literariamente la realidad de la historia, la realidad de los deseos y de las obsesiones sociales e individuales, sino de hacer que la realidad de los mitos y de las formas simbólicas penetrasen lo más profundamente posible bajo la superficie del destino humano; una forma de realizar el conocimiento de lo incierto a través de las mutaciones y transformaciones de los múltiples aspectos de la realidad⁵¹.

La obra de Augusto Roa Bastos obedece a una profunda vocación testimonial; esto lo confirmamos en uno de los prólogos escritos a su obra *Hijo de Hombre*:

Creo que el principal valor de estas historias radica en el testimonio que encierran. Acaso su publicidad ayude, aunque sea en mínima parte, a comprender, más que a un hombre a este pueblo tan calumniado de América, que durante siglos ha oscilado sin descanso entre la rebeldía y la opresión, entre el oprobio de sus escarnecedores y la profecía de sus mártires⁵².

La obra prolífica de Roa Bastos encuentra sus vertientes creativas en todos los géneros. En poesía publica *El ruiseñor de la aurora y otros poemas* (1942), *Naranjal ardiente*; *Nocturno Paraguayo* (1960). Es importante subrayar que a pesar de que él mismo, como poeta, no daba crédito ni valía literaria a su poesía, las figuras que plasma en ellas, tanto como su contenido, dan cuenta de su arte.

Tan tierra son los hombres de mi tierra
que ya parece que estuvieran muertos;

⁵¹ Op.Cit. p.129

⁵² Roa Bastos, A. (1994) *Hijo de Hombre*, Madrid: Ed.Anaya& Mario Muchnik, p.10

por afuera dormidos y despiertos
por dentro con el sueño de la guerra.

Tan tierra son que son ellos la tierra
andando con los huesos de sus muertos,
y no hay semblantes, años ni desiertos
que no muestren el paso de la guerra.

De florecer antiguas cicatrices
tienen la piel arada y su barbecho
alumbran desde el fondo las raíces.

Tan hombres son los hombres de mi tierra
que en el color sangriento de su pecho
la paz florida brota de su guerra⁵³.

La temática de esta poesía se encuentra en *Hijo de Hombre*, en el Capítulo IV. **Éxodo**, (Fragm.23) en la huida desesperada a través de los montes, de Casiano y Natividad.

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 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 islotes poblados de víboras que hacen sonar sus colas de hueso. Talonean inútilmente para despegarse de las ventosas del tremendal. Su propio miedo es lo que ven alrededor: las imágenes de su miedo (p 146)

Los versos de Roa Bastos se escuchan al interior de esta descripción: "*Tan tierra son los hombres de mi tierra/ que ya parece que estuvieran muertos!*"

Entre sus obras de cuentos encontramos: *El trueno entre las hojas* (1953); *Madera Quemada* (1967); *Moriencia* (1969); *Cuerpo presente y otros cuentos* (1971); *Contar un cuento y otros relatos* (1984).

Entre sus novelas, la obra *Hijo de Hombre* (1960) ha sido cuestionada por la disposición de sus diversos capítulos: el juego del espacio y el tiempo que se presenta, junto con la variedad de estilos narrativos, se afirma que son recursos que aparentemente

⁵³ Méndez F., T. (2004) Poesía Los Hombres, *Antología de la Literatura Paraguaya*, (p.480) Asunción: Ed. El lector. Recuperado de http://www.portalguarani.com/obras_autores_detalle.php?id_obras=7022.

no consiguen mantener una trama novelesca; sin embargo, es hacia el final como se construye el todo narrativo. Los diez capítulos de la obra, desde el Capítulo I, **Hijo de Hombre**, hasta el X, **Ex – combatientes**, se enlazan con naturalidad en una unidad coherente y armónica. En el primero de ellos, **Hijo de Hombre**, se presenta Macario, el viejo Macario Francia; el niño Miguel Vera –del cual no sabemos su nombre hasta el capítulo III, Estaciones- escucha sus relatos; la descripción del personaje Gaspar Mora será la punta del ovillo narrativo. El segundo, **Madera y Carne**, muestra a otro personaje, el Dr. Alexis Dubronsky, su presencia con la rajita celeste de sus ojos, tejerá el hilo de la historia hasta el final, en la imagen de Alejo, el hijo de María Regalada. El capítulo III, **Estaciones**, regresa hacia el pasado, y nos presenta a Miguel Vera, el niño, y con él la imagen grata de los pueblerinos en las estaciones de tren. El IV capítulo, **Éxodo**, nos enfrenta a situaciones dramáticas e inhumanas que tienen lugar en los yerbales, y los personajes Casiano y Natividad, quienes serán los padres de Cristóbal, Kiritó, el hombre que encarnará el mito del revolucionario. El V capítulo, **Hogar**, nos enfrenta a un Miguel Vera adulto, con un pasado que lo lleva en un compás de soldado y revolucionario: Cristóbal Jara, igualmente adulto, comprometerá su destino. El capítulo VI, **Fiesta**, salta en el tiempo hacia el futuro, para presentarnos a Kiritó, a Cristóbal Jara, y su desafío al destino, liberándose a sí mismo de una muerte segura. El capítulo VII, **Destinados**, en una nueva modalidad narrativa epistolar, nos presenta a un Miguel Vera, confinado en la Isla Peña Hermosa, prisionero por sedición; sin embargo, al final de este capítulo se narra la Batalla de Boquerón, de la cual él tomará parte. En el VIII capítulo, **Misión**, conocemos sobre la *Guerra de la Sed*, en él se presentan narraciones paralelas: por un lado Miguel Vera quien está al mando de un grupo de soldados; por otro, Cristóbal Jara es enviado en el convoy de refuerzos, en el camión aguatero. La conjunción de estos dos hechos narrativos detona el final de los acontecimientos. El capítulo IX, **Madera Quemada**, a través de la voz de la Hermana Micaela, de la Orden Terciaria, confluyen otros hilos narrativos y se evidencia el pensamiento del pueblo itapeño. El capítulo X, **Ex - combatientes**, recoge cabos sueltos sobre los soldados que regresan de la guerra y la muerte de Miguel Vera, en un suicidio aparente. El recurso último da una vuelta de tuerca a la trama, la Dra Rosa Monzón, es quien transcribe un manuscrito de Miguel Vera, *un montón de hojas arrugadas*. Nada queda suelto. Incluso un personaje poco descrito, como es la *Loca de Carovení*, o María Rosa, permanece como guardiana del Cristo de Cerrito, esta silenciosa solidaridad y entrega nos permite asegurar que Juana Rosa, su hija, era efectivamente de Gaspar Mora.

Si bien es cierto que cada capítulo puede ser leído por separado, como un cuento autónomo; solo la lectura íntegra de los diez capítulos cierra el círculo narrativo.

La obra *Yo El Supremo* (1947) proyecta el quehacer literario de Roa Bastos al ámbito internacional; gracias a ella recibió en 1989, el Premio de Literatura en Lengua Castellana Miguel de Cervantes⁵⁴. Los estudios sobre esta obra descubren incorporación de mitos, uso de intertextualidad, parodias, proliferación de dobles y presencia de pares antitéticos. De acuerdo a Lilia Dalaz (2000)

[.....] se presenta como un tejido de elementos provenientes de diversos escritos de diferente origen: míticos, bíblicos, históricos y literarios. La riqueza de este texto múltiple ha posibilitado un importante cúmulo de estudios que subrayan su contenido histórico, ideológico, político, intertextual y carnavalesco; sin embargo, algunas de esas interpretaciones son literales y no penetran en el universo latente y profundo que el texto sugiere. La novela ofrece varios niveles de lectura, porque además de lo lingüístico y lo histórico está lo legendario y folklórico, lo actual, lo mítico y lo simbólico⁵⁵

El proceso creador de la obra *Yo El Supremo* ya se inicia desde su cuento *Lucha hasta el Alba*, en el cual se superponen dos imágenes patriarcales: el Dictador Supremo, José Gaspar Rodríguez de Francia y la figura dictatorial del padre en una unidad conceptual de represión y dictadura. El narrador de *Lucha hasta el Alba* quiere escribir sobre el relato bíblico de Esaú y Jacob, pero igualmente transmuta. El espacio y el tiempo confluyen en una sola dimensión, a partir de la lucha encarnizada hasta el alba, ya no existen.

Es necesario considerar, al cerrar la línea de presentación del escritor, la producción literaria de sus ensayos. Se destaca la *Carta abierta a mi pueblo* (1986), en la cual Roa Bastos, luego de aclarar terminantemente que todo lo expresado es de su única responsabilidad, detalla catorce puntos para el cambio pacífico que debe propiciar su pueblo, sumergido en la dictadura de Alfredo Stroessner (1954-1989) comenzando por el

⁵⁴ “La concesión del premio me confirmó la certeza de que también la literatura es capaz de ganar batallas contra la adversidad sin más armas que la letra y el espíritu, sin más poder que la imaginación y el lenguaje” afirma Roa Bastos en su discurso de recepción del Premio Cervantes.

⁵⁵ Dapaz Strout, L. (2000) Historia y mito en Yo, el supremo de Augusto Roa Bastos. *Revista de Literaturas Modernas*, Nº 30, pp. 9- 40. Recuperado de <http://bdigital.uncu.edu.ar/2594>.

"levantamiento del estado de sitio, derogación de todas las leyes y medidas represivas (...), restablecimiento de todas las libertades públicas (...), vigencia plena de los derechos humanos", entre otros.

¿Qué le debo a mi país? Todo. De él surgí interiormente. Él me convirtió en lo que soy ahora. A él le debo los rasgos de mi carácter, la estructura de mi existencia espiritual íntimamente libre. Por supuesto, le debo también mis errores de hombre. Y en alguno que otro desolado momento, la nostalgia innominada de esa tierra de sacrificios y resplandores donde están mis raíces que han quedado allí como mis muñones.⁵⁶

Según Milagros Ezquerro, en referencia a esta *Carta Abierta*, toda la obra roabastiana es una larga, ininterrumpida, amorosa y desesperada, carta abierta al pueblo paraguayo. Miguel Vera, el protagonista de la obra *Hijo de Hombre*, representa la instancia auctorial. Él es quien emprende el balance de una existencia desgarrada entre unas aspiraciones personales y unas realidades sociales inconciliables: la manifestación de una incapacidad de asumir tanto sufrimiento, sin ver salida alguna al círculo infernal de la opresión, rebelión y represión; constituye un eslabón de la larga cadena de comunicación desde los relatos sagrados de la tradición oral guaraní⁵⁷.

En la década del 90, tenemos *Vigilia del Almirante* (1992). En esta obra, el marino tiene la virtud de ser un hombre que trasciende su tiempo en el contexto de la angustia contemporánea, la de "estar en todas partes y no estar en ninguna"; *El Fiscal* (1993), obra que cierra la trilogía sobre el "monoteísmo" del poder. En el prólogo de la obra, Roa Bastos explica que su primera versión de la obra describía una de las tiranías más largas y feroces de América Latina; sin embargo, al derrocamiento del tirano, siguió "*un silencio de lápida, ensordecedor. El mundo había cambiado no menos que la visión del mundo del autor. Esas cenizas resultaron fértiles*"⁵⁸.

Cronológicamente, continúa la producción literaria con *Contravida* (1995); *Madame Sui* (1995) y *Metaforismos* (1996). Finalmente, hacia 2004, publica una novela corta

⁵⁶ Roa Bastos, A. (1968) *Carta Abierta al Pueblo Paraguayo*. Recuperado de <http://archivo.abc.com.py/2006-02-05/articulos/232318/carta-abierta-al-pueblo-paraguayo>

⁵⁷ Ezquerro, M., (1995) El escritor contra el tirano, caso de Augusto Roa Bastos, *Literatura y Poder*, Bélgica: Ed. Universidad de Louvain, pp. 215-222

⁵⁸ Roa Bastos, A.,(1993), *El Fiscal*, Madrid: Ed. Alfaguara, Madrid-España, p.9

Frente al frente argentino, al interior del libro *Los conjurados del Quilombo del Gran Chaco*. Esta obra contiene cinco narrativas⁵⁹ que giran alrededor del “Quilombo del Gran Chaco”, denominación tomada de una carta escrita por Sir Francis Burton en el contexto de Cartas de los Campos de Batalla del Paraguay.⁶⁰ Se nombra con aquel término a una organización social utópica formada por militares desertores de los cuatro países en conflicto. En esta obra, el pintor argentino Cándido López dialoga con otro pintor del bando enemigo alrededor de la actividad del pintor y el trabajo que Mitre está realizando sobre la traducción de la primera parte de la Divina Comedia de Dante Alighieri. Destacan en el contexto narrativo las constantes reflexiones de los personajes sobre la guerra y su naturaleza.

Finalmente, para cerrar esta visión panorámica de la producción literaria de Augusto Roa Bastos, es importante anotar que regresó anciano, en 1996, a la tierra que lo vio nacer (Asunción, Paraguay) para morir en ella, el 26 de abril de 2005, a los 87 años de edad. En el 2011, año del Bicentenario de la Independencia Nacional, una Ley dispuso que sus restos descansan en el Panteón de los Héroes, convirtiéndose, con su entrañable amigo José Asunción Flores, en los primeros Cultores del Arte en ser declarados héroes de la Patria.

Roa Bastos, a través de su obra literaria en general, tanto poesía, como narrativa, es un hombre atento a las más sutiles armonías que puede entonar el sufrimiento humano; por ello, acercarnos a una de sus obras únicas, *Hijo de Hombre*, no solo nos lleva a conocer un contexto narrativo, junto con su espiral de personajes, espacios, tiempos y temáticas, sino a descubrir el dolor, la nostalgia y la angustia del hombre contemporáneo: “*Ni el soplo corrosivo del destino/ ni la salada lluvia de mi llanto/ ni el ánimo de tierra del camino/ pueden contra este fuego de mi nada,/ porque destino y tierra y tiempo y llanto / no hacen sino avivar su llamarada!*”⁶¹.

⁵⁹ Augusto Roa Basto, Alejandro Maciel, Omar Prego Gadea y Eric Nepomuceno recrean las alternativas de aquella contienda.

⁶⁰ Burton, Richard F. (1997) *Cartas dos campos de batalha do Paraguai*. Rio de Janeiro: Ed. Biblioteca do Exército “(...) diz-se até que existe no Gran Chaco um enorme quilombo, ou colônia de desajustados, onde brasileiros, argentinos, uruguaios e fugitivos paraguaios convivem em amizade mútua e em inimizade com o restante do mundo.”

⁶¹ Roa Bastos., A. (1960) Sombra del Fuego. En *El naranjal ardiente*. Poesía Sombra del Fuego Asunción: Ed. Artes y Letras.

En *Hijo de Hombre* encontramos descripciones que serían regadas con *esta lluvia salada de su llanto*: el lector no puede menos que conmoverse o encender el fuego de su reclamo al leer: “*Cuando se movían escuchaban en medio del estruendo el opaco sonidos de las cadenas que los amarraban de dos en dos, con los extremos remachados a trozos de riel...rudimentarios grillos forjados con soldadura autógena...hacía varias horas que no comían o bebían*”⁶² Estos prisioneros son llevados, sin juicio ni apelación, al interior de un vagón de carga.

Al considerar la obra *Hijo de Hombre* en el contexto de la creatividad robastiana, determinamos con seguridad que la conjugación de los elementos espacio-temporales evidencia indiscutiblemente el sufrimiento de la sociedad paraguaya entre los dos momentos bélicos que la marcaron, desde 1860 a 1935. Ingresar a su obra, no solo es descubrir su estructura como objeto narrativo sino observar la condición humana de su gente y registrar la lucha interna en la que sus sueños viven y mueren.

Es necesario ubicar la obra *Hijo de Hombre* en el contexto histórico en el que se desenvuelven sus personajes; por ello, se reflexiona sobre la Guerra de la Triple Alianza y la Guerra del Chaco.

1.2 Guerra de la Triple Alianza y Guerra del Chaco

La Guerra Grande, la Guerra de la Triple Alianza, es un referente histórico importante para conocer el desarrollo humano del pueblo paraguayo: se inicia en 1865 y dura hasta 1870. Por ello, a breves rasgos anotaremos sus antecedentes:

Paraguay en 1845 es un país autónomo, su fábrica de hierro y acero ha impulsado su economía y poco a poco se libera de dependencias externas. Su nivel de analfabetismo se encuentra reducido al mínimo.

Las causas más importantes para dar lugar a la Guerra de la Triple Alianza descansan en intereses económicos. Paraguay no había abierto posibilidades de crédito

⁶² Roa Bastos, A., (1994) *Hijo de Hombre*, Madrid: Ed. Anaya, p.193

con los banqueros ingleses y daba muestras de una autonomía económica que no podía permitirse, al ser país latinoamericano y rodeado de vecinos con problemas internos económicos y políticos. Es así como se van forjando las bases para una coalición agresiva contra Paraguay.

El proceso bélico se inicia en 1860. El punto de partida se encuentra en la historia uruguaya. En Uruguay coexisten, en ese período, dos fuerzas políticas: el Partido Blanco que gobierna y el Partido Colorado, su opositor. Paraguay es apoyado por el partido gobernante en cuanto a política externa; pero es Inglaterra, quien desea coartar los deseos de Paraguay de lograr su salida al Atlántico a través de las coaliciones políticas que realiza con el Partido Colorado. Por otro lado, Brasil empieza a presionar a Uruguay, por cuanto los brasileños radicados en las zonas fronterizas uruguayas sufren atropellos y provocan una cruenta guerra civil. Uruguay solicita a Paraguay su contingente bélico para hacer frente a la prepotencia brasilera. La captura de un buque brasilero es la mecha que enciende el conflicto entre Paraguay y Brasil, en la zona del Matto Grosso.

La situación se complica cuando en 1865, Paraguay declara la guerra a Argentina, que se ve involucrada indirectamente, por cuanto sus territorios han sido ocupados por avances bélicos. Éste es el inicio de la Guerra de la Triple Alianza: Argentina, Brasil y Uruguay deciden firmar un Tratado (1° de mayo de 1865) en el cual se decidía implícitamente un genocidio contra el pueblo paraguayo. El 22 de septiembre de 1866, los aliados atacan Curupaití, (33.000 aliados versus 5.000 paraguayos). Los soldados paraguayos ganan esta contienda gracias a la muerte de 9.000 aliados. Este hecho detiene la guerra durante dos años.

Paraguay ya no cuenta con fuerzas humanas para pelear, luego de esta breve victoria y, a pesar de ello, se producen sangrientos encuentros en Piquisirí e Itá Ibaté. Un punto de ofensiva importante se produce en Boquerón el 24 de mayo de 1866 y en el Sauce, el 16 de junio de 1866. El 5 de enero de 1869 entran a Asunción las fuerzas de la Triple Alianza. El último enfrentamiento tiene lugar en el Cerro Corá, donde el Gral. Solano López, paraguayo, se apertrecha con sus 400 hombres y enfrenta al ejército brasileño de 4.000 soldados. Su sacrificio es relatado como un hecho mítico en las crónicas de guerra de la historia paraguaya.

Las consecuencias bélicas dan paso a una nueva historia: las tierras paraguayas, como botín de guerra, fueron objeto de litigio entre Argentina y Brasil. Más del 80% de la población paraguaya masculina muere en el conflicto, sólo doscientos cincuenta mil paraguayos, menos de la sexta parte, sobrevivían en 1870. Paraguay sufre la ocupación de los vencedores hasta 1872, aquellos se esmeran en destruir todo lo que pueden⁶³. Los gastos bélicos fueron financiados por el Banco de Londres, la casa Baring Brothers y la banca Rothschild, en empréstitos con elevados intereses que hipotecaron la suerte de los países vencedores. No hay ganadores en esta contienda: los tres países sufrieron una bancarrota financiera que agudizó su dependencia frente a Inglaterra; nación que consolida su papel hegemónico en el comercio mundial, en especial con las nuevas repúblicas hispanoamericanas y Brasil: imponen, sin resistencia, un modelo económico, político, social y cultural.⁶⁴

Entre la lista de lugares que se nombran como sitios estratégicos de esta guerra, se encuentran Boquerón y Cerro Corá⁶⁵. Estos lugares son marcados en la obra de Roa Bastos, en un contexto histórico que repite una guerra menos cruenta, pero no por ello menos dolorosa para los paraguayos, la Guerra del Chaco. No hay tiempo para la paz.

La Guerra del Chaco es realmente el escenario histórico-geográfico de la obra *Hijo de Hombre*: sin dejar de lado los recuerdos cruentos de la Guerra Grande -presentes en el imaginario de todos los personajes- la Guerra entre Bolivia y Paraguay y sus temas secundarios, de rebelión, traiciones y sacrificios emocionales, constituyen el contexto narrativo de la obra de Roa Bastos. El Capítulo VII, **Destinados**, nos acerca a la historia: Miguel Vera está confinado en Peña Hermosa; pero la Guerra del Chaco requiere personal que vaya al frente: “*Se ha decretado la movilización general. Parece que la*

⁶³ Es interesante anotar que un objeto de destrucción maquiavélico constituyó la fábrica de acero que había impulsado al país. Los hornos de la fundación de Ibycuí, donde se forjaron los cañones que defendieron a la patria invadida, se yerguen en un paraje que ahora se llama *Mina-cué* -que en guaraní significa “*fue mina*”.

⁶⁴ Recuperado de <http://www.monografias.com/trabajos82/paraguay-supremo-guerra-triple-alianza/paraguay-supremo-guerra-triple-alianza.shtml>.

⁶⁵ Cerro Corá (español y guaraní. *Cerro Korá*= rodeado de cerros) es un paraje del departamento de Amambay, en el Paraguay, casi inmediato a la actual frontera con Brasil y una decena de kilómetros al sudoeste de las ciudades de Pedro Juan Caballero y Punta Porá. Allí, a partir de la madrugada del 1 de marzo de 1870 sucedió el último combate de la Guerra de la Triple Alianza.

guerra es inevitable. El 31 de Julio cayó el fortín Boquerón en poder de una poderosa fuerza operativa del enemigo". Los acontecimientos se suceden en 1932, de acuerdo a la fecha con la que el narrador inicia el capítulo. "*Nos mandarán al Chaco. Allá seremos más útiles que aquí*" Roa Bastos, a través de la voz de Miguel Vera, sigue relatando el contexto de la guerra, y el sufrimiento que conlleva, hasta el 29 de septiembre.

De 1932 a 1936, durante cuatro años, se libran batallas entre los bolivianos y los paraguayos, en un territorio desértico, con una dimensión de 200.000km², por el control del Chaco Boreal. Cuando Bolivia perdió la salida al Océano Pacífico, como consecuencia de la Guerra del Pacífico (1879), esta región adquirió un valor estratégico para ese país. La ocupación del Chaco Boreal fue necesaria para salir al río Paraguay y por esa vía tener acceso al océano Atlántico. Otro motivo fue la supuesta existencia de petróleo en el subsuelo chaqueño. La Standard Oil, que ya lo extraía en Bolivia, fracasó en su intento de construir un oleoducto por territorio argentino hasta un puerto sobre el río Paraná (Santa Fe o Campana) por lo que sólo le quedó la opción de hacerlo por el Chaco Boreal hacia el río Paraguay, lo más al sur posible.

La Guerra del Chaco fue la acción bélica más importante en Sudamérica durante el siglo XX. En los tres años de duración, Bolivia movilizó 250 000 soldados y Paraguay 150 000: hubo gran cantidad de bajas (60 000 bolivianos y 30 000 paraguayos), cientos de heridos, mutilados y desaparecidos. Los distintos tipos de enfermedades, tanto físicas como psicológicas, la falta de agua y una pésima alimentación afectaron la salud de los soldados sobrevivientes. Paraguay ganó la guerra, pero el precio fue muy alto para dos países con recursos económicos precarios.

Es éste, a grandes rasgos, el contexto histórico- geográfico de la obra *Hijo de Hombre*. Revisaremos a continuación, capítulo a capítulo, los lugares y hechos que se narran y su correlación con la historia real, para determinar cómo a través del análisis de los elementos espacio- temporales, se evidencia el sufrimiento del pueblo paraguayo – representado por los pueblos de Itapé y Sapukai– entre 1864 y 1935.

1.3 Análisis del contexto histórico-geográfico de la obra *Hijo de Hombre*

En el Capítulo I, **Hijo de Hombre**, el Cerro de Itapé-Tupá es nombrado por Macario

Francia como Kuimbaé-Rapé o Camino del Hombre. Este lugar fue bautizado inicialmente como Rapé o Camino de Dios, por el Padre Fidel Maíz. En este cerro se levanta el Cristo del Cerrito, con su imagen de madera esculpida por Gaspar Mora. “*El Cristo estaba siempre en la cumbre del cerrito, clavado en la cruz negra, bajo el redondel de espartillo terrado semejante al toldo de los indios, que los resguardaba de la intemperie*”⁶⁶ La zona se presenta como la Tierra Bermeja del Guairá, por el color rojizo de su tierra arcillosa. La loma de Carovení tomará importancia por quien la habita, María Rosa o la Loca de Carovení: personaje silencioso en la obra y quien cierra uno de los núcleos narrativos, en cuanto a la imagen del Cristo. Otros lugares nombrados son Borja y Villarrica que aparecerán a lo largo de la obra, tanto por lugares de paso, como por su ubicación en las paradas del tren: espacios de descanso para el transeúnte, donde la cercanía a la humanidad del pueblo, a su espíritu de solidaridad y hermandad se manifiesta.

En el Capítulo II, **Madera y Carne**, Sapukai⁶⁷, que en guaraní significa *grito*, es el protagonista geográfico para dar vida al personaje Alexis Dubrovsky. En este lugar es donde se produce la colisión entre dos trenes, uno de ellos lleno de bombas, el otro de revolucionarios. “*Junto a los rieles que se pierden en el campo con sus tajos brillantes y en arco como los de una luna nueva, los escombros ennegrecidos tiritan, coagulados todavía de noche*”⁶⁸, así se describe la oquedad dejada por la acción justiciera del gobierno. Los lugares entre Itapé y Sapukai, Costa Dulce, Cerro Verde, Cerro de Paraguari o la Cordillera de Itakurubí, son testigos de los acontecimientos que dan contexto al quehacer del médico: todos ellos atravesados por las rieles del tren. Costa Dulce es el lugar que da cobijo a los leprosos. Ma Regalada, la hija de Tani Caceré, el sepulturero, es quien se acercará al Dr. Dubrovsky y más tarde tendrá un hijo con él (Alejo). El cementerio es un lugar de referencia indispensable hacia el final de la obra, proporciona cobijo y protección a Cristóbal Jara (Kiritó): la memoria de sus ancestros, lo salvaguarda de una aprensión injusta.

El Capítulo III, **Estaciones**, se ubica en Itapé: el tiempo ha retrocedido con respecto al Capítulo anterior. Miguel Vera es adolescente –de 11 o 12 años- viaja a Asunción, a la Escuela Militar, en compañía de Damiana Dávalos y su crío. Desde la ventanilla del tren

⁶⁶ Roa Bastos, A., (1994) *Hijo de Hombre*, Madrid: Ed. Anaya, p.23

⁶⁷ En la edición objeto de análisis (1994) los términos *Sapukai* y *Kaañavé*, se encuentran con la letra K. Se mantendrá esta escritura en las referencias correspondientes.

⁶⁸ Op.Cit. p.57

pasan velozmente Villa Encarnación, Hernandarias, los montes de Tebikuary, Borja, la estación horadada de Sapukai. Este lugar constituye una referencia constante en la memoria de los personajes, a lo largo de la obra: la explosión del tren lleno de bombas que cegó el grito de libertad no puede ser olvidada. La narración ha retrocedido en el tiempo para que Miguel Vera describa, desde su mirada infantil, lo sucedido con el médico ruso y las celestes rajitas de sus ojos: tomó al crío de Damiana Dávalos para examinarlo, pero el lenguaje incomprensible y la ignorancia de la mujer, dieron pie a una situación absurda. La llegada a Asunción se narra brevemente en el fragmento 11, el último del capítulo. La gran ciudad, para Miguel Vera, le ofrece momentos mágicos⁶⁹, como la observación infantil y asombrada de una estatua.

Los Yerbales de Takurú Pukú son los protagonistas geográficos de este Capítulo IV, **Éxodo**. Ubicados en las Selvas del Alto Paraná, los yerbales constituyen el lapidario destino de los *mensú*. Los personajes, Casiano Jara, quien se presenta como el cabecilla de la rebelión de las olerías de Costa Dulce, y Natividad Espinosa, su mujer, son oriundos de Sapukai. En un deseo desesperado por huir de una prisión segura, a manos de los militares, al ser parte del grupo rebelde, deciden ir a trabajar en los Yerbales. Esta decisión casi aniquila su humanidad y sepulta sus ilusiones. Las selvas del Alto Paraná, los ríos Monday, el cerro de Paraguasú, el río Paraná, las cuevas coloradas del Kaaguasú serán testigos de su huida desesperada. *“Takurú-Pukú era la ciudadela de un país imaginario, amurallado por las grandes selvas del Alto Paraná, por el cinturón de esteros que forman las crecientes, infestados de víboras y fieras, por las altas barrancas de asperón; por el río ancho y enturbionado, por los repentinos diluvios que inundan en un momento el bosque y los bañados con torrenteras rojas como sangre...”*⁷⁰ Así describe Roa Bastos el escenario en el cual se diluyen las imágenes humanas de Casiano y Natividad para convertirse en dos *animales acosados, embretados en una trampa sin salida*. Su crío, Cristóbal Jara, un recién nacido, es el Kiritó hacia el final de la historia: la rebelión nace con él. Hay una mención directa al tiempo histórico real: se nombra al Presidente Ciro Antonio Rivarola, quien fue parte del triunvirato que legalizó el acuerdo preliminar de paz con la Triple Alianza en 1878. Este presidente firma un decreto⁷¹, en el

⁶⁹ *“Enfrente había una plaza llena de árboles. De trecho en trecho, algunas canillas de riego escupían chorritos de agua... lleno de sed me agaché a beber...una mujer alta y blanca, de pie sobre una escalinata, comía pájaros sin moverse”* (p.105)

⁷⁰ Op.Cit. p.111

⁷¹ En el Frag.2, Cap. IV se cita el artículo 3: *“El peón que abandone el trabajo sin el consentimiento*

cual se da poder a los dueños de la Industrial Paraguaya, empresa que extraía las hojas de mate, para disponer de la vida y bienes de los “*mensú*” o yerbateros.

La narración salta hacia el futuro en este Capítulo V, **Hogar**. Cristóbal Jara es un hombre; Miguel Vera, un militar que ha sido enviado a Sapukai, se presume que ha recibido una amonestación por parte de alguna autoridad. El río Kaañavé observa el paso de los dos hombres, las lavanderas de Akahay y Karapeguá permanecen a su vera. Los hechos pasados y los hechos por venir son los que matizan su caminata silenciosa. La propuesta de la rebelión, expresada con fuerza y determinación por Silvestre Aquilino, tiene como escenario la plataforma del vagón de tren: el hogar de Cristóbal Jara. “*Primero vi las ruedas semihundidas en los yuyos, los grandes troncos morados de mazaré que calzaban los ejes impidiendo que ellas se hundieran del todo en el limo vegetal. Luego la carcomida mole creció de abajo hacia arriba cubierta de yedra y de musgo*”⁷². La aceptación de la propuesta es parte del ciclo que de nuevo comienza: la rebelión se prende, gracias a *la recia luz interior* que emana de los ojos de estos hombres.

Se produce de nuevo un salto de tiempo hacia el futuro, no muchos años, pero sí algunos meses: tiempo suficiente para que los acontecimientos tomen un giro sorpresivo pues la rebelión se ha puesto en evidencia. Sapukai es el escenario del Capítulo VI, **Fiesta**. Las estaciones del tren, entre ellas, Escobar, donde los prisioneros son alimentados por las vendedoras de chipá y alojas, dan evidencia del apoyo del pueblo a sus hombres rebeldes. Paraguarí es el lugar donde serán confinados los prisioneros. No está entre ellos Miguel Vera: será enviado al destino militar de Peña Hermosa, una prisión más severa. El cementerio cuidado por María Regalada Caseré es el refugio para Cristóbal Jara. Alejo –hijo del médico- cuida del fugitivo: “*-Tienes que comer algo, Kiritó. Hace dos días que estás sin comer nada- le volvió a tender su atadito que el hombre tomó de mala gana; de los bolsillos se sacó dos naranjas y también se las alcanzó*”⁷³. Los espacios de este capítulo dan lugar a un dinamismo narrativo: el salón y el patio de la Junta Municipal se preparan para agasajar a los militares acantonados en Sapukai. Los habitantes de los Ranchos de Costa Dulce, los leprosos, protegen la presencia de Kiritó y

expreso de una constancia firmada por el patrón o capataces del establecimiento, será conducido preso al establecimiento, si así lo pidieran éstos, cargándose en cuenta del peón los gastos de remisión y además que por tal estado origine” (p.112)

⁷² Íbid, Fragn. 7, Cap V, p.173

⁷³ Íbid, Fragn. 1, Cap VI, p.180

permiten su escape. Como telón de fondo, a lo lejos, donde se esconde la luna, se refleja el Lago Ypoá. En el capítulo siguiente, en un estricto orden cronológico, la guerra ha estallado, los insurrectos no pueden estar en prisión: la Guerra del Chaco tiene lugar.

La modalidad narrativa de este Capítulo VII, **Destinados**, proporciona una nueva visión. Miguel Vera narra desde su protagonismo lo que sucede con su persona en la prisión militar de Peña Hermosa y nos describe el contexto de la Guerra del Chaco entre Paraguay y Bolivia. Inicia el capítulo en una fecha exacta: 1º de enero de 1932. Geográficamente, Peña Hermosa es un islote, ubicado en el río Paraguay⁷⁴ o llamado Río de las Coronas. “*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*”⁷⁵ Las estaciones de Casanillo, Pozo Azul, Campo Esperanza, son algunos de los lugares por donde pasa el ferrocarril para llevar a los hombres hacia el Chaco. Algunos personajes de este capítulo están vivos, pero otros yacen en los recuerdos históricos del protagonista: Zurdo Medina es un compañero del penal con ideas de orientación socialista y proclama a quien quiere oírlo su discurso cansino; el Padre Fidel Maíz –muerto hace tiempo- se presenta por medio de unas cartas que recibe Miguel Vera. La figura del sacerdote aparece por primera vez en la memoria de Miguel Vera en un discurso pronunciado frente a la imagen del Cristo del Cerrito⁷⁶. En estos momentos de la narración, la carta que ha recibido Miguel Vera le hace reflexionar sobre el contexto verdadero que dio lugar a la súplica de perdón por parte del Padre Maíz al Emperador de Brasil. La historia real y la ficción narrativa se enlazan en varios puntos del capítulo. El 17 de junio se hace alusión a la caída del fortín paraguayo Pitiantuta en manos de un destacamento boliviano. El 31 de julio cae el fortín Boquerón en poder del enemigo, de acuerdo al relato del protagonista. La precisión cronológica de estas fechas podría no coincidir con la historia real; sin embargo, los hechos sucedieron de esa manera: es la caída del fortín Boquerón un hecho muy importante para la denominada *Guerra de la Sed*, por el Tnte. Crnel. José Félix Estigarribia, Jefe de las Fuerzas Armadas de Paraguay en la

⁷⁴ Paraguay es un término guaraní. Etimológicamente está compuesto por PARAGUA= corona de palma e Y= agua o río. Su significado literal sería: “Río de las Coronas”. En otra acepción significaría *Río de los payaguas*, o de tribus de aborígenes de guaraní.

⁷⁵ Ibid, Frag. 1, Cap VII, p.217

⁷⁶ “*Aún me parece verlo y oírlo la tarde de un Viernes Santo, veinte años atrás, inaugurando el Calvario del Cerrito de Itapé, con el Cristo leproso de Gaspar Mora. La aureola fatídica coronaba todavía la erguida figura. Su inexorable fanatismo tremolaba aún dulcificado en la voz patriarcal.*” (Cap.7, p. 223)

Guerra del Chaco, personaje histórico real, quien fue elegido Presidente en 1939.

Estos datos dan lugar a la intersección entre dos núcleos narrativos que van forjándose paralelos: Cristóbal Jara maneja su camión aguatero en medio de un convoy, mientras Miguel Vera, en medio de alucinaciones, muere de sed.

La laguna de la isla Po'í es un lugar importante, por cuanto allí se llenarán los camiones aguateros para llevar el agua hacia el frente. El Cañadón de la Muerte es el último reducto nombrado en el capítulo: allí, el 29 de septiembre, en medio de una descripción de agonía y muerte⁷⁷, llega finalmente el camión aguatero, con su chofer en un desganado descanso, sin regreso.

Los acontecimientos de este Capítulo VIII, **Misión**, se suceden paralelos a los del Capítulo VII: mientras Miguel Vera ha sido enviado al frente, en el Cuartel que organiza las vituallas para los soldados, se prepara un convoy con socorros médicos y agua. En la loma de la Isla Po'í se encuentra el Hospital. El Sargento Silvestre Aquino y Cristóbal Jara inician su recorrido, van por el Camino Viejo hacia la Cañada de Boquerón. La descripción de los Junkers y sus bombas destructivas, en el fragmento 7, permite al lector acercarse a la temeridad de los hombres que sobreviven. *“El pánico del primer momento acabó transformándose en un vertiginoso zafarrancho de salvamento. Las tropas ayudaban a los camilleros a meter los heridos en los tucas. Los camastros viajaban a la disparada en la compacta cerrazón...”*⁷⁸ Salu'í –Ma.Encarnación- acompaña a los hombres en el recorrido, como enfermera. En Garganta de Tigre se produce una emboscada, mueren algunos. Cristóbal y Salu'í completan la misión; sin embargo, no podrán contarla, porque ya habrán descansado para siempre.

Un solo lugar, Itapé, es el escenario que enmarca el Capítulo IX, **Madera Quemada**. La guerra ha ido cerrando sus caminos, parece que la paz se ha instalado en las fronteras, pero no es así en el corazón de los hombres que lucharon por ella: ni sus cuerpos, ni sus almas están en paz. Miguel Vera ha regresado como Alcalde a su pueblo natal. La voz de la Celadora de la Orden Terciaria, la Hermana Micaela, es quien nos

⁷⁷ *“Esta muerte blanca es una ramera insaciable. No se la ve pero está ahí, obscena y transparente. Se ha tumbado junto a nosotros. Nos acecha pesada de calor y de silencio”* (Cap. VII, p.263)

⁷⁸ Op. Cit p.281

conduce hacia los acontecimientos que van cerrando los hilos narrativos. Miguel Vera la interroga, mientras se desenlaza la historia. Melitón Isasi muere a manos de los gemelos Goiburú, quienes vengán la honra de su hermana. El Calvario del Cristo leproso de Gaspar Mora es el lugar escogido para la venganza. *“Me levanté para escapar, pero tropecé con el Cristo de madera tumbado entre los yuyos. Se iba quemando poco a poco y todavía echaba un mechoncito de humo”*⁷⁹, así relata la Hermana Micaela lo que observó, hacia las últimas líneas del capítulo.

El Capítulo X, **Excombatientes**, tiene como escenario a Itapé. Los personajes, Miguel Vera, Crisanto Villalba y Cuchuí, se enlazan por el mismo hilo narrativo. Crisanto regresa físicamente, pero su raciocinio no regresó con él. Su hijo, huérfano de madre, Cuchuí, lo acompaña a Cabeza de Agua, la chacra que les pertenece. Miguel Vera toma a cargo a Cuchuí, ya que su padre está enajenado.

Se describe la desolación de los que regresan. Y nuevamente la gente empieza a amotinarse para exigir Tierra Pan y Libertad: alusión directa a la rebelión de los agricultores que han peleado en la Guerra del Chaco y exigen al gobierno apoyo para salir adelante:

A los excombatientes se les niega trabajo...recomienza el éxodo de la gente hacia las fronteras en busca de trabajo, de respeto, de olvido...los agricultores, los peones del ingenio, los obrajeros, braceros y mensúes han comenzado a organizarse en movimientos de resistencia para imponer salarios menos negreros y voltear los irrisorios precios oficiales...el grito de Tierra, Pan y Libertad, resuena de nuevo sordamente en todo el país.⁸⁰

El conocimiento histórico de la Guerra del Chaco, en conjunción con su descripción geográfica convierte a la narración en un paisaje de situaciones que conducen al lector y le permiten distinguir las zonas por las que suceden los acontecimientos. Los sectores nombrados en los diversos capítulos, tales como: Tierra Bermeja (rojiza) del Guairá, Selvas del Alto Paraná, Peña Hermosa, Loma de Isla Po'í, Garganta de Tigre, Cabeza de Agua, Boquerón, Río Monday, poblaciones como Borja, Villarrica, Sapukai, Encarnación, Escobar, son parte de la geografía paraguaya y se los puede ubicar en un mapa político, hidrográfico u orográfico actual. Por ejemplo, el Cerro de Itapé, nombrado detalladamente en el primer capítulo Hijo de Hombre, donde es colocada la cruz de

⁷⁹ Ibid, Cap. 9, Frag.8, p.336

⁸⁰ Ibid, Cap. 10, Frag.7, p.360

madera, esculpida por Gaspar Mora, pertenece al Departamento del Guairá y al Distrito de Itapé. Está clasificado como orográfico, por ser colina o cerro de una altura menor a 300 m. Igualmente podemos encontrar a Sapukai, lugar en el cual aún permanecen vestigios de su época floreciente, cuando constituía la población que mantenía el flamante ferrocarril paraguayo y sus líneas férreas.

Geográficamente, el río Paraguay corta al país en dos regiones distintas. La oriental, donde se concentra la mayoría de la población, es una planicie ondulada y fértil que incluye las cordilleras de Amambay, Mbaracayú y Caaguazú, de las cuales se desprenden la Sierra de las Quince Puntas y las cordilleras de Altos e Ibytyruzú o Villarrica. Se cultivan aquí, actualmente, algodón, soya, arroz, tabaco, caña de azúcar, yerba mate y gran variedad de frutas⁸¹.

La región occidental es la gran llanura del Chaco Boreal, limitada al sur por el río Pilcomayo y donde apenas se elevan unas pocas colinas que no sobrepasan los 100m. Paraguay no tiene costas, pero sus dos ríos principales, el Paraguay y el Paraná, le comunican con el Atlántico. Además el complejo paraguayo-brasileño de Itipú, en el Paraná, junto con el de Yacyretá, en cooperación con Argentina, ha permitido ampliar las exportaciones paraguayas de energía. Estos datos permiten comprender la gran riqueza de la nación y cómo fue objeto de disputa entre quienes deseaban poseerla para explotarla. La obra nos describe esta explotación y el sufrimiento de los coterráneos por defender su espacio y su propia vida.

Boquerón es un sitio muy importante, para las dos guerras descritas, y constituye un referente geográfico vital para la obra *Hijo de Hombre*, es allí donde se cierra la narración dramática de los acontecimientos: Kiritó, o Cristóbal Jara, debe llegar allá con un convoy de camiones aguateros –recordemos que la Guerra del Chaco se convirtió en Guerra de la Sed- el camino es estrecho y en ciertos lugares deben abrirse paso: “Entraron en un cañadón liso y ancho como un lago. A lo lejos, la mancha amarillo del puntero bogaba en busca del paso”⁸². El capítulo concluye con la muerte de Kiritó, y la misión ha llegado a buen término: “El camionero estaba caído de bruces sobre el volante,

⁸¹ Recuperado de <http://www.aico.org/flash/mapa.swf>

⁸² Roa Bastos, A.,(1994), *Hijo de Hombre*, p.285

en la actitud de un breve descanso”⁸³

Hoy, **Boquerón** es un Departamento de la Región Occidental del Paraguay. Es el departamento más grande del país, con un área de 91.669 km², pero su población es de solo 67.548 habitantes (2009).

¿Y qué podemos decir de **Itapé**? “En aquel tiempo, el pueblo de Itapé no era todavía lo que es hoy”. Así se presenta el contexto geográfico de la obra *Hijo de Hombre*. El narrador, Miguel Vera, es oriundo de este lugar, inicia la narración con la figura mítica de Macario Francia, un anciano que conocía los orígenes del pueblo paraguayo, sus historias y sus mitos. Y es el Hospital de Itapé el lugar testigo de los últimos detalles sobre el narrador, donde la Dra. Rosa Monzón nos hace la revelación final:

Quando fuimos a Itapé con el juez Melgajero a recoger al herido, encontré la sobada bolsa de campaña. Pendía a la cabecera de su cama, con las hojas adentro. La tinta de las últimas estaba fresca; el párrafo final borroneado a mano. Las traje conmigo, segura de que en ellas se había refugiado la parte más viva de ese hombre ya inmóvil y agónico⁸⁴.

Quizá al interior de la historia alcanza niveles míticos en la memoria de los personajes que lo recrean; sin embargo, su presencia histórica le da cuerpo y alma. Hoy **Itapé** es un municipio y ciudad al oeste del Departamento de Guairá, a 123 m sobre el nivel del mar; a orillas del río Tebicuary-Mí y está comunicado con Villarrica (la capital departamental) y San Salvador a través de caminos terraplenados. Dentro de su jurisdicción se pueden hallar dos cerros o picos conocidos con el nombre homónimo de Itapé y Cerrito: la narración de Roa Bastos encuentra sus ecos en esta geografía.

En el gráfico realizado⁸⁵ sobre los lugares narrativos de *Hijo de Hombre*, se puede observar que las regiones de Itapé y Sapukai constituyen los puntos geográficos que determinan la historia. El Capítulo I nos describe a Itapé en medio de sus leyendas e historias; el II nos presenta a Sapukai y la historia del médico ruso; el III regresa de nuevo a Itapé y avanza hacia los pueblos de Borja, Villarica, Encarnación y los montes Tebikuary, a través del viaje del adolescente Miguel Vera hacia Asunción; regresamos en el Capítulo IV a la región de las Selvas del Alto Paraná, el Arroyo Kaañave y el Río

⁸³ Op.Cit. p.321

⁸⁴ Op. Cit.p. 366

⁸⁵ Observar los gráficos ilustrativos de este contexto en siguientes páginas.

Monday, con Casiano y Natividad; el **V** sólo nos ubica en Sapukai; **VI** nos guía hacia la zona de Escobar, los Ranchos de Agua Dulce y el Lago Ypoá, al describirnos la rebelión y el desafío de Cristóbal hacia los militares; el **VII** se ubica en el Islote Peña Hermosa, prisión de los rebeldes; el **VIII**, en la Isla Poí, pasando por el Río Yujra, la Isla Samuhú, para finalmente centrar la historia en la Cañada de Boquerón y la Garganta de Tigre, puntos estratégicos en el frente de batalla. Los dos últimos capítulos, **IX** y **X**, se asientan en Itapé, para concluir con los elementos narrativos que cierran el espacio que se abrió en el Capítulo I: la alusión al Cristo del Cerrito, a través de la mirada de María Rosa, la loca de Carovení, quien sentada en su banqueta lo está vigilando.

Roa Bastos conduce la narración por caminos históricos, donde la geografía es el telón literario que esculpe con fidelidad el alma de los personajes. Ya sea que estemos en Itapé, con su Cristo en el cerro, o quizá en Sapukai con su hueco lleno de cadáveres y recuerdos, el conjunto de lugares nombrados permite al lector imaginar las estaciones de tren, observar las vendedoras de chipás y alojás y su incesante prodigar de ofertas. Los pueblos polvorientos y los personajes míticos que se repiten en los ojos de sus hijos, no solo están en la ficción, se encuentran en cualquier pueblo andino, alejado y triste, donde la historia de injusticias, con renovadas esperanzas de cambio y de un futuro mejor, es cíclica.

La conjunción que realiza Roa Bastos de los elementos espacio-temporales en su obra *Hijo de Hombre* pone de relieve el sufrimiento de la sociedad paraguaya, un dolor que no está solo en sus almas, sino en su madre tierra. Para sus personajes, el ser *oyo-valle-guá* o *pedazos gemelos de la tierra natal* es un eslabón que los une en su condición humana y evidencia su hermanada lucha interna por mejores días: una ilusión aún lejana para los pueblos latinoamericanos.

CAPÍTULO II

ESPACIO Y TIEMPO EN LA NARRACIÓN DE HIJO DE HOMBRE.

*Porque ahora no había más que avanzar,
avanzar siempre, avanzar a toda costa,
a través de la selva, del desierto,
de los elementos desencadenados...⁸⁶*

A partir de una lectura integral de cada una de las partes de la obra Hijo de Hombre, a saber: I Hijo de Hombre (1- 17); II Madera y Carne (1-16); III Estaciones (1-11); IV Éxodo (1-29); V Hogar (7); VI Fiesta (1-8); VII Desterrados (1-7); VIII Misión (1-25); IX Madera Quemada (1-8); X Excombatientes (1-10), un total de 138 escenas narrativas, se realizará el análisis estructural con el modelo triádico propuesto por Genette (1989), con énfasis en los elementos espacio- temporales que evidencian el sufrimiento del pueblo paraguayo, representado por los pueblos de Itapé y Sapukai.

Los elementos que serán considerados para el análisis corresponden a la distinción conceptual entre relato, historia y narración⁸⁷; delimitaciones entre tiempo de relato y tiempo de la historia a través del orden y la trama; el alcance de la anacronía –prolepsis, analepsis, elipsis- y los efectos temporales en el texto narrativo como el *comienzo en media res* y el *zig-zag*. Paralelamente se considerará el análisis de ritmo y frecuencia, con respecto al ritmo -isocronía y repetición-. El análisis del modo, en cuanto a distancia y perspectiva, y el de la voz con respecto a personas y niveles narrativos.

Metodológicamente, se describirá los elementos capítulo a capítulo –y sus fragmentos– siguiendo el proceso descrito en el párrafo anterior y se derivará al análisis.

2.1 CAPÍTULO I- HIJO DE HOMBRE

⁸⁶ Roa Bastos, A. (1994), *Hijo de Hombre*, Madrid. Ed.Anaya, p.317

⁸⁷ Se seguirán los lineamientos metodológicos: *Historia*: acontecimientos relatados, en el orden original. *Relato*: reordenación estética que de la historia hace el autor. La única fuente de información sobre la historia que se debe reconstruir a partir del relato. *Narración*: acto de producción o de enunciación del relato.

Este capítulo está dividido en 17 fragmentos (unidades narrativas) y en una extensión de 34 carillas⁸⁸.

La **Historia**: el título *Hijo de Hombre*, de este primer capítulo refleja el símbolo de religiosidad y devoción que siente el pueblo de Itapé en relación con los acontecimientos protagonizados por Gaspar Mora. La voz de Macario Francia, el mendigo ciego con sus *ojos muertos, parchados por las telitas de las cataratas*, es la que relata la historia de los orígenes. Gaspar Mora, el carpintero, deja a su muerte una talla de madera semejante a un Cristo, elaborada por sus manos leprosas. El pueblo defiende esta imagen de la incredulidad del cura quien, en su intento de convencerlos, solo alcanza a apelar a la *extraña vitalidad de los bacilos* que podrían estar en aquel objeto. Es el viejo Macario quien defiende la imagen y la memoria del carpintero: “*¡Gaspar Mora fue un hombre puro! ¡Fue un hombre justo y bueno!*”, exclama frente a todos. Lo sagrado de la imagen no está en duda frente a la verdad que reside en los corazones de todos los itapeños. La procesión de viernes santo es la evidencia de un rito extraño: arrancar la talla de los dos maderos que le sirven de apoyo, pasearla por el pueblo y volverla a colocar en el Cerro. El Hijo de Hombre está en la obra del carpintero leproso. El capítulo finaliza con la muerte de Macario Francia.

En cuanto a la modalidad del **Relato** encontramos un narrador testigo que avanza, retrocede, recuerda y hace anuncios. Macario y Ma. Rosa -la mujer solícita que deja la comida a cierta distancia de donde vivía Gaspar Mora- están atados para siempre por esa cola fosforescente –referencia al cometa que aparece en los días en que desapareció el carpintero- al *malato muerto en la selva*. A ratos la voz narrativa es un testigo presente de los acontecimientos, en la mirada inocente de un niño (Miguel Vera); a otros, solo es una voz que relata los recuerdos de otros. “*Macario vagaba a lo largo del camino...una mañana de invierno lo encontraron duro y quieto sobre la helada, entre sus guiñapos blancos, al pie del cerrito. Lo alzaron sobre una zorra y lo trajeron al pueblo...lo enterraron en un cajón de criatura*”⁸⁹

En cuanto a la **Narración**, propiamente dicha, se presentan cambios de voces

⁸⁸ Las referencias textuales del análisis que se realizará de este Capítulo I, se ubican entre las páginas 21 a 53 de la obra citada.

⁸⁹ Op.Ct. Cap I, Frag.17, p. 53

narrativas, y superposiciones temporales en tiempo zig-zag. La descripción de personajes (Gaspar Mora y Macario Francia, protagonistas de la diégesis), y de espacios, permite al lector imaginar claramente el contexto. La visión del mundo, que sostiene Macario, se presenta en el contexto dialógico que conserva con su audiencia infantil. Los diálogos se envuelven en sí mismos: el narrador recuerda lo que Macario recordaba. “-Porque el hombre, mis hijos –decía repitiendo casi las mismas palabras de Gaspar-. Tiene dos nacimientos. Uno al nacer, otro al morir...Muere pero queda vivo en los otros, si ha sido cabal con el prójimo. Y si sabe olvidarse en vida de sí mismo, la tierra come su cuerpo, pero no su recuerdo”.⁹⁰ No podemos dejar de lado el juego lingüístico de sus imágenes: *Itapé iba a desperezarse de su siesta de siglos*: la línea del ferrocarril se estaba abriendo paso.

La relación entre relato e historia da lugar a problemas de tiempo, por el orden de los acontecimientos, la duración de un hecho en la historia, su permanencia en el relato y su frecuencia, con características singulativas, repetitivas e iterativas.⁹¹

Se procede a analizar por capítulos –y por sus correspondientes fragmentos- los elementos que se encuentran, de acuerdo con la metodología planteada⁹².

Existe un manejo zig-zag del **tiempo**. Se evidencia una anacronía continua e interna, por el desfase temporal entre lo narrado y los recuerdos que se interceptan. Los verbos *solía vagar, brotaba, tocaban* (Pret. Imperfecto del Indicativo) marcan la narración. Regresa al presente: *ahora ya no hay...ahora hay ruido y movimiento*. Vuelve al pasado: *solía solemnizarse...* y al presente: *Yo era muy chico entonces...no estoy reviviendo estos recuerdos; los estoy expiando*. Miguel Vera, el niño, la voz narrativa del adulto que regresa a contarnos los recuerdos desde su visión infantil, marca los tiempos presentes y pretéritos. En el relato que hace Taita Macario, el tiempo del verbo es Pretérito Perfecto Simple: *encontré, vio, mandó, pegó, pateó*. La voz del narrador maneja el ritmo temporal para descubrir al lector su intención de mezclar lo cronológico, lo que estaba, está: lo que sucedió no ha quedado atrás, volverá de nuevo.

⁹⁰ Op.Ct. Cap I, Fragn.16, p. 52

⁹¹ Genette G. (2006) *Introducción a la Teoría de la Narrativa*, Paris: Seuil

⁹² El análisis detallado, por fragmentos (17 en este Capítulo I) de acuerdo al manejo de tiempo (anacronía, prolepsis, analepsis, zigzag, media res); duración y frecuencia (isocronía y repetición); modo (distancia y perspectiva); voz (niveles narrativos y personas) se encuentra en el Anexo 2.

Hay una analepsis interna. Se relata el pasado de Ma. Rosa, la chipera, que se había enamorado de Gaspar Mora. El manejo del tiempo juega entre el pretérito imperfecto y pretérito perfecto Simple. “*Pasaron meses, tal vez años*”. Es una analepsis interna que en el desarrollo de esta unidad narrativa se convierte en pretérito perfecto simple: “*puso en una canasta... se encaminó*” e inmediatamente en un pasado continuo, hay un futuro (prolepsis) que se expresa en pasado al interior del relato “*volvía cambiada, con el rostro de una sonámbula*”, en pretérito imperfecto.

Se suceden las analepsis internas; los anuncios (prolepsis) ubican al personaje Gaspar Mora en un diálogo que aparenta actualidad al ser relatado, pero que está en el pasado: “- *Pero sufres, Gaspar... -Sí, sufro...sufro porque tengo que estar solo*”. Es a través de una analepsis que conocemos la aparición del cometa. El narrador recuerda. Por esa aparición, se olvidaron de Gaspar Mora: lo encontraron muerto: “*Macario labró una tosca cruz de palosanto y la plantó a la cabecera de la tumba*”.

Los verbos en pretérito perfecto simple del modo indicativo se suceden: “*Un rumor de aprobación apoyó sus palabras. El cura quedó desconcertado*” Una elipsis da lugar a una mezcla de tiempos verbales: “*En todas partes hay (presente del indicativo) huellas de sus manos, de su alma limpia... Donde suene (presente del subjuntivo) un arpa, una guitarra, un violín, lo seguiremos oyendo*”. El presente seguirá escuchando al pasado: una sucesión interminable de hechos atemporales: el mito estará siempre.

Hacia el fragmento 12, el tiempo del relato es cronológico, va hacia adelante. El diálogo entre el cura y el sacristán se maneja en tiempo presente y futuro: se imparten órdenes y se acepta el encargo. “*Vas a quemar esa tallar... después enterrarás las cenizas y te coserás la boca... irás a ver al sargento de la jefatura*”. Los verbos en pretérito imperfecto producen una percepción de simultaneidad en los acontecimientos. “*Los ranchos y los árboles se esfumaban en la lechosa claridad que ponía sobre ellos una aureola polvorienta*” mientras que los verbos en pretérito perfecto simple describen la situación en forma más enfática: “*...despertó a los muchachos que estaban junto a él*”.

En el fragmento 14 la narración iterativa se produce con una breve elipsis: “*...vieron una sombra acurrucada en lo alto*” y luego *hubo un sordo pataleo sobre las tablas*. La

presencia de analepsis internas y prolepsis permiten al lector avanzar y retroceder en la narración: *El Viernes Santo se celebró por primera vez en el cerrito de Itapé... se va a llamar desde ahora, Tupá Rapé... Así se llama hasta hoy, Tupá Rapé, que en lengua india significa Camino-de-Dios*” Se va al pasado y luego se regresa a un presente, que no se ubica realmente en el relato. Concluye con una prolepsis, sobre Macario: “*Se fue quedando ciego, sin memoria, en el peor de los olvidos, el de la indiferencia*”

En cuanto a la **Duración y Frecuencia** encontramos que en este capítulo, no hay convergencia entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato. Se relata el hecho desde un futuro. Además se presentan elipsis implícitas, datos no narrados que se saltan. El hecho del Cristo del Cerrito que era desclavado en Viernes Santo, paseado por el pueblo y luego vuelto a su lugar, será contado desde varios enfoques a lo largo de la historia. La reiteración mitificará el hecho: es y será parte del alma del itapeño.

Se van rellenando las elipsis que se produjeron en la primera unidad narrativa, con respecto a Karaí Guasú y al origen de Macario Francia. El retrato de Gaspar Mora lleva elipsis implícitas en las primeras unidades narrativas. Podría darse la impresión de una reiteración narrativa. “*Ma. Rosa, la menuda chipera, que le solía llevar calentitos y crocantes sus chipás*” En el primer fragmento solo se ha nombrado a Ma. Rosa, poco a poco, a lo largo del capítulo se agregan detalles del personaje.

No se presentan isocronías en el fragmento 5. Se estaciona la historia en el relato del hachero que se entrevista con Gaspar Mora y la posterior visita que le hace Ma. Rosa al carpintero. Se siguen adjuntando datos de elipsis internas. Hay pausas y lentitud. “*Resolvieron dejarle alimentos... Él los recogía después*” Se avanza, se retrocede, la descripción es morosa en los detalles. “*Eso duró*”, podría ser una elipsis de todos los acontecimientos no narrados.

Hay pausas y descripciones que detienen la historia, en el fragmento 8. Una isocronía convencional en forma de diálogo: Rosa murmura -*Ya no está, se fue, se lo llevó el cometa*. En el fragmento 9 se presenta un sumario, un relato acelerado de los acontecimientos, que evidencia una fuerza dramática: “*Sublevados, enfurecidos por el miedo, irrumpieron en el rancho. Macario levantó el machete contra el intruso*” Luego una pausa descriptiva detiene la historia.

La isocronía se presenta en la descripción simultánea de los hechos, en el fragmento 10: cargan al Cristo entre todos, Macario va con su guitarra al hombro, María Rosa canta el canto ancestral. *“María Rosa permaneció en la lluvia, desleída toda ella en una silueta turbia, irreal”*. La descripción es cronológica: va desde un pasado hacia un presente. Se inicia con una elipsis que resume varias semanas: *“Tuvo que esperar varios días, hasta la llegada del cura”*. Y a partir de este punto, la narración se detiene: Macario se enfrenta al cura y éste debe desafiar al pueblo. El manejo temporal combina las dos acciones de la narración en el fragmento 13: el contexto del *“silencio engrudado de luna y relente dormía al pueblo”* mientras los ladrones *“tomados de sorpresa, soltaron la imagen y se replegaron contra la tapia”* La isocronía de los acontecimientos da claridad a lo narrado.

Dos relatos simultáneos presenta el fragmento 14: Macario lleva al Cristo a su rancho; mientras el cuerpo del joven sacristán pende de la campana. Este relato será iterativo a lo largo de la novela: *“Macario construyó la cruz en la que clavaron la imagen...levantaron para protegerlo el redondel de espartillo...”* Se va cerrando el capítulo con el relato de acontecimientos que mezclan el presente y el pasado. La personificación de Itapé y los rieles de las vías férreas constituirán un relato iterativo.

En cuanto al **Modo y el Punto de Vista**, el estilo es indirecto. El narrador es un testigo de los acontecimientos, se encuentra lejos de ellos: los está mostrando. En el fragmento 2 hay un cambio de narrador: el primer testigo da la voz al personaje, quien desarrolla la historia; sin embargo, el narrador mueve el hilo del avance y del retroceso temporal: *“El propio Macario no empezó a hablar de su sobrino Gaspar Mora, hasta que se volvió caduco de golpe, casi al borde de su muerte”*. En el fragmento 3, el narrador es testigo, su presencia es más intensa, en cuanto a los elementos emotivos, al referirse a la situación de romance alrededor de Gaspar Mora: *“Macario nada decía sobre esto, a saber por qué. O lo diría y yo no lo recuerdo, porque entonces no pensaba en esas cosas”*.

Hacia el fragmento 6, encontramos un discurso indirecto en la voz del narrador, quien reproduce lo que ha dicho otro personaje: *“Dijo Macario, que se quedó en silencio un buen rato”* Se perciben tres planos: 1ro) el narrador que relata lo escuchado hace tiempo, en un futuro para el relato, pero pasado para el hecho que se está narrando; 2do)

Macario que relata lo que escuchó y observó en su entrevista, pasado inmediato, con Gaspar Mora; 3ro) Más atrás en el tiempo, se encuentra Gaspar Mora en su contexto real: *“Fue la última vez que lo vieron y hablaron con él”*. En esta oración se resume la desaparición definitiva del personaje: la lepra lo había consumido y nunca más aparece, solo el Cristo de madera da cuenta de su existencia y a través de él a su memoria.

Del fragmento 7 al fragmento 17, el final, el narrador es testigo: relata los recuerdos de otros, de los que le contaron lo que había sucedido. No está presente: *Empezaron llamándolo a gritos. Lo rastrearon hasta el arroyo*. Buscan a Gaspar Mora. Es el narrador testigo de recuerdos, describe lo que recuerdan otros: *“Allí estaba el manso camarada”* *“Los hombres aparentaban no verla”* Esta percepción no solo está dada por los recuerdos narrados de Macario (se ha afirmado antes que está narrando recuerdos), parece que sí está presente: es el niño Miguel Vera a quien distinguimos como el narrador testigo.

En el fragmento 13, el narrador testigo se ubica a nivel extradiegético. *“El puestero – Nicanor Goiburú- tenía fama de corajudo y cuchillero”* El narrador no podía haber sido testigo de la escena, entre el sacristán y el cura, está fuera de los acontecimientos, no es personaje, es la voz narrativa: *“La campana volvió a repicar espasmódicamente por un rato, hasta que la pata rígida se hincó en el aire y todo se arremansó de nuevo en la quietud de la noche”* El manejo del tiempo entre elipsis y analepsis se confunde con el tiempo presente que concluye el fragmento 15. Macario dice: *“Nuestro Cristo no necesita la bendición de ellos”*.

Finalmente, hacia el fragmento 16, el narrador es testigo a momentos, y a otros es protagonista de su relato: *“Lo recuerdo de aquella época”*. La anacronía subraya el final.

En cuanto a la **Voz**, se narra desde el presente. En tiempo real parece haber concluido la acción: *“No estoy reviviendo estos recuerdos: los estoy expiando”*, nos dice el narrador, a quien identificamos como Miguel Vera. En el fragmento 1 se mantiene un nivel metadieético de la voz, que relata en 3ra persona. En el fragmento 2, la voz narrativa se mantiene como testigo, indirecta; sin embargo, el relato lo va llevando el personaje (Metalepsis) Macario Francia: *“Esa tarde encontré una onza de oro sobre la mesa... Cuando regresé a Itapé, mi hermana Candelaria había sanado”*.

La voz narrativa pasa al nivel protagonista (Intradiegético), en el fragmento 3, se involucra definitivamente en el relato: *“En el abobamiento de la asfixia sentí que la mano de madera de Gaspar me sacaba a la superficie. Era un raigón negro, al que me quedé largo rato abrazado”*.

En el fragmento 6 la voz narrativa expresa: *“contó que dijo...”* en una narración indirecta de alguien que dice algo en un espacio de tiempo anterior... *“Movió la cabeza y los miró desde una profundidad insondable”*. En el fragmento 7, se presenta un narrador diegético. La voz que narra lo hace como en un susurro, como contando un secreto. En el fragmento 9, la historia se sostiene por la voz diegética, pero lo narrado está en un nivel metadiegético, por cuanto explica siempre los recuerdos que otros narran, lo que Macario narra: *“Al principio pensamos en un habitante de otro mundo –nos decía Macario- Pero era un hombre. Tenía el bulto y la traza de un cristiano.”*

En el fragmento 10 y 11, la posición del narrador es extradiegética: está fuera de los acontecimientos narrados. Narra lo que otros le contaron, ajeno a la historia, pero testigo de los recuerdos escuchados. Hacia el fragmento 12, las percepciones que tiene de los personajes sobre los que narra no parecen ser de un testigo, sino de un participante de los hechos, narrador homodiegético: *“El sacristán lo siguió un trecho. Iba más rengo y cabizbajo que nunca”*

En el fragmento 14, regresamos a un narrador heterodiegético: fuera del acontecimiento: el cuerpo del sacristán está a lo lejos: pende de la campana, el relato lo hace un testigo. Hacia el fragmento 16, el narrador diegético es testigo al inicio y luego es parte del relato: *“Se fue quedando solo, ciego...lo recuerdo de aquella época”* Finalmente, se cierra el capítulo con un narrador homodiegético: *“lo encontraron, lo alzaron, lo enterraron”*. El pueblo es el protagonista, el narrador es parte del pueblo y relata sus recuerdos; tal como lo podemos determinar al leer los párrafos finales del Capítulo X cuando Rosa Monzón nos relata el encuentro de la *sobada bolsa de campaña* con un manuscrito de hojas sueltas.

El capítulo **Hijo de Hombre** constituye la génesis de los acontecimientos del pueblo de Itapé: los dos bandos irreconciliables que se nombran en el fragmento final (No.17); uno de ellos el rebelde, que defendía su dignidad humana, lejos del poder político y del

poder religioso; el otro, que sumaba sus esfuerzos para proteger intereses personales y egoístas. Macario es el centro, es la memoria y el recuerdo. Es a través de sus relatos, cargados de sentimiento y experiencias, que el narrador construye la historia.

En este contexto, los elementos narrativos que utiliza Roa Bastos se apropian del relato: se retroceden, se acercan y se alejan de los acontecimientos. A momentos estamos en un Itapé con rieles de tren y vías férreas; en otros, observamos la procesión que se mueve lentamente, bajo la lluvia, arrastrando el Cristo de madera, y la memoria querida de Gaspar Mora, el carpintero leproso, el *Hijo de Hombre* que dejó de lado su pueblo, para morir en paz lejos de todos, en un arranque más de amor que de desprecio: no los quería enfermar. La estatua de madera, irregular e imperfecta, defiende el espíritu comunitario: la fe cristiana lo fortalece. La imagen burda es una apariencia que nada tiene que ver con la esencia del mito que germina en ella.

Las anacronías nos permiten regresar en un zigzag narrativo permanente. Y las prolepsis nos dan visos aún difusos de un futuro relato que se construirá en base a esta génesis. El narrador testigo por momentos, homodiegético, llegará a ser diegético por algunas palabras que se le escapan; es la posición de personaje y de testigo la que proporciona al péndulo narrativo aquella ilusión de estar y no estar.

La convergencia entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato permiten al lector acercarse lo suficiente para conocer a los personajes que serán parte de todo el contexto narrativo, no en su integralidad, pero sí en las líneas iniciales de su quehacer y su misión al interior de lo que será narrado en capítulos posteriores.

La isocronía es un recurso que permite ir a la vez en dos relatos diferentes; la descripción simultánea de los hechos permite realizar amplitud a las escenas: mientras el joven sacristán acomoda su suicidio con la soga de la campana, una multitud va arrastrando el Cristo de madera al son de un canto ancestral.

La voz narrativa es de un narrador testigo; pero a momentos, el nivel intradiegético se hace natural: el tiempo oscila entre el pasado de la memoria, el presente de los acontecimientos y el futuro que permite ascender hacia algo que será contado más tarde, una prolepsis que llenará los espacios dejados.

La imagen del sacristán, quien pende de la tos rota de una campana, por su repicar espasmódico, y que todos miran sin mirar –sin tomar conciencia de lo mirado– es la posición que toma el lector: sabe que algo está allí, pero apenas tiene una visión, por ahora, luego de este primer capítulo.

El contraste entre la pureza del alma del carpintero itapeño, la lepra que corroe su cuerpo físico con la búsqueda de purificación que experimenta al tallar la imagen de Cristo y la protección y solidaridad del pueblo hacia él, se complementa con el anhelo de libertad que es la ley de vida de los sapukeños: un pueblo de rebeldes que no deja de lado su esperanza por días mejores, a pesar del sufrimiento por el que deben atravesar para lograrlo⁹³.

2.2 CAPÍTULO II.- MADERA Y CARNE

El título **Madera y Carne** está marcado por la historia de un hombre: inicialmente dedicado a una misión solícita de entrega y salud, que se tuerce al final en acontecimientos de avaricia y muerte, incomprensibles. Su nombre, Dr. Alexis Dubronsky. El contexto es Sapukai, un pueblo que vive la desgracia de la gran explosión causada por la colisión entre el tren lleno de bombas, enviado por el gobierno y el vagón que llevaba los rebeldes: allí murieron muchos hombres. Se recuerda aquel luctuoso 1º de marzo de 1912, alrededor de la historia del médico. Él es un gringo que parece haber encontrado un sitio para quedarse, a pesar de haber sido acusado del robo de una criatura, y por ello lo detienen algunos días en la cárcel del pueblo. Gracias a que alivió el dolor que sentía María Regalada (una apendicitis), es aceptado. Su silencio y sus ojos celestes lo caracterizan. Hasta los leprosos se acercan a su trabuco: él ayuda a todos. Su locura inicia cuando descubre monedas al interior de la imagen de San Ignacio y exige como dádiva de sus atenciones curativas que le lleven imágenes de arcilla, para destruirlas con desesperación y buscar monedas en su interior. Finalmente lo pierde su avaricia y enloquece. Ma. Regalada, quien ha sido su enfermera servicial todo este tiempo, está en estado de gravidez: su hijo tendrá los ojos azules de su padre, el doctor. Paralelamente,

⁹³ Observar el gráfico temático del Capítulo I en el Anexo 13.1

el relato sobre Casiano Jara-Amoité y su familia con el vagón que se inserta en el bosque, va tomando cuerpo: la búsqueda de la libertad, la misión de Cristóbal Jara.

En el **Relato** encontramos retrocesos y avances continuos en el manejo temporal; las escenas se detienen en pausas descriptivas y dramáticas; sumarios de acontecimientos nos dan una imagen del personaje central del capítulo. Soterradamente se va acercando el elemento central del siguiente capítulo: el vagón de la familia de Casiano Jara Amoité. Las reiteraciones subrayan la importancia de este detalle narrativo. La primera historia va descubriendo un velo de una historia subyacente.

Narración: a través de un narrador omnisciente, la figura del personaje central es recreada; sin embargo, el punto de vista se multiplica por la serie de diálogos anónimos que reconstruyen al personaje. El perro deambula con el canasto en su hocico, la sombra que está junto a él –en el recuerdo de quienes observan el sonámbulo paseo del animalito– no desaparece de la mente de los sapuqueños. María Regalada será el hilo conductor de esta historia que aún no concluye. El doctor desaparece, pero la ventanilla de sus ojos azules no: Alejo, su hijo, mirará por ellos. Con él, la esperanza se mantiene viva en el alma de su madre.

Este capítulo se encuentra dividido en 16 fragmentos⁹⁴, con momentos de avances y retrocesos que nos permiten percibir lo cíclico del tiempo. El fragmento 1 inicia con una analepsis, se narra el pasado de Sapukai y la explosión del tren lleno de bombas. El uso de verbos en presente y en pasado (modos indicativo y subjuntivo) provoca una elipsis: *“allí yacen (indicativo) las víctimas de la explosión, aquello era como si reventara (subjuntivo) un volcán bajo los pies de la gente”*. Se narra en tiempo zig-zag, la historia se adelanta y retrocede. El manejo verbal –en una combinación de presente con gerundio– demora el acontecimiento: *“están rellenando (indicativo) poco a poco el socavón..., puede ser que el relleno se vaya sumiendo (subjuntivo)...las paredes... van tomando el color del maíz maduro”*. La prolepsis y la analepsis se confunden en un zigzag continuo: *“Pocos hombres, porque los que no fueron liquidados por la explosión y por la degollina y los*

⁹⁴ El análisis detallado, por fragmentos, correspondientes a este capítulo II, de acuerdo al manejo de tiempo (anacronía, prolepsis, analepsis, zigzag, media res); duración y frecuencia (isocronía y repetición); modo (distancia y perspectiva); voz (niveles narrativos y personas) se encuentra en el Anexo 3.

fusilamientos que siguieron después...”

En el fragmento 2, el presente –que es un recuerdo- narra las idas y vueltas del perro; de pronto el pasado se presenta “...así, desde hace seis meses –el tiempo que ha desaparecido el doctor- que se van a cumplir para la primavera”. Es el perro, quien en su calidad de *actante*, al interior de la historia, determina escenas que regresan en el tiempo, recuerdos que diseñan la imagen del tiempo circular que se narra: “pequeño planeta pelecho dando vueltas en esa órbita misteriosa donde lo vivo y lo muerto se mezclan de tan extraña manera”.⁹⁵

El fragmento 3 se inicia con una elipsis, en referencia a la rebelión de los campesinos y la hecatombe que provocaron las bombas, esto da paso a una Analepsis Interna. Se cuenta lo sucedido con Alexis Dubrovsky: rumores que integran un relato: “Durante un tiempo anduvo dando vueltas, mientras sus ropas y sus botas de media caña se le acababan de deteriorar”. La anacronía se presenta en todos los verbos en pretérito perfecto simple: “Bebió el vaso de un sobro. Pagó y se fue”. Hacia el final, del fragmento 4, se presenta una Prolepsis: “Él y su silencio. No poseía otra cosa. Aún el perro y la canasta vendrían después. Y todo lo demás”.

La visión de un futuro que se convierte al mismo tiempo en un pasado al relato (prolepsis, analepsis en una espiral) es un elemento narrativo que se presenta en el siguiente fragmento 5: “Sapukai estaba tratando de dar un salto hacia el progreso, luego de ese plantón trágico de más de un lustro” Hacia el final de este fragmento, leemos una prolepsis que ubica la acción en un pretérito imperfecto del subjuntivo: “Y tuvo que pasar mucho tiempo para que volviera”

El manejo zig-zag del tiempo es evidente en los fragmentos 6 a 8. En el fragmento 9 se produce una analepsis y el pasado nos lleva a la Guerra Grande, y más allá, en un sumario elíptico de hechos: “Tres siglos atrás los jesuitas tenían en ellos sus estancias...” y sigue hacia atrás el relato hacia “el mito Zumé de los indios, que también había aparecido por allí en tiempos en que el sol era todavía una deidad menor que la luna...” Y regresa la narración al presente: “suelen revolotear a flor de tierra las mariposas fosforescentes”, hecho que se vuelve futuro para el narrador del relato: “Aún hoy suele

⁹⁵ Op.Cit, p.60

ocurrir que al cavarse una tumba nueva...” Hacia el final del fragmento, retroceder y adelantarse es la modalidad narrativa. Los verbos, que relatan la escena protagonizada por Taní Caceré, se conforman de acuerdo con ese movimiento pendular: *es, ha sido fundado, allí fue, encontró, tengo, voy, dejó.*

A través de la anacronía, en el fragmento 11, se conoce cómo el doctor Dubronsky atiende a todos. Los verbos en pretérito perfecto simple y pretérito imperfecto del modo indicativo –en forma perifrástica– así lo evidencian: *se hacían atender, habían querido permitir.* Al final se presenta una elipsis: *“ese vagón fue el que más tarde parecía alejarse misteriosamente...”* Esta frase nos proporciona un indicio sobre lo que el relato nos presentará a futuro. El diálogo de Ña Lolé con interlocutores anónimos da tiempo presente al relato del fragmento 12. Al interior del tren, los pasajeros no tienen nombre, simplemente son testigos de las actuaciones de los demás; quien habla con mayor altura de voz será el protagonista del momento: el silencio de su auditorio lo juzga.

En el fragmento 14 encontramos una *anacronía* externa. Se mantiene el fragmento como una unidad: *“Nadie lo supo, porque desde entonces la puerta de tacuaras no se abrió para nadie”.* La elipsis se presenta hacia el final: *“Anduvo así unos meses, borracho, enloquecido, más callado que nunca”.* Percibimos la destrucción interna del personaje, días antes de su desaparición definitiva. Hacia el fragmento 15, una *anacronía* externa da lugar a un zig-zag: avance y retroceso al interior de ese pasado. Y una *prolepsis*: *“No sabe por qué ha sucedido todo eso. No lo supo entonces. Tal vez no lo sabrá nunca”.* El fragmento que cierra el capítulo (16) es una unidad. La *prolepsis* se presenta hacia el final: se prolonga la imagen del Doctor en la gravidez de María Regalada. Se vuelve al punto inicial de la historia del gringo.

La *isocronía* y la repetición son recursos asertivos que apoyan la visión cíclica temporal. El saludo: ¡*Allá va el Doctor!*, del fragmento 1, es reiterativo. El perro recibe silenciosamente, con su cabecita gacha, los saludos, pues junto a su figura, camina en la memoria de todos, su dueño. *“Casi lo ven andando todavía tras el perro”.* En el fragmento 2, la *isocronía* se da por los dos hechos: Ma Regalada mira el paso del perro, y éste pasa a la misma hora: es un círculo vicioso. Identificamos una iteración interna, a la muchacha y al perro, los identifica algo más que una obsesión, *“una resignada y silenciosa manera de aceptar los hechos sin renunciar a su espera”.* El hecho narrado se presenta desde

diversos ángulos: el perro se pasea por el pueblo; es la sombra inexistente del Doctor la que va junto a él: todos la perciben, pero no hay un cuerpo físico que la produzca. La imagen del galeno ha quedado impregnada en la memoria del pueblo, de tal manera que su sombra deambula en la memoria de todos.

El robo del chiquillo, atribuido al Doctor, (narración del fragmento 3), se repetirá en otros fragmentos, constituye un relato iterativo “*basado en meras habladurías surgidas de los comentarios de los soldados o las chiperas de la estación*”. El silencio del personaje, aparte del color y la forma de sus ojos, es una característica reiterativa, que lo señalará sin nombrarlo directamente: *aquellas ventanillas celestes* las veremos más tarde en Alejo.

Otro hecho reiterativo se manifiesta en la descripción histórica de la explosión que ya se ha anunciado en fragmentos anteriores: “*El penacho de fuego levantado por la bomba en la luctuosa noche del 1° de marzo de 1912*”, narrado en el fragmento 6.

La isocronía del fragmento 8 se presenta entre el pasado (lo relatado de las memorias del narrador) y el “presente”, la acción por la cual Alexis Dubrovsky se transforma en *el doctor*. La descripción del lugar donde se presenta la historia de Ma. Regalada, la alusión a la misión de las estancias jesuitas en esa región y la visita de Taní Caceré al gringo, conviven con las referencias históricas, en una isocronía natural, en el fragmento 9. El relato iterativo no se presenta al interior de este fragmento, pero la talla de San Ignacio de Loyola⁹⁶ –encontrada por José Rosario, abuelo de María Regalada– será parte de una reiteración narrativa.

Casiano Jara Amoité y la imagen del vagón es el hecho reiterativo que se presenta hacia el final del fragmento 11. El vagón va –camina solo, en forma misteriosa– hacia el bosque: “*El vagón de los Amoité seguía avanzando imperceptiblemente*”. La isocronía se presenta entre dos hechos que se visualizan paralelos en el fragmento 12: el diálogo anónimo de las mujeres sobre María Regalada y la sepultura del cuerpo del jefe político “*casi ya en el campo campo, no en sagrado...*”

El fragmento 15 presenta un hecho reiterativo evidente, lo relacionamos con el

⁹⁶ Este dato hace alusión a las Reducciones Jesuíticas guaraníes en Paraguay en el siglo XVII. San Ignacio de Loyola es el fundador de la orden religiosa católica de la Compañía de Jesús.

fragmento 2 del mismo capítulo: “*No se animó a tocarlas por temor de que sangrasen a través de sus heridas la sangre negra del castigo de Dios*”. Finalmente, en el fragmento 16, se presentan dos elementos reiterativos: María Regalada y el perro con su canasta entre los dientes y hacia el final la alusión “*...al vagón destrozado que parece seguir avanzando, cada vez un poco más, sin rieles... tal vez el mismo vagón del que arrojaron años atrás al doctor*”. Y el ciclo temporal vuelve al mismo punto: el pasado y el futuro se enroscan en sí mismos.

En el fragmento 1, se presenta un narrador testigo. “*Todos los días, haga tiempo bueno o malo, temático el animal estrena el camino que viene del monte...*” Observa el paso del animal y nos detalla desde su percepción de transeúnte anónimo. Este narrador testigo pasa a ser omnisciente en el fragmento 2, no solo conoce lo que ve: percibe las sensaciones y los recuerdos de Ma. Regalada, sus miedos y ansiedades; ella no puede tocar las imágenes degolladas, “*teme que si las mueve, puedan echar de pronto sangre de su negra madera*”. Hacia el fragmento 4, este narrador omnisciente conoce lo que sucederá a futuro, se coordina con la prolepsis hacia el final del fragmento. La narración se ubica en primera persona a través del diálogo de los personajes: “*Me huele a poguasú juído de algún país de las Uropas*”. Así se expresa anónimamente un sapukeño sobre el Doctor. Hacia el fragmento 6, el narrador testigo, intradieético, está en la historia, relata lo observado desde la mirada de un pueblerino: “*Las botas se cambiaron por unas alpargatas...Ninguno de los que allí estaban, salvo el jefe político, recordaba con gusto estas cosas*”

En el fragmento 9, el narrador oscila entre testigo, omnisciente (conoce el presente, el pasado y nos da indicios del futuro); pero se presenta en cierto momento copartícipe – homodieético- de lo narrado: “*cuando hay viento se oye su voz (aparición de Sto. Tomé) resonando gravemente en las concavidades*”. Desde el fragmento 10 al 16, un narrador testigo omnisciente narra los acontecimientos. “*...Y entonces el Doctor fue el hereje que, en un ataque e rabia o de locura, como cuando quiso tirar al chico por la ventanilla del tren, había degollado a los santos*” Esta referencia reiterativa nos regresa al punto inicial: el punto de vista nos devuelve al origen del Doctor, a su génesis.

Del fragmento 1 al 7 se mantiene un relato heterodieético. El narrador está ausente en la historia, no es personaje, pero relata lo que le ha sido narrado. Se combina la

primera persona singular -homodiegético- y la tercera persona singular –heterodiegético-. En el fragmento 8, el relato heterodiegético permite acercarse al acontecimiento desde una temporalidad zig-zag. En el presente del relato, el Doctor cura a María Regalada; en el pasado, el narrador cuenta sus recuerdos; en el futuro, el personaje se ha forjado su espacio en el pueblo.

En el fragmento 9, el narrador está visiblemente expuesto al momento de describir el hoy de Sapukai y el cementerio. *“El puesto de sepulturero en Sapukai es casi una dignidad...y nadie les ha discutido ese derecho”*. Los fragmentos 10 a 16 presentan un relato heterodiegético; solo en el 12 podría afirmarse que un narrador homodiegético se presenta en el diálogo con interlocutores anónimos: las opiniones de los sapukeños saltan a primera escena: *“¿Y el gringo, qué hace? –Nada. Ni le habla. Quiere más al perro, parece. Pero eso es lo que la tiene mal a María Regalada...”*

En este segundo capítulo, **Madera y Carne**, se presenta el personaje Alexis Dubrovsky, quien sufre un proceso de transformación, desde el rechazo, hacia la aceptación, desde la indiferencia hacia la admiración y el respeto. El contexto, Sapukai, un pueblo con vida propia –es un actante– por ello las personificaciones son constantes: *“Sapukai gira lentamente hacia la salida del sol con su caserío aborregado en torno a la iglesia mocha, a las ruinas de la estación”*. A manera de isocronía, María Regalada presenta su historia paralela: hija de Taní Caceré y digna descendiente de la jerarquía de los enterradores, en una visión de humildad y acercamiento religioso hacia el doctor; es quien cierra el círculo del rechazo y la aceptación al personaje extraño en el que aquel se convierte. Se narra a la vez, como una imagen refractaria, la explosión del tren del 1° de marzo de 1912: hecho luctuoso que marca al pueblo de Sapukai.

El manejo zig-zag del tiempo –en sus constantes anacronías, prolepsis y elipsis– nos permiten construir el personaje central del cual no escuchamos ni una palabra, ni un diálogo, es un silencio que camina; sin embargo, su presencia es fuerte: la relación con los leprosos fortalece la imagen cristiana que todos le atribuyen, si agregamos a ella los elementos físicos: las alpargatas, el poncho, el sombrero raído, su cabello y barbas descuidadas, se comprende por qué los sapukeños no dudan en atribuirle características religiosas y místicas, aún luego de su extraña e incomprensible desaparición.

El narrador heterodiegético, hacia afuera del relato, narra en su posición de testigo lo que mira o lo que le contaron que alguien miró: esta indefinición del tiempo, permite construir la historia hacia adentro. Otro relato paralelo, en un nivel inferior al de María Regalada, se va forjando con la reiteración del vagón de tren que alguien empuja hacia la selva. El tiempo no se define: es pasado o es futuro que se funde con los recuerdos. Nuevamente esta imagen persiste para el lector: el tiempo es cíclico, los recuerdos vuelven una y otra vez a ser presente.

La imagen de los leprosos, aquellos “*moribundos*” a los que cuida con celo y mística María Regalada, empiezan a ser el nexo entre las historias, su presencia temporal es imprecisa. Finalmente, el narrador nos permite conocer la opinión crítica de los pueblerinos: el doctor fue aceptado gracias a sus servicios médicos; sin embargo, luego de su desmoronamiento, la sentencia será inapelable, es un hereje, pero nadie se atreve a hablar mal de él: perdura su presencia benéfica y curativa, mezclada con los últimos acontecimientos que daban razón de su locura⁹⁷.

2.3 CAPÍTULO III- ESTACIONES

La **Historia**. Miguel Vera inicia los estudios en la Escuela Militar. Viaja hacia la ciudad con Damiana Dávalos y su niño. En el viaje, un gringo (Alexis Dubrovsky) está frente a él. El viaje en tren despierta en el adolescente nuevas sensaciones. Los pasajeros del tren y todo su contexto recogen escenas costumbristas, típicas: las alojeras y chiperas que vocean sus mercaderías en las estaciones del tren; al interior del convoy: el político y el poguasú⁹⁸; la señora de pueblo que aconseja a la madre con su niño sobre remedios caseros y con su actitud impertinente la molesta; el viejo ciego y sordo con su guitarra y el mitaí que lo acompaña; la pareja de adolescentes enamorados. Al interior de este contexto, en un telón de fondo inevitable, la historia de Sapukai, Itapé, Asunción, Villarrica y la desaparición de los músicos de la época por miseria y olvido. Al final del capítulo, se conoce el hecho que da inicio a la leyenda del doctor: quiso curar al niño de Damiana. En la estación de Sapukái deben hacer trasbordo, duermen a la vera de las rieles, en el hueco de la explosión. Llegan finalmente a Asunción.

⁹⁷ En el gráfico temático (Anexo 13.2) se puede evidenciar cómo la presencia del doctor será un elemento indispensable para la protección de Kiritó, Cristóbal Jara, en su misión final.

⁹⁸ **Poguasú**, término guaraní, significa “*gran señor*”. Se refiere a quienes trabajaban para el gobierno.

En cuanto al **Relato**, el narrador protagonista rememora la percepción que tiene de los acontecimientos: desde el enfoque de un adolescente que narra cómo el viaje en tren transformó en él su visión del mundo. La sensación de que todo es como un trompo verde que va girando es una descripción mimética de lo que sucede a través de la ventanilla de un tren que viaja a buena velocidad. Es importante agregar que las nuevas experiencias quedarán tan impresas en su mente que serán parte de toda su vida posterior. El manejo del tiempo, zig-zag, con anacronías, elipsis y paralepsis permite que el narrador retroceda y adelante sus memorias a fin de completar al lector escenas y detalles de personajes presentados en los dos capítulos anteriores.

En cuanto a la **Narración**, el narrador protagonista, homodiegético, da lugar a precisiones necesarias sobre los acontecimientos y aclara momentos ya relatados en los dos capítulos anteriores. Se debe tomar en cuenta que el narrador – Miguel Vera, el adolescente- está relatando lo que observó, percibió y miró en un pasado mediato. Su primer viaje a Asunción le permite tener una nueva percepción de un mundo aún desconocido.

Este capítulo presenta once fragmentos⁹⁹.

En el fragmento 1, los recuerdos, analepsis y evocaciones conforman el movimiento zig-zag en la narración temporal de los acontecimientos. El niño Miguel Vega nos narra lo que dijeron sus padres y lo que él pensaba en aquel tiempo de su infancia: *“Después del mediodía fuimos todos a la estación, yo adelante empujando los zapatos para lucirlos y también para no sufrir el aire de despedida de los que venían detrás más callados”*.

La analepsis externa del fragmento 2 se evidencia en la descripción que hace el narrador sobre un personaje que se encuentra en el tren, frente a él: *“unas rajitas celestes brillaban entre los párpados hinchados de sueño y cansancio...las rajitas celestes chispeaban de cuando en cuando...”* Esta descripción de los ojos del “gringo” nos hace identificar inmediatamente al Dr. Alexis Dubrovsky. Esta analepsis amplía el conocimiento

⁹⁹ El análisis de cada uno de los fragmentos, de acuerdo al manejo de tiempo (anacronía, prolepsis, analepsis, zigzag, media res); duración y frecuencia (isocronía y repetición); modo (distancia y perspectiva); voz (niveles narrativos y personas) se encuentra en el Anexo 4.

que tenemos del personaje: es un extranjero que ha llegado a esta zona, erradicado de alguna parte del mundo. Lo que haga en el futuro será parte de la historia del pueblo: recuerdos pendulares entre la aceptación y el rechazo.

En el fragmento 4, el tiempo zig-zag mueve de adelante hacia atrás los hechos narrados. *“Ella iría pensando en su hombre preso en la cárcel de Asunción. A veces, en el río, cuando iba a lavar la ropa, me hablaba de él”*. En esta cita se demuestra una analepsis interna, retrospección subjetiva: nos presenta un hecho del pasado remoto, en un pasado inmediato al que se narra.

Una anacronía interna, homodiegética, se presenta en el fragmento 5: *“El viejo se sentó al borde de un banco...así emergían las ruinas misioneras de entre los árboles, forradas por el musgo y la cantárida”*. Se refiere a la canción que canta el anciano mendigo: el pasado mítico de las misiones jesuíticas¹⁰⁰. Este anciano es identificado como Gabriel Bermejo, un poeta y cantor de aquella época ya perdida.

A través de una analepsis, en el fragmento 6, se narra una escena autónoma. Una señora molesta a Damiana con su conversación. El narrador observa y narra miméticamente lo que sucede y agrega reflexión a lo narrado: *“Y esa voz maligna que zumbaba como un tábano encerrado en un jarro de lata”* El niño Miguel Vera conoce del nerviosismo de su acompañante y comprende su actitud.

En el fragmento 7, en breves líneas el narrador sintetiza el tiempo y el espacio, que parecen fundirse: *“Una estación y otra. Siempre parecía la misma. La misma gente en los andenes. Caras de tierra en sequía”* Hacia el final del fragmento, el sueño del protagonista se convierte en un movimiento temporal zig-zag que hace uno el presente y el pasado evocado: una retrospección subjetiva. *“La vi borrar...Le veía las rodillas y los muslos redondos...De pronto la Damiana se transformó en la Lágrima González...”* A este

¹⁰⁰ En 1604 por una decisión de Papado romano, las Reducciones Jesuíticas de la zona, pasan a ser parte de la Provincia Jesuítica del Paraguay. Su período de desarrollo desde 1609 a 1768 fue muy importante para la región. Los jesuitas construyen comunidades autosuficientes en las que enseñan a los guaraníes, técnicas de agricultura, construcción y artesanía. El respeto hacia la lengua guaraní y las culturas ancestrales constituyó el eje fundamental del avance cultural de la zona. A la orden de expulsión de los Jesuitas de estos territorios, emitida por el Rey Carlos III de España en 1767, la pérdida afecta al pueblo paraguayo: las reducciones fueron saqueadas y quemadas. De este sufrimiento hablan los poemas y canciones guaraníes. Hoy, estos sectores, constituyen rutas turísticas. La narración se inserta en este contexto histórico.

personaje la encontramos solo en las memorias del niño Miguel Vera, será más tarde un elemento que se reiterará en un capítulo posterior: el hijo de Lágrima será un soldado que estará a cargo del Teniente Vera.

Las analepsis se suceden: en el fragmento 9, una anacronía interna permite que la evocación que realiza el narrador sobre lo acontecido tenga la mayor ilusión mimética. “*Al caer en el primer sueño vi el relámpago y el trueno de la explosión... Damiana estaba quieta ahora, durmiendo tal vez...*”. Se ha regresado al hecho ya narrado en el capítulo anterior: el choque y la explosión del tren, el boquete que éste ha dejado; el fragmento 10 reafirma la característica del lugar, a través de una analepsis marcada por los verbos en pretérito imperfecto: “*con un pie descalzo iba tocando la tierra de la desgracia*”. Finalmente, el fragmento 11 nos presenta una elipsis explícita: “*De aquel viaje, de aquel cruce del alba...nada recuerdo tan bien como la llegada a Asunción*”.

En cuanto a **Duración y Frecuencia**, el fragmento 1 presenta una escena: el adolescente que va hacia la Escuela Militar, preocupado de sus zapatos nuevos y de la imagen que proyecta frente a sus compañeros; inmediatamente, una elipsis explícita, con respecto a la II Guerra Mundial “*...la gran guerra estaba rompiendo el mundo al otro lado del mar*”¹⁰¹. Hacia el final del fragmento una pausa descriptiva “*pensaba en todo eso mientras avanzaba por el terraplén*”.

En el fragmento 2, se presentan algunas reiteraciones: la primera de ellas en la descripción del gringo al que identificamos como el doctor Alexis Dubrovsky “*era un gringo delgado*”; otra reiteración se presenta al describir al Cristo leproso en la cima del cerrito: “*...nos miraba pasar, clavado en la cruz negra, los cabellos de mujer moviéndose en el aire caliente de la siesta, como si estuviera vivo...*”. Recordamos con ello lo sucedido en el primer capítulo: el Cristo de madera de Gaspar Mora y los cabellos de María Regalada. Igualmente se reitera la descripción al referirse a la cruz de Macario Francia: “*al pie del*

¹⁰¹ El narrador se está refiriendo a la I Guerra Mundial, que tuvo lugar entre 1914 a 1918. Lo narrado corresponde a la infancia del personaje (12 años); por cuanto los hechos que se relatarán en capítulos posteriores, pertenecientes a la Guerra del Chaco, se sitúan entre 1932 a 1935 (exactamente en 1932, de acuerdo al capítulo VII, *Destinados*), cuando el protagonista ya es adulto, de 18 años o más. Posteriormente, se desencadenará la Segunda Guerra Mundial, entre 1939 a 1945. La Guerra de la Triple Alianza, a la que se hace referencia en ciertas memorias de los personajes, tiene lugar entre 1864 a 1870; sin embargo, su recuerdo –por lo cruento del genocidio paraguayo- aún se encuentra en las evocaciones de los habitantes más viejos de la región. La batalla de Boquerón tiene lugar, históricamente, el 24 de mayo de 1866.

Calvario de Itapé, enterrado en un cajón de criatura” (Cap.I, frag. 17). Se reiteran las palabras de Macario Francia cuando contaba a los chicos las historias de antaño: “*el hombre, mis hijos, tiene dos nacimientos...uno al nacer, otro al morir...*”(Cap I, frag.16). Observamos como la reiteración de los hechos narrados es un recurso natural que utiliza Roa Bastos para evidenciar lo cíclico de los acontecimientos.

En el fragmento 4 se presenta un relato singulativo: una escena describe el diálogo entre Damiana Dávalos y el personaje anónimo del tren: “*..a lo mejor con remedios de yuyos no más se cura. –Ya probamos de todo..*”. La enfermedad del crío de Damiana será la que motive al gringo a actuar impulsivamente. El fragmento 5 continúa con la presentación de escenas: al interior del convoy, un viejo que toca la guitarra y su mitaí – un muchacho- recoge las limosnas; en el diálogo de dos pasajeros anónimos se menciona a Gaspar Mora, el artífice del Cristo del cerrito. “*Los grandes guitarristas del Paraguay han muerto o se han fundido todos en la desgracia...la miseria y el olvido. Gaspar Mora se escondió, leproso, en el monte...*”. Detalles que narran situaciones del triste destino del hombre paraguayo, del campesino, a partir de la recesión postguerra¹⁰².

El fragmento 7 presenta un relato iterativo, interno o sintetizante: “*Como si el tiempo no se moviera sobre el trompo inmenso y lento*”. Para el personaje, el niño Miguel Vera, las escenas se repiten en cada estación. En la situación de duerme-vela en la que se encuentra, se confunden sus recuerdos: Damiana en el río lavando ropa se transforma en Lágrima González. La memoria se envuelve sobre sí misma. El fragmento 8 reincide sobre la narración del “*convoy revolucionario que fue volado por la locomotora que los gubernistas lanzaron contra él, desde Paraguarí*” y finalmente el relato del vagón solitario: “*uno estaba a más de mil varas de la estación, en un desvío, como si hubiera volado por el aire para caer allí, casi entero*”. La escena se desenvuelve a partir de la descripción de lo que sucede con el gringo. Esta narración reitera los elementos que rodean a lo que se cuenta del origen del doctor Dubrovsky, en el capítulo II: “*Cuando el tren se detuvo ante las ruinas, lo echaron a empujones y patadas*”. El médico en un impulso tomó al chico en brazos para examinarlo; sin embargo, su acción fue mal interpretada. Los fragmentos 9 y 10 presentan relatos singulativos: la escena de traspaso a otro tren evidencia confusión y desorden. El sumario del fragmento 11 narra una serie de acontecimientos, de los que no se conoce su duración: “*...vimos las casas altas, las calles empedradas...los gritos de los*

¹⁰² Revisar nota de pie de página No. 101

mayorales”.

En el fragmento 1, en cuanto al **Modo, Distancia y Perspectiva**, el narrador protagonista presenta un discurso narrativizado. Su visión personal con respecto a lo que acontece a su alrededor y en su interior es clara. A partir del narrador-personaje, en el fragmento 2, percibimos todo el contexto de una estación de tren: *“las chiperas comenzaban a trajinar con sus canastas repletas...”*. El narrador relata los acontecimientos; transcribe una mimesis que busca la mayor fidelidad en el recuerdo: *“...me mareaba un poco la piedra engastada en el anillo del estanciero, su cinto chapeado...”*.

El fragmento 4 presenta un relato de los acontecimientos: transcripción mimética de lo que ocurrió. La memoria del personaje, el niño Miguel Vera, es la que dicta lo observado en aquel pasado. *“El gringo escuchaba o parecía escuchar el monótono diálogo que la vieja se empeñaba en mantener...El viejo terminó de tocar. El chico tomó la guitarra, casi tan grande como él y tironeó la cadena que la amarraba a la cintura del viejo”*. Se relatan los acontecimientos en la diégesis que presenta el narrador homodiegético. Esta modalidad continúa hasta el fragmento 11, cuando se evidencia un relato de focalización interna: el narrador nos muestra, desde su punto de vista, lo que sucede *“cuando volví, el hacendado estaba tratando de convencer a la Damiana para llevarla a dormir a la fonda...”*. Este relato de palabras disminuye la distancia entre el relato real y la historia.

En cuanto a la **Voz y la Distancia**, en el fragmento 1, la 1ra persona es evidente, el narrador es diegético, reflexivo y testimonial: *“Mamá sufría con aquel sueño mío de llegar alguna vez a ser cadete”*. Se presenta una narración anterior al Cap II y posterior al Cap I. En el contexto temporal de la novela, se juega con un pasado que ahora es presente. El narrador protagonista está en su etapa adolescente y recuerda. La duración de la historia disminuye progresivamente la distancia que la separa del momento en que se produce la narración: *“Me entristecía pensando en Macario Francia que no le habría dejado mentir”*. El verbo en condicional compuesto marca la posibilidad de un pasado que se acerca al presente narrado.

En el fragmento 4, el narrador autodiegético, refiere sus experiencias y sus propias sensaciones frente a lo narrado: “*A mí se me hacía agua la boca. Me entró un poco de rabia por el crío enfermo que desperdiciaba toda esa riqueza*”. El fragmento 5 presenta un nivel narrativo explicativo a través de un narrador homodiegético, es un personaje que mira lo que sucede; su función es testimonial y reflexiva. En referencia al mitaí¹⁰³ que recoge la moneda que le brindan, relata: “*Eran manos de viejo, pero los ojos chicos y duros se clavaban en las cosas con la fuerza y la fijeza de un halconcito*”. El narrador autodiegético se presenta entre los fragmentos 6 al 11 para relatarnos lo observado. “*Yo lo ví, pero no quise protestar... pegué un brinco...La gente del pueblo andaba como muerta. Al menos me pareció...Vino a mi encuentro y me dijo: Hay que bajar los bultos...Dejé a Damiana en la balaustrada y me metí corriendo entre los canteros*”. El personaje llega a Asunción, donde estudiará la carrera militar.

El Capítulo III, **Estaciones**, regresa en una anacronía hacia escenas de la infancia del narrador –Miguel Vera–. El viaje de la ciudad de Itapé a Asunción está lleno de situaciones nuevas para el adolescente. El protagonista las observa por primera vez, pero se vuelven inmediatamente reiterativas, de allí que la elipsis nos permite recoger la percepción del tiempo que vuelve y vuelve sobre lo mismo, como un inmenso trompo verde, en el cual se funden todos los elementos del campo: “todo igual, como si el tiempo no se moviera sobre el trompo inmenso y lento”. Ésta es la percepción que nos presenta Roa Bastos, el tiempo que da vueltas sobre sí mismo, como un bucle enrollado, incesante, sin moverse hacia otros espacios: las escenas se repiten, las mujeres que venden sus chipás y alojás en las estaciones, los diálogos cansinos de los pasajeros, la presencia de la mendicidad en el viejo y su mitaé; el ruido constante del movimiento del tren y todos sus personajes.

Hemos regresado como en un carrusel al tiempo inicial, a la adolescencia, cuando todo era aún transparente e ingenuo, *lo otro vendría después*, diría Roa Bastos, en un intento constante de manejar el pasado y el presente en una sola dimensión. En el capítulo anterior se presentó a Alexis Dubrovsky, ahora se lo describe como un personaje anónimo –no se lo nombra nunca–; sin embargo, las *rejitas celestes* de sus ojos constituyen epíteto de su presencia. Si se las nombra, el lector ubica inmediatamente el recuerdo del médico ruso. Las reiteraciones salen al paso: el cerrito de Itapé y la figura del

¹⁰³ **Mitaí**, término guaraní, significa *niño*.

Cristo esculpido por Gaspar Mora; el convoy revolucionario y el estallido de las bombas; la imagen del vagón que se encuentra solitario, alejado de la destrucción, como si hubiese volado hacia la selva. El lector se encuentra permanentemente en un viaje temporal, desde el pasado hacia el presente y viceversa, en un péndulo que reitera siempre el regreso al punto inicial. La imagen del trompo verde que va girando y girando refleja exactamente lo que el tiempo es para el narrador: una repetición incesante¹⁰⁴.

El manejo del punto de vista, la focalización narrativa, permite que el personaje descubra un mundo nuevo –recién construido para él desde su perspectiva adolescente- en el cual aún algunos hechos no han tomado acción en el presente del relato; sin embargo, no tenemos una visión clara de cuál es el presente: el adolescente ya no lo es, es un adulto el que narra, en un deseo reiterativo de ser fiel a sus evocaciones. Es en esta visión que se comparte y se reitera la historia de Sapukai y el convoy revolucionario que ha sido destrozado por las bombas de los gobiernistas: hay una traición atrás, que aún es un esbozo en el recuerdo narrado. Estos detalles agregan más pinceladas al lienzo inicial que nos presenta el escritor: ya conocemos ahora el origen del doctor Dubrovsky, el adolescente Miguel Vera nos relató su historia. Quizá, justifiquemos su locura.

2. 4 CAPÍTULO IV- ÉXODO

Este capítulo se encuentra dividido en 29 fragmentos¹⁰⁵:

En cuanto a la **Historia**: Casiano Jara y Natividad llegan a Takurú-Pukú, de Sapukai, para enrolarse en el trabajo de los yerbales, en Villarrica. Casiano es un fugitivo de la justicia, por cuanto fue uno de los que participó en el levantamiento agrario, sobreviviente de la explosión del 1º de marzo de 1912. Se ha casado hace poco con Natividad y en busca de un mejor futuro, se enrolan. Ingenuamente gastan el adelanto de su trabajo en una tienda del pueblo. Los yerbales de Takurú-Pukú son una trampa del destino: la esclavitud e inhumanidad al límite de la tolerancia humana. La gravedad de Natividad pone al límite el esfuerzo de Casiano Jara, paralela situación al acoso agresivo y violento de Juan Chaparro, y lo impulsan a la única salida: la huida del yerbal. El

¹⁰⁴ El gráfico temático (Anexo 13.3) evidencia los elementos narrados.

¹⁰⁵ Op.Cit. pp.109-154

nacimiento de Cristóbal no frustra sus propósitos, solo lo impulsa a su liberación definitiva. El Canto del Mensú sirve de pretexto para enlazar dos fragmentos, el 16 y el 18: cantado en labios aguardentosos, la canción parece una afrenta a sus creadores. Casiano y Natí logran escapar en este contexto. Una odisea de dolor y angustia los lleva por fin a la luz, a una nueva vida: un ser del pasado los rescata (el abuelo Cristóbal Amoité) en la imagen de un viejo picador en una carreta de bueyes. Sapukai les brinda refugio: un vagón será su hogar.

En el **Relato**, el narrador omnisciente, en un estilo indirecto libre y en una ubicación temporal anterior al Cap.III, nos acerca a una situación dramática: los padres de Cristóbal Jara –Casiano y Natí- se encuentran atrapados en los yerbales de Takurú-Purú. La gravidez de la mujer motiva su huida. La historia real se mezcla con la ficción que se nos presenta: el levantamiento agrario y su secuela de dolor; un reglamento que permite que los hombres sean cazados como animales. La maldad se concentra en el alma de los capataces de los yerbales y contrastará con el amor de pareja y la protección paternal hacia el crío que nace en este contexto inhumano. En lo narrativo, el narrador testigo permite a los lectores acercarse y alejarse de los acontecimientos narrados. Los diálogos y las pausas descriptivas de los momentos de paz en la pareja, se intercalan con las acciones inhumanas y agresivas de quienes tienen la vida en sus manos. Del fragmento 26 al 29 se llega a un remanso: la luz y la vida se han abierto camino.¹⁰⁶

En cuanto al análisis de orden temporal, el primer fragmento constituye una prolepsis de lo que se contará a través del Capítulo IV. La narración que tiene lugar se ubicaría entre el fragmento 23 y 24. “*Empujados por el apuro, por el miedo ya puramente animal, se cuelan a empujones*”. (Frag.1) “*Talonean inútilmente para desprenderse de las ventosas del tremedal*”. (Frag.23) Este capítulo, como todos los que componen la obra, mantiene una acronía o autonomía temporal y tiene un comienzo *in media res*.

La analepsis externa que se presenta en el fragmento 2, se inicia con “*Ningún ‘juído’ ha conseguido escapar con vida de los yerbales de Takurú-Pukú*”. Una afirmación que

¹⁰⁶ El análisis detallado, por fragmentos, correspondientes a este capítulo IV, de acuerdo al manejo de tiempo (anacronía, prolepsis, analepsis, zigzag, media res); duración y frecuencia (isocronía y repetición); modo (distancia y perspectiva); voz (niveles narrativos y personas) se encuentra en el Anexo 5.

funciona como epígrafe y anuncio de lo que vendrá. “*Ni los niños se salvaban de las balas, del cuchillo o del lazo*”. Hay una especie de señuelo sobre lo que sucederá con los dos personajes que han sido presentados en el fragmento 1: “*Nadie había conseguido escapar*”. Este pretérito pluscuamperfecto del indicativo nos da la posibilidad de insertar un objeto circunstancial de tiempo: *hasta este momento...* A partir del éxito de la huida de Natividad y Casiano, otra historia se contará en el futuro.

En el fragmento 3 observamos una anacronía externa y una prolepsis de lo que pasará más tarde, en relación con su primera comida decente... “*Iba a ser también la última. Pero aún no lo sabían*”. En el contexto de una anacronía externa, en el fragmento 4, hay una referencia a un tiempo que transcurre: “*Tardaron menos de una semana en llegar, arreados por los repuntadores de caballo que a gatas los dejaban descansar algunas horas por noche*”. A lo largo de este capítulo las acciones de los personajes se describen por medio de símiles con alusión a verbos pensados para los animales. El fragmento 5 presenta una anacronía externa y un sumario que detalla el tratamiento que se les da a los *mensú* en los yerbales. No hay referencias temporales, se presume que el tiempo en que sucede lo narrado se puede medir en años: “*Todos arrojaban por traer las libritas de más, para recibir ese premio, aunque no se anotara en las planillas*”.

El fragmento 7 presenta una analepsis y una escena. Se inicia con una referencia temporal: “*a inicios del verano*”. No se conoce en qué año estamos, ni cuántos años han pasado desde que llegaron. La anacronía es explícita, va por afuera de lo descrito en la escena que se narra. Así se refiere, en relación al nombre del patrono que viene en su yate, “*sonaba igual al nombre del santo patrono de la yerba*¹⁰⁷, *que había dejado la huella profunda de su pie... cuando pasó por el Paraguay, sembrando la semilla milagrosa de ...esa planta antropófaga*”. La descripción marca una paradoja en la percepción del narrador: es un santo que deja una semilla *antropófaga*, no para la vida, sino para la muerte.

¹⁰⁷ El Santo Patrono del Mate, San Roque González de Santa Cruz S.J.(1576-1628) fue canonizado por Juan Pablo II en 1988. Este sacerdote jesuita pertenece a las Reducciones Jesuíticas, deseaba erradicar el alcoholismo de los indígenas mediante la infusión del *caá* o *hierba mate*. Muere a manos de un grupo de indios hechiceros en las tierras del Rio Grande do Sul, en Brasil. Recuperado de <http://www.centrodelconocimiento.misiones.gov.ar/index.php/pt/noticias-bpm/896-17-de-noviembre-san-roque-gonzalez-de-santa-cruz.html>

El fragmento 8 se inicia con una analepsis y prolepsis parciales: desde que el yate del gran patrón desaparece hasta el final del fragmento no se tiene precisión del tiempo que pasa. El narrador evoca las situaciones, imprecisas, atemporales: *“No iba a haber más mostrador que el de la empresa...las demás familias del pueblo también fueron ahuyentadas por la tolvenera de violencia”*. En el fragmento 9 el tratamiento temporal es zig-zag. Inicia con verbos en pretérito imperfecto: *“...no tenían para vender más que su sudor, pero el débito de la cuenta chupaba íntegro los jornales de Casiano”*. En cierto momento una anacronía interna permite traer al presente la imagen de Cristóbal, el abuelo, quien *“los sonrío en la oscuridad”*. La última frase del fragmento es una prolepsis, un anuncio: *“No paró el despinte para ellos”*.

En el fragmento 10, nos encontramos con una elipsis. Se cuenta, sin precisión temporal, lo que venía sucediendo: *“En el pueblo abandonado solo quedaron unas cuantas mujeres...Natí clareó entre ellas”*. En una anacronía externa o heterodiegética se narran los acontecimientos: Juan Chaparro, el capataz, empieza a rondar a Natí: *“galanteo lento del mata-mata que disfruta con el mareo de su presa, mientras la va atando e inmovilizando con hilos de baba”*. Las metáforas del quehacer humano con términos referentes a animales o insectos se vuelven reiterativas.

El fragmento 12 evidencia una anacronía externa. *“Sus ojos se encuentran como al regreso de una enorme distancia, colmados de vergüenza los de ella, de una desesperación casi rastrera los de él”*. En cierto momento, la escena se vuelve presente, lo cual da mayor fuerza y tensión al contexto: *“Ríe como loco. Los espumarajos de rabia le llenan la boca”* El fragmento 13, se continúa con una anacronía externa, las formas verbales se presentan en pretérito imperfecto y pluscuamperfecto del indicativo: *“solo esa impotencia evidente les daba cierta ventaja. Si hombres probados no habían podido burlar la inmensa trampa de ríos...menos aún lo podrían un hombre comido por la malaria y una mujer encinta”*, y finalmente, la elipsis se presenta para resumir un período de tiempo que se estaciona en la línea final del fragmento: *“...se escaparon esa noche”*.

Las anacronías externas, heterodiegéticas, continúan hacia el resto de los fragmentos. En el fragmento 15, se evidencia este detalle temporal en el uso de verbos en pretérito perfecto simple: *entró, farbulló, acuclilló, agachó*; verbos en pretérito imperfecto: *“echaba a la cara del otro el aliento rancio de su boca rota”* y el presente simple del

indicativo, para dar menor distancia entre el relato y el acontecimiento: *“lárguenlo... ése está más loco que mi abuelita. Perdemos tiempo con él”*. Al final del fragmento hay una referencia cronológica al tiempo que se ha quedado en el cepo: 15 días. Este dato no coordina con la realidad física del sujeto, está con malaria y tiene ataques de escalofríos: es un muerto viviente, solo su alma lo sostiene; sin embargo, al salir del cepo, se ha fortalecido su decisión forzosa de huir a toda costa.

En el fragmento 16, continúa una anacronía externa y enfrentamos una escena dramática. Se presenta un contexto que servirá para un acontecimiento paralelo: la 2da huida de Casiano y Natí. Aguleo Coronel está ensayando el Canto del Mensú en su guitarra, una grotesca y burda escena que tendrá su final en el fragmento 18. El uso del tiempo presente nos acerca al acontecimiento. Se presenta una acronía, autonomía temporal del relato, en el fragmento 17: *“Casiano levanta al crío... La mujer dobla la cabeza... El canto tartajea con voz de borracho...”* Los verbos en pretérito perfecto simple del indicativo, en el fragmento 18, describen la escena en forma más directa: *entró, salió, avanzó, se quedó, no se decidió...* Las pausas descriptivas, hacia el final del fragmento, nos acercan a dos escenas paralelas: mientras Nati es protegida por Casiano, la mujer del capataz es humillada sórdidamente. La situación femenina de ambas mujeres es diametralmente opuesta: el anhelo de libertad de la madre no se compara con la esclavitud a la que es sometida la prostituta.

Del fragmento 19 al 22, se relatan los acontecimientos en una anacronía externa. Aguleo Coronel y Juan Cruz Chaparro buscan a los fugitivos, vociferan a sus capangas, quienes con sus traíllas azuzan a los perros para la búsqueda: *“las espectrales siluetas no aparecían por ninguna parte”*. En el fragmento 22, los verbos en pretérito perfecto simple –anacronía externa- acercan la situación al lector, la hacen más directa: *“Casiano no podía más...sintió hambre...se agachó sobre el agua negra...extrajo del fondo un puñado de arcilla...apartó el brocal de hojas de la caverna...”*. Hacia el final del fragmento se cambia a pretérito imperfecto, la situación se hace más lejana para el lector y el tiempo se alarga, *“una iba adelante tambaleando con el machete...”*.

El fragmento 23 mantiene una acronía marcada por el uso del tiempo verbal, en presente, conserva un hilo más directo con el lector. *“Lo que les hace 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". No hay tiempo definido, es un presente verbal, pero no indica horas, minutos, días, es atemporal. El fragmento 24 mantiene los verbos en presente mediante un diálogo, la acción sucede en este momento, hay un grado cero en el tiempo narrado: "*-Yo no veo nada...Hay que mirar...escuchan un sofocado vagido...se escucha el rugido silbante de un onza*". Este tiempo verbal acerca más al lector. En el fragmento 25, la narración y sus diálogos mantiene los verbos en presente: "*Están atrapados entre dos fuegos, entre dos clases de fieras. Casi prefieren que los destruya el onza*". Al final del fragmento la acción se describe desde un presente simple hacia un gerundio, por tanto se desenvuelve lentamente, va al futuro: "*la goteante y colmilluda cabeza va zangoloteándose sobre el anca del caballo*".

El fragmento 26 mantiene una acronía, una autonomía temporal del relato. Los verbos en presente se suceden: "*...no pueden comprender...él está de nuevo como ido...es la ceniza de la muerte que le ha caído sobre el ánima...*". Esta forma verbal se mantiene hacia el final del fragmento. El tiempo presente da mayor vitalidad a la escena. El diálogo se impregna de energía. Casiano regresa al pasado en sus memorias, alucina, pero los verbos continúan en presente. El pasado y el presente, para él, son uno solo: "*¡Vamos a luchar por un poco de tierra! ¡Por nuestra tierra!*".

El fragmento 27 se desarrolla en una anacronía externa, con verbos en pretérito perfecto simple: *disolvió, bañó, encendió, sacó, hizo, tomó, internó*...Esta analepsis tiene una función de evocación. El juego temporal que relaciona el tiempo evocado con el tiempo real –los hechos que sucedieron en los yerbales– se proyecta en la frase recordada por Natí: "*Solo estaremos un tiempo...*" Esta retrospectiva subjetiva sobre la consideración temporal refuerza la sensación atemporal que tiene el personaje sobre lo vivido: sin límites cronológicos.

El fragmento 28, una anacronía externa, mantiene los verbos en pretérito perfecto simple: "*se levantó y se acercó al picador...*", y en sus últimas líneas nos coloca en una posición eternizada: "*el viejo no daba señales de haberse movido*" esta última línea confirma la frase emocionada de Casiano: "*¡El abuelo Cristóbal viene a buscarnos!*". El pasado y el presente se cruzan: una sola línea sincrónica. Al final de este capítulo IV, en el fragmento 29, los verbos en pretérito perfecto simple –anacronía externa– vuelven a acercar al lector a una narración más viva y directa: "*...ella veía pasar el cielo despejado o*

con nubes, cambiando de color con luz”. “El viejo les dio a entender con señas que se apearan” “Nati podía adivinar el brillo alucinado de sus ojos”. En la línea final se presenta una prolepsis en la imagen de un anuncio del nuevo hogar y la nueva vida: “hacia el final de una vía muerta...había un vagón menos destruido que los otros”.

En lo referente a la **Duración y Frecuencia**, en el fragmento 1 de este capítulo IV, se presenta una escena dramática; es un relato singulativo. Los personajes principales, Casiano y Natividad, han sido nombrados en alguna evocación del narrador (Cap II, Frag. 11): “por aquella época atendió también a un lunático enfermo de terciana, que habitaba uno de los vagones destrozados de la explosión, en compañía de su mujer y de un hijo de corta edad. Se llamaba Casiano Amoité”; por tanto, se exterioriza una reiteración externa.

El fragmento 2 presenta un sumario que no tiene límites temporales: se detalla la leyenda, la aplicación de la ley promulgada por el presidente Rivarola y el artículo que ampara la impunidad –de matar a quién desee escapar de la labor– de quienes administran la empresa de la yerba mate. El *Canto del Mensú* cierra el fragmento, atemporal, “No más, no más compañero/ rompas cruelmente nuestro corazón”.

El fragmento 3 evidencia una elipsis explícita en su primera parte, con relación a los acontecimientos posteriores a la explosión del tren y la masacre del 1 de marzo: la huida de fugitivos, los fusilamientos y la acción correctiva del gobierno. Al final de este fragmento se presenta una escena típica, costumbrista: Nati y Casiana se “*emperejilan como para una función patronal*”. Más tarde se referirá el narrador a la trampa en la que han caído, una *cangalla*.

En el fragmento 5 se muestra una narración sin consideración temporal fija, de meses o semanas, un sumario de la actividad que desarrollaban la autoridad y su ayudante. Esta modalidad da marco para el relato de la escena final, en la cual un *urú* (un capataz) es quemado vivo en la hoguera. “*Aguileo Coronel miraba fijamente el fuego viendo cómo se crispaba y saltaba entre las hojas el urú muerto*¹⁰⁸”. El fragmento 6 constituye una pausa descriptiva y un relato singulativo. Es la primera vez que conocemos la vida íntima de estos personajes. “*Ella se levantaba a calentarle el yopará frío, cubierto por la pella de sebo, o le asaba sobre las brasas unas tiras de charque...*”

¹⁰⁸ **Urú** es un término guaraní que significa *capataz*

En el fragmento 8, la escena está en primer lugar. Una pausa descriptiva nos permite conocer un hecho específico. “...*había visto al propio Chaparro, detrás de un árbol, disparando contra el brasileño...*” Y la elipsis cierra el fragmento: “*Con el último grupo de familias que cruzó el río y emigró hacia Foz de Yguazú, se fue la viuda del paulistano*”. Los fragmentos 8 y 9 presentan relatos singulativos por cuanto es la primera y última vez que se narrarán estos hechos. Se constituye además una escena dramática: “*Una noche no entra acaso y le dice: -Voy a tener un hijo*” Éste será el origen de Cristóbal Jara, Kiritó, personaje principal del capítulo IX.

En el contexto de la anacronía, en el fragmento 11 se presenta una escena dramática: Juan Chaparro acorrala a Casiano, quiere a su mujer a toda costa. Es un relato singulativo. La escena dramática se presenta en un diálogo entre Casiano y Natí: “*¡Me trateó para comprarte! ¡Por trescientos patacones!*”.

En el fragmento 13 se reitera sobre la enfermedad de Casiano, la malaria; ya observamos la repetición de este hecho en el Cap II: “*Por aquella época atendió también a un lunático enfermo de terciana, que habitaba uno de los vagones...se llamaba Casiano Amoité*” (Frag.11). La duración temporal del fragmento 15 se presenta a través de una escena dramática en la que se combinan los tiempos verbales: constituye un relato singulativo. La presencia de un personaje religioso – más tarde conoceremos que se trata del Padre Maíz -marca irónicamente la inhumanidad de esta escena: “*Una silueta ensotanada entró en el calabozo*”. El fragmento 16 presenta una escena dramática y relato singulativo. Se reitera la letra del *Canto del Mensú* que ya ha sido citada en fragmento 2 del mismo capítulo IV. En labios del coronel parece que estas palabras se contaminan: “*Balbuocé la voz aguardentosa, llena de tristeza*”. Esta escena se cerrará en el fragmento 18, cuando se agrega una frase del *Canto del Mensú*, dato que podría considerarse reiterativo: “*También nosotros tenemos/ nuestras madres y un valle natal*” cantado en guaraní. Esta escena tiene una relación isocrónica con la fuga de Casiano y Natí; simultáneamente suceden dos hechos: el Coronel toca la guitarra y Casiano toma a su niño para escapar.

Una escena dramática y un relato singulativo descubre el fragmento 18. Se presenta isocronía de dos hechos. Los fragmentos 16 y 18 se complementan; el 17 con el 19 lo

hacen igualmente. En los dos primeros la escena es burda y con rasgos de crueldad: una muchacha es obligada a desnudar su cuerpo frente a la mirada lasciva de los borrachos “*él mismo le pegó un tirón que rompió los breteles. Los senos saltaron afuera...*”. En los segundos (17 y 19), la escena tiene rasgos de humanismo y sensibilidad. En el fragmento 19 la escena dramática se completa con pausas descriptivas. “*Se detuvieron a tomar aliento junto a un islote donde sobresalían entre el matorral varias matas de tártago y llantén*” En el fragmento 20 nos enfrentamos a una escena dramática y relato singulativo; no se presenta reiteración. La isocronía se evidencia por cuanto sabemos que hay dos acontecimientos simultáneos: la búsqueda de los fugitivos por parte del capataz y la huida de la pareja.

El fragmento 21 podría constituir un sumario, no se ubica el tiempo exacto de la búsqueda. Caracterizamos a un relato singulativo, iterativo externo: “*A la tercera vuelta inútil, las jaurías fueron obligadas a latigazos a costear el río hacia el sur...*”. El fragmento 22 evidencia la isocronía, entre la escena protagonizada por la pareja de fugitivos y el grupo de cazadores que los busca. Estas dos narraciones se alternan entre los fragmentos. El fragmento 23 mantiene una escena dramática, el relato es singulativo. Esta pausa descriptiva nos permite ahondar más en la condición lacerante y casi inhumana de los fugitivos. En la parte final, una elipsis explícita, permite dar un contexto integral a la situación emocional de los fugitivos: “*Tal vez vienen huyendo desde la eternidad. Y ahora no saben si se alejan realmente o siguen dando vueltas alrededor del pueblo muerto del yerbal...*”. La reiteración se presenta en la narración de escenas de fragmentos anteriores: los capangas y sus perros, el comisario Kurusú, el capataz con su diente de oro. La diferencia se encuentra en el contexto: las imágenes oníricas de estos personajes en la mente de los fugitivos. La realidad se mezcla con la imaginación: mientras Casiano y Natividad huyen, imaginan las acciones que se desarrollarán en su búsqueda.

El diálogo evidencia la acción de los personajes, por medio de una escena dramática y un relato singulativo. El uso de la lengua guaraní ilustra la emotividad del momento: un tigre asecha a los cazadores de hombres: “*Yaguareté-í, kutú!*”¹⁰⁹ El fragmento 25 sirve de intersección entre las dos narraciones, la isocronía se diluye. El

¹⁰⁹ **Yaguareté** significa *tigre* u onza; *katú*, forma imperativa del verbo *ir*. La frase en guaraní significa: “*¡Vamos, pues, tigre!*”

acercamiento se narra a través de una escena dramática, en un relato singulativo: *“Desde donde están pueden ver el onza agazapado en la horqueta de un tararé...el comisario también descubre al onza. Hace avanzar al montado, que se encabrita ante el husmo de la fiera”*. A partir del fragmento 25, por medio de una pausa descriptiva, asistimos a un primer momento de paz entre los protagonistas: *“Comieron los bulbos de las victorias-regias. Después los tres durmieron muy juntos, bajo el toldo de ramas que fabricó Natí”*.

Al inicio del fragmento 28 se presenta una escena dramática: Natí pide ayuda al viejo picador que pasa con su carreta de bueyes. La pausa descriptiva cierra el fragmento: *“el viejo había tendido un cuero de vaca sobre las correderas como toldo”*: es un relato singulativo. El nombre del abuelo Cristóbal sería el elemento reiterativo, presente en capítulos anteriores, ahora tenemos una imagen física más clara; sin embargo, el tiempo no nos da límites, es un pasado continuo que se confunde con el presente narrado.

Hacia el final, en el fragmento 29, una pausa descriptiva nos permite observar claramente la escena. Los diálogos están ausentes. Se suceden las descripciones que muestran tanto a los fugitivos rescatados como a su salvador: no se cruzan palabras, solo señales; la luz se exhibe a cada momento: *“Casiano iba delante como deslumbrado, el sol ardiéndole las espaldas”*. La reiteración se presenta al final del fragmento, a través del recuerdo del bombardeo del tren y del vagón descarrilado y solitario, a lo lejos: *“Al final de una vía muerta, entre árboles talados y quemados por las ráfagas de metralla, había un vagón menos destruido que los otros”*.

Mediante el estilo indirecto libre, en el fragmento 1, el narrador relata los acontecimientos en una perspectiva de focalización interna fija: *“Los tres van casi desnudos, embadurnados de arcilla negra...no son sino monigotes de barro cocido que se agitan entre el follaje”*. A través de un relato de palabras, de un discurso narrativizado sabemos lo que sucede en los yerbales: *“Natí se hallaba entre el gentío que se había reunido en la estación para despedirlo al grito de Tierra y Libertad...Casiano entrevió, después de mucho tiempo, qué firmes y torneados muslos morenos tenía su mujer”*. El fragmento 4 combina un relato de palabras –*“los ojos de ella estaban turbios. Dos hojas estrujadas, como ésas que iban pisando los caballos de los repuntadores sobre la tierra negra...”*– con un relato de acontecimientos.

El fragmento 5 presenta un relato de acontecimientos y focalización interna: el narrador relata lo observado sin incluir sus percepciones. “*El yerbal era inmenso. Nadie conocía sus límites. Cualquier rincón podía ser el centro*” “*Sabían que el gran patrón había llegado*”. El pretérito imperfecto se complementa con el pluscuamperfecto del indicativo para coordinar la narración.

La modalidad de focalización interna se mantiene a través de los fragmentos 9 hacia 13. El narrador relata como se “*confiscó así, casi de balde...montones de cecina agusanada, para sus proveedurías...*” (Fragm. 8). El relato de acontecimientos nos permite acercarnos a la desesperación que siente la pareja: “*los ojos húmedos de Natí se tienden hacia adelante, escrutan el silencio, la oscuridad implacable del yerbal*”. Los fragmentos 13-14-15 presentan un estilo indirecto libre, un relato de acontecimientos de focalización interna. “*Con un ademán de fastidio, no colérico ni siquiera irritado, sino aburrido, el otro se levantó y dejó al preso...*”(Fragm.15). El fragmento 16 repite las mismas características narrativas. Un nuevo personaje entra en escena, solo para agregar una luz oscura a la situación amoral de los personajes: “*acodada en la ventana una mujer contemplaba el ruedo, escuchando el canturreo*”. En el fragmento 17, se presenta un relato de acontecimientos y el narrador mantiene el estilo indirecto libre: “*Salen uno detrás del otro, él con el niño en brazos, arrastrando a la lenta madre*”.

El estilo indirecto, la focalización interna que evidencian los diálogos es lo que caracteriza a los fragmentos siguientes: “*Ahora comprendían por qué durante toda la noche los ladridos de los perros se apagaban a la distancia en la lluvia y reaparecían una y otra vez en distinta dirección*” (Fragm. 19). En el fragmento 23 se evidencia un discurso narrativizado; relato no focalizado, sin diálogos; estamos frente a imágenes oníricas de los fugitivos: “*Su propio miedo es lo que ven alrededor: las imágenes de su miedo. Se arrastran soñando despiertos en una pesadilla*”. Es un relato de palabras. Esta descripción evidencia el nivel rastrero al que ha descendido su humanidad: ya no son más que seres vivos, animales irracionales, cuerpos que palpitan con vida y anhelo de libertad.

En el fragmento 25 se presenta un relato de acontecimientos, estilo indirecto libre. Y una focalización interna, variable. La intersección de las dos narraciones que se llevaban paralelas hasta este punto, nos da dos visiones: la de los fugitivos y la de los cazadores. El fragmento 26, mediante un estilo indirecto libre, presenta un relato de acontecimientos

a través de una focalización interna: “*Nati se arrima a Casiano y rodea con un brazo la pobre máscara de tierra que se desploma sobre su hombro*”. El hombre se hace uno con la tierra, contenido poético en la obra de Roa Bastos¹¹⁰. Hacia el final, en el fragmento 28, el estilo indirecto libre, con focalización interna fija, cierra el capítulo: la paz se instala. “*Tomó al crío. Casiano la siguió dócilmente*”.

Al proceder en el análisis de la **voz**, en cuanto a **Niveles narrativos y Personas**, el fragmento 1 se presenta mediante una narración heterodiegética; actitud narrativa en tercera persona, narrador omnisciente, su función es testimonial: “*Vuelven a detenerse. A sus espaldas, más fuertes que el retumbo del agua, se escucha el rumor de unos caballos*”. De los fragmentos 2 al 8, el narrador es heterodiegético, omnisciente, 3ra persona, está ausente de la historia que cuenta: “*Lo mataron a tiros cuando cerraba la puerta del boliche*” (Fragm. 8).

En el fragmento 9, aparte de un narrador heterodiegético, omnisciente, se presenta un narrador homodiegético, autobiográfico, Casiano Jara reflexiona sobre su situación. “*Hago con todo mi cuerpo un brazo, una mano, un puño. Vivo apretando los dientes*”. Del fragmento 10 al 15 continúa la narración heterodiegética. La función testimonial del narrador se evidencia. La omnisciencia, en los pensamientos reflexivos de Nati: “*Ella sabía la causa del cambio*” (Fragm.11). “*Mira fijamente dentro de esa noche hasta sentir que se apagan los latidos de su corazón, hasta no sentir más nada...esas pataditas que de tanto en tanto le pulsan las entrañas*” (Fragm.12). “*Si perdían esta oportunidad, no habría de seguro otra en quién sabe cuánto tiempo*” (Fragm13). Casiano ha sido encarcelado, por su intento de huida, está moribundo para quien lo ve: “*El preso seguía inmóvil, con su penoso estertor*” (Fragm.15).

Los fragmentos 16 a 22 presentan a un narrador heterodiegético en una función testimonial: “*Los dos fugitivos avanzaron en dirección a una franja de monte, hundiéndose hasta las rodillas en el barro, sofocados por los miasmas, sin intentar defenderse...*”. En el fragmento 23, el narrador omnisciente, heterodiegético, reflexivo se hace más fuerte: las imágenes oníricas de los personajes, las sensaciones que cruzan por su cuerpo lo evidencian: “*Tal vez vienen huyendo desde la eternidad*”. Esta posición mantiene lejanía

¹¹⁰ “*Tan tierra son que son ellos la tierra/andando con los huesos de sus muertos*”

con respecto al lector y maneja una percepción de atemporalidad. En el fragmento 24, se vuelve a acercarse, el narrador heterodiegético da testimonio de lo observado. Hacia los últimos fragmentos, del 25 al 29, continúa esta función testimonial y reflexiva. Se cierra el capítulo al reiterar sobre la obsesión de Casiano con respecto a la revolución y el establecimiento de su nuevo hogar en Sapukai, en el vagón solitario.

El capítulo **Éxodo** (29 fragmentos) y el capítulo **Misión** (25 fragmentos) son los más extensos, por su fuerza narrativa y por el contenido del relato. Los protagonistas del primero, Casiano y Natividad; del segundo, Cristóbal Jara, su hijo.

En este Capítulo IV, **Éxodo**, la historia da otro giro, otra perspectiva; hay isocronía entre los capítulos, pero no se identifica realmente el tiempo cronológico. Hay dos indicios que constituyen el elemento reiterativo más importante de la obra: el 1° de marzo de 1912, día de la explosión del tren, cuando un vagón se salva de la catástrofe, se convierte en el hogar de los Amoité y va –poco a poco– incrustándose en la selva, metro a metro, mimetizándose con el paisaje.

Por otro lado, la historia real certifica la impunidad del maltrato al *mensú*¹¹¹, la cacería que hace el gobierno de los fugitivos revolucionarios, luego de la gran explosión, amparada en la ley expedida por el Presidente Rivarola¹¹²; paralelamente a ello, se menciona en el fragmento 7 el dominio del *gringo*, el gran patrón de los yerbales.

Aparte del contexto histórico, encontramos nuevos elementos: referencia al Cristo en el que se convierten los *mensú* que trabajan en los yerbales: “*cristos descalzos y oscuros que morían de verdad irredentos, olvidados*” y el contexto religioso –con un matiz oscuro– se afirma en la presencia del personaje “ensotanoado”: el cura Paí de Encarnación, quien añade ironía y burla al dolor que siente el prisionero, Casiano Amoité. El sentimiento de fastidio que demuestra el religioso y su desprecio por el ser humano, es un elemento temático que da más luces de inhumanidad al contexto de la cárcel.

La burla que se hace de la ingenuidad de Casiano y Natividad, constituye una

¹¹¹ **Mensú** se lo denomina al trabajador yerbatero. Se considera que el término se deriva de quien recibe un mensual, un salario al mes.

¹¹² Ciro Antonio Rivarola, miembro del triunvirato que firmó el acuerdo preliminar de paz con la Triple Alianza en 1878. Elegido presidente en 1871 y asesinado en 1878.

cangalla (trampa) del destino: “*Ellos se juntaban y apoyaban en esa humilde comprensión de plantas, de animales, de seres purificados por la desgracia*”. La gravidez de Natí empuja a Casiano a pensar en lo imposible: la huida. Los momentos de humanidad de la pareja son luces de esperanza en un contexto lacerante. Finalmente, la caverna vegetal que protege a los fugitivos -“*gruesas raíces de un ingá*”- constituye un espacio de transformación: “*dos lastimosas siluetas con su disfraz de barro hediondo...una iba adelante... ensayando una contorsión propiciatoria, la otra detrás, con una laucha humana...entre sus brazos*”: una oferta a la nueva vida que se abría ante ellos.

Un elemento que se reitera en las pausas narrativas constituyen las comparaciones que transforman al ser humano en una alimaña: “*como reses, como animales de labranza*”; “*tomaban agua como los caballos, al vadear los ríos*”; “*un poco de bosta humana*”; “*piltrafa de piel y huesos*”; “*recua de fantasmas inmóviles y atemorizados*”. El término humano pierde su significado. “*Detrás, el fardo de troncos arrastrándose casi a flor de tierra, sobre las patas de una cucaracha*” (Fragm.11). La imagen del mensú cargando un peso que lo domina ilustra evidentemente la condición servil e inhumana en la cual vive –sobrevive– el yerbatero.

Encontramos en este capítulo, más presencia del idioma nativo guaraní, expresiones de personajes y versos, junto con referencias religiosas: “*¡Dios quiera, che karái!*” y el infaltable poema del Canto del Mensú: “*...Aivé angana, che compañero,/ oré korazö reikyti asy.// Oime aveiko ore-huera entero/ ore sy mimí jha ore valle jhovy!*”¹¹³

El narrador testimonial y reflexivo produce un acercamiento y un alejamiento de la acción, evidente en el uso de los tiempos verbales: pretérito perfecto simple, pretérito imperfecto y presente del modo indicativo; el narrador acerca y aleja al lector, de acuerdo con la intensidad dramática de la situación narrada (ej. Fragmento 23 –aleja al lector– y 24, 25 y 26 –acercan al lector–). Los relatos singulativos, únicos en el contexto del capítulo, integran el viacrucis de la pareja.

La búsqueda de libertad persiste en este capítulo. Se ha graficado las acciones que se desarrollan en este contexto narrativo, para evidenciar cómo la inicial búsqueda de

¹¹³ “*No más, no más, compañero/ rompas cruelmente nuestro corazón// También nosotros tenemos/ nuestras madres y un valle natal!*”

libertad de la pareja, por escapar a una injusticia (Casiano sería apresado por rebelde), los obliga a alistarse en los *yerbales*. Esta nueva prisión frustra sus esperanzas y nuevamente reinician en su desesperado intento de ser libres. El vagón del tren, testigo mudo de la represión a los rebeldes, será su hogar y cumplirá sus esperanzas; más tarde, Cristóbal continuará con la misión de ser libres: su propia vida será el instrumento¹¹⁴.

2.5 CAPÍTULO V- HOGAR

Este capítulo se encuentra dividido en 7 fragmentos.

En cuanto a la **Historia**, en este capítulo, nos encontramos con el Tnte. Miguel Vera, quien ha regresado a Sapukai, en su función de militar, asignado a la Jefatura de Policía. Cristóbal Jara, baqueano del lugar, lo va a buscar para llevarlo a la selva, en una aparente ruta turística, para mirar directamente el vagón del tren, que se ha ido incrustando en la selva. Van silenciosos en el camino. Apenas se conocen más detalles del viaje del tren a la selva. Hay fragmentos que reconstruyen los hechos a través de reflexiones en las que divaga el narrador. Finalmente, al llegar al vagón, luego de horas de caminata, Miguel Vera es sorprendido: lo esperan una cincuentena de hombres que quieren hacer la revolución con su ayuda. Él sabe que no puede negarse.

En el enfoque del **Relato**, se inicia con una caminata silenciosa entre Miguel Vera y Cristóbal Jara, ya adultos. Cristóbal lo conduce. Se nombra a Costa Dulce, el pequeño pueblo de los leprosos que vive a espaldas de Sapukai. Miguel se cuestiona sobre cómo se había movido el vagón del tren hacia la selva, Cristóbal le cuenta que lo hicieron poco a poco, incluso a través del brazo del río Kaañavé y se demoraron años. El narrador construye paralelismos en sus memorias (Fragm. 3,4,5). Al llegar al vagón, al que la selva lo ha abrazado para retenerlo, lo esperan 50 hombres que quieren ser entrenados para participar en una montonera contra el gobierno. Los hombres están decididos, *“iluminados por una especie de recia luz interior”*. Se inicia de nuevo un ciclo de rebelión y a Miguel Vera, lo han incluido. Él, resignadamente, acepta el desafío, sin palabras.

En cuanto a la **Narración**: el narrador es homodiegético en la mayor parte de fragmentos. Las reflexiones que realiza permiten completar datos que ya se habían

¹¹⁴ Observar el gráfico que evidencia el trayecto temático de este capítulo IV (Anexo 13.4)

esbozado anteriormente; por ejemplo, el fragmento 5 narra al detalle lo que sucedió la noche del 1° de marzo de 1912: el convoy revolucionario, la traición y la contraofensiva del gobierno que dio como resultado la mortandad en Sapukai. La narración heterodiegética permite al lector acercarse al personaje Casiano Jara, el revolucionario, la mano derecha del Capitán Elizardo Díaz, militar que había apoyado la rebelión de los campesinos con su regimiento sublevado en Paraguarí. Finalmente, se regresa a la diégesis, a través del narrador homodiegético para completar el capítulo: el personaje aceptará el desafío¹¹⁵.

En el fragmento 1, en lo que se refiere al manejo del tiempo, el personaje evoca los acontecimientos que vivió a su regreso a Sapukai, mediante una analepsis y una retrospección subjetiva. El uso de verbos en pretérito perfecto simple lo evidencian: *“No me respondió. No pareció oírme siquiera”*. Los fragmentos del capítulo V no suceden cronológicamente: van hacia adelante y hacia atrás, guardan relación con una analepsis y retrospección subjetiva. El narrador recuerda, analiza, deduce, se mueve desde atrás hacia adelante en el tiempo, un zig-zag incesante de acontecimientos. Finalmente concluye en un indicio de lo que sucederá a continuación: *“Ese vagón hacia el cual me encaminaba...era uno de los vestigios irreales de la historia”*, nos señala en el Fragn. 3.

En el fragmento 4, mediante una anacronía interna, homodiegética, el narrador va intercalando los acontecimientos que pasan al momento, junto con las evocaciones de lo vivido, el tiempo zig-zag se manifiesta: *“Allí, una noche de hacía veinte años, en mi primer viaje a la capital, me había acostado entre las piedras junto a la Damiana Dávalos a esperar con los otros pasajeros el transbordo del alba.”* Al final del fragmento cierra con una escena que podría constituirse en una elipsis: *“De tanto en tanto, descargaba a los costados certeros machetazos, franqueándome el paso”*.

El fragmento 5 evidencia una analepsis y evocación. No hay regreso al presente, por ello se podría decir que hay autonomía temporal en el relato de este fragmento. Se regresa en el tiempo a 1912: movimiento retrógrado. Se conoce que sucedió realmente

¹¹⁵ El análisis detallado, por fragmentos, correspondientes a este capítulo V, de acuerdo al manejo de tiempo (anacronía, prolepsis, analepsis, zigzag, media res); duración y frecuencia (isocronía y repetición); modo (distancia y perspectiva); voz (niveles narrativos y personas) se encuentra en el Anexo 6.

aquella noche fatídica. Concluye en una prolepsis explícita: hacia el futuro, desde aquel pasado, cómo se desarrollaría Sapukai y cómo irían poco a poco olvidando el hecho: "...volvieron a pasar los trenes sin que sus pitadas provocaran siniestros escalofríos en los atardeceres rumorosos de la estación..."

La modalidad de analepsis y evocación se reitera en el fragmento 6: se da límites temporales a la permanencia de Natividad Espinosa y Casiano Jara en los yerbales: dos años. Concluye el fragmento con un señuelo: "...seguía siendo una historia de fantasmas, increíble y absurda, solo quizá porque no había concluido todavía". El uso de verbos en pretérito perfecto simple y en pretérito imperfecto del indicativo: "Yo estaba desconcertado, como ante jueces que me acusaban de un delito que yo desconocía" cierran finalmente los acontecimientos del capítulo.

En el análisis de **Duración y Frecuencia**, nos encontramos con otro enfoque de una situación ya conocida: el médico ruso, arrojado del tren a golpes, regresa en la evocación realizada por Miguel Vera: "lo veía de nuevo...cayendo de rodillas sobre el rojo andén de tierra de la estación de Sapukai"; igualmente lo hace la imagen de María Regalada y su hijo (imagen física del médico ruso), en el fragmento 1. Las pausas descriptivas matizadas de diálogos cortos, en medio de un relato singulativo: "La quijada cetrina se apoyaba al hablar sobre las rodillas, mirando siempre a lo lejos al bailoteo opaco de la luz sobre los matorrales -¿Cómo?- le incité. -Poco a poco...-dijo; el tajo de la boca apenas se movió", se presentan en el fragmento 2. El fragmento 3 es una sola pausa descriptiva. Las reflexiones del narrador constituyen un sumario de los hipotéticos acontecimientos pasados con el vagón y su incrustación en la selva.

En el fragmento 4, por medio de un relato singulativo, se presenta una isocronía entre dos tiempos: entre el tiempo presente del relato (evocación de un pasado) y los recuerdos que se suceden por el espacio que se recorre. El narrador recuerda paralelamente hechos sucedidos en la misma geografía del terreno que camina: la escena que protagoniza con Damiana Dávalos es relatada por primera vez en el Cap.III Fragmento 9. Por otro lado, al final del fragmento, tenemos una reflexión del narrador que marca una isocronía entre la escena recordada y otra escena que no ha visto, ni ha vivido, pero sobre la que reflexiona: el crío de Natí y Casiano busca la leche del pecho materno (Cap.IV, fragmento 17) igual que él lo hizo con la lavandera (Cap. III, fragmento 9).

La escena que se narra en el fragmento 5 se bifurca en dos hechos: la despedida de los revolucionarios en la estación por parte de sus familiares, un hecho costumbrista, típico de pueblos pequeños, cuyo acontecimiento diario –entre magia y misticismo– constituye la llegada y la partida del tren; sin embargo, se transforma en escena dramática, al momento de la tragedia. El hecho de la explosión ha sido nombrado varias veces en los capítulos anteriores, en este fragmento se evocan los detalles con precisión: *“Se hizo un hondo silencio que fue tragado por el creciente fragor de la locomotora. A los pocos segundos, el fogonazo y el estruendo de la explosión rompieron la noche con un vívido penacho de fuego”*.

Una isocronía temporal se demuestra en el fragmento 6: el narrador evoca lo que sucedió con Sapukai luego de la explosión a través de una pausa descriptiva. Casiano y Natí desenvuelven la historia en su evocación y paralelamente en el “presente” de su recuerdo, está caminando con Cristóbal Jara, Kiritó. El diálogo con breves pausas descriptivas –escena dramática– da unidad al fragmento: *“Sabemos que estuvieron a punto de fusilarlo cuando se descubrió la conspiración de la Escuela Militar...usted pudo ir al destierro, pero prefirió venir aquí”*. Cierra el capítulo un relato singulativo: los hombres lo miran desde un lugar atemporal, lo recio de su voluntad impacta en el protagonista.

Los siete fragmentos de este capítulo evidencian una focalización interna y un relato de palabras; hay menos distancia entre el relato y la historia: *“Nuestras dos sombras se iban achicando en el sofocante mediodía, hasta que acabaron de desaparecer bajo nuestros pies...”* expresa en el fragmento 1, evidenciando la subjetividad temporal que se ha establecido con su compañero de caminata.

La evocación de los hechos pasados obliga a una introspección continua al personaje protagonista, Miguel Vera: *“El espanto y el éxodo, la mortandad que produjo la terrible explosión...ese vacío de horror o indiferencia...”*(Fragm.3). Además, va cerrando cabos sueltos de indicios que se presentaron en los capítulos previos, sobre la explosión que marcó la vida de Sapukai: *“Se hizo un hondo silencio que fue tragado por el creciente fragor de la locomotora”* (Fragm. 5) y la reflexión sobre la verdadera condición espiritual de Casiano, hacia quien se siente pequeño; la fuerza interior que emana del personaje Kiritó, rebasa su aparente fortaleza como militar. Hacia el fragmento 7, se evidencia este

desnivel: “*Una cincuentena de hombres esperaban en semicírculos, entre los yuyos. Al verme me saludaron todos juntos con un rumor*”. Este relato de palabras, introspectivo, cierra el capítulo.

El narrador homodiegético, inmerso en la diégesis, se presenta a lo largo de este capítulo. “*Del otro lado de la isleta divisé el cobertizo de paja, chato y largo, de la olería...*” nos dice en el fragmento 1. Su permanente posición reflexiva es parte del relato: “*Ya había perdido la cuenta de hacia qué lado del horizonte habíamos dejado el pueblo...*”(Fragm.2). Su función ideológica, por medio de un discurso explicativo y justificativo es evidente: “*Meras conjeturas, versiones, ecos deformados...No quedaban más que vestigios, sombras, testimonios incoherentes...ese vagón...muñón de un mito o leyenda que alguien había enterrado en la selva*” (Fragm.3). La referencia reiterativa del vagón en medio de la selva, es una imagen ya conocida por el lector.

El narrador heterodiegético con una narración de estilo indirecto libre, omnisciente, se presenta en el fragmento 5: “*Él no dudó un momento en plegarse al combate, contra los polícastros y milicastro de la capital que esquilaban a todo el país*”. Hacia el final, en el fragmento 7, el narrador homodiegético en función testimonial y reflexiva cierra el relato: “*El ciclo recomenzaba y de nuevo me incluía. Lo adivinaba oscuramente, en una especie de anticipada resignación. ¿No era posible, pues, quedar al margen?*”.

Este Capítulo V, **Hogar**, se maneja con una prolepsis que ubica la acción unos veinte años hacia el futuro. Cristóbal Jara conduce a Miguel Vera (quien viste botas y porta un arma, como parte de su uniforme de militar) a una reunión de revolucionarios. El tiempo se mide por las palabras del protagonista: “*Nuestras dos sombras acabaron de desaparecer bajo nuestros pies*”. El sol alarga la sombra o la acorta dependiendo de su posición en el cenit; si desaparece la sombra bajo los pies esto significa que se ha pasado del medio día.

El tiempo se detiene en la pausa descriptiva que se hace en el fragmento 3. El tiempo verbal es pretérito perfecto simple; sin embargo, hay una evocación reflexiva, que no alcanza a ser testimonial, porque no son hechos vividos por el protagonista, sino escuchados, percibidos, intuitos, en una memoria no solo individual, sino colectiva. De allí

que el vagón es un símbolo mítico de un pueblo revolucionario, un símbolo de libertad. Nadie denuncia su movimiento hacia la selva, es una conspiración silenciosa de todos, tácito consentimiento: *“una victoriosa, impávida, salvaje, alucinada atmósfera de seguridad, de coraje, de misterio”*. La conjugación de los tiempos (un pasado que podría llamarse inmediato, con un pasado mediato –en un nivel anterior–) produce isocronías: Miguel Vera recuerda sucesos de su pasado, su viaje con Damiana Dávalos y hace paralelo temporal entre el crío Cristóbal Jara y la noche que compartió con la lavandera en el boquerón del tren.

La narración nos lleva al escenario de la tragedia: los revolucionarios están emocionados y en su mente solo se reitera una frase histórica: *“Vencer o morir en la demanda”*¹¹⁶; recuerdan la traición y la contraofensiva del gobierno, la deserción del maquinista y la demora del convoy. Las reiteraciones de los datos narrados no hacen más que dibujar con certeza el esbozo que se ha hecho de ellos en fragmentos anteriores.

Finalmente, Miguel Vera se encuentra atrapado en un ciclo que recomienza. El escenario tiene la magia que proporciona el vagón aferrado a la selva... *“por los agujeros del maderamen crecían hortigas de anchas hojas dentadas...”* y la mirada de Cristóbal Jara, que no tiene edad. Los hombres revolucionarios están iluminados por una recia luz interior y lo han seleccionado para que los guíe en su decisión de libertad. El tiempo se enrolla en sí mismo: el pasado y el presente se vuelven uno, el ciclo se reinicia.

Apenas siete fragmentos son suficientes para encender de nuevo la llama de la rebelión. El descontento es una brisa que mueve los corazones de los rebeldes. Miguel Vera quisiera tener esa *recia luz interior* que los motiva a seguir por los caminos anhelados de libertad. Los entrenará; sin embargo, el destino no le permitirá llegar al éxito¹¹⁷.

2.6 CAPÍTULO VI- FIESTA

¹¹⁶ Exclamación del Mariscal López en Cerro Korá, minutos antes de su asesinato, en la Guerra de la Triple Alianza por parte de los soldados brasileños.

¹¹⁷ Observar en el Anexo 13.5 las relaciones temáticas de este capítulo V.

Este capítulo se encuentra dividido en 8 fragmentos¹¹⁸:

En cuanto a la **Historia**: la rebelión que se preparaba ha sido descubierta. Miguel Jara yace en la prisión, es él quien en una borrachera ha contado, sin querer, lo que se viene preparando: un apoyo a los montoneros en contra del gobierno. Un grupo ha sido apresado y va en camino a Asunción, en tren, en condiciones inhumanas. Otros han sido muertos. Cristóbal está escondido en el cementerio, donde trabajan la sepulturera y su hijo. Se prepara una “fiesta” de homenaje a los militares que están en el pueblo, a cuyo mando está el Capitán Mareco. Kiritó, Cristóbal Jara, se atreve a ir a la fiesta, para escapar por ese medio, pero los leprosos cubren su retirada.

En cuanto al **Relato**: Alejo, hijo de María Regalada y el médico ruso, lleva comida a Kiritó, Cristóbal Jara. A través de esta escena se desarrolla un diálogo mediante el cual se descubren los sucesos que han tenido lugar. No se menciona el tiempo que ha transcurrido, solo los acontecimientos: la condición de los presos, Silvestre Aquino está herido, van enjaulados, con cadenas y grilletes. Miguel Vera es interrogado y por medio del diálogo entre el prisionero y los militares, se conoce la razón de las persecuciones. El fragmento 4 es diferente: dos soldados dan cuenta de la situación personal de ellos como parte de la guarnición; reflexionan sobre lo injusto de la situación en la que están envueltos. La sepulturera va con Cristóbal al bail, porque sabe que es la única manera en la que él pueda escapar libremente de su encierro obligado en el cementerio.

En lo que se refiere a la **Narración**: el narrador heterodiegético, omnisciente, nos da a conocer la isocronía de los relatos protagonizados por Miguel Vera y por Cristóbal Jara en los primeros fragmentos; a partir de ello, el resto de fragmentos tendrán nuevos personajes: Luchi y Juandé, quienes participan en el fragmento 4, están “cuidando” el camión de Cristóbal Jara y nos dan a conocer sus reflexiones sobre la justicia y la injusticia de la situación en la que se encuentran. Los prisioneros serán los protagonistas del fragmento 5, junto con una “chipera” que vende comida en la estación de Escobar y los defiende. El Capitán Mareco y sus soldados protagonizarán el siguiente fragmento, en una errada persecución a un chivo. Finalmente, el último fragmento mezcla a todos los personajes en un circo irónico: la “fiesta” y la invasión de los leprosos que provoca el

¹¹⁸ Op. Cit, pp.177 a 214

terror entre los invitados y la huida sin problemas de Kiritó.

La acción¹¹⁹ se inicia con una prolepsis, en el fragmento 1, en relación con el capítulo anterior; sin embargo, al interior del capítulo, al tomarlo como unidad narrativa y en referencia a los acontecimientos, sería una analepsis, por cuanto reside en el pasado. Los verbos en pretérito perfecto simple señalan la acción que se evoca: “... *desató la cadena y empujó despacio el portón del cementerio*” Alejo le lleva comida a Kiritó, quien está escondido en el hueco de una tumba abierta.

Los verbos en pasado, del fragmento 2, señalan una analepsis, anacronía externa, heterodiegética. Al momento del diálogo, el presente acerca más al personaje: “*La voz del milico volvió a sonar bronca y estridente...–Le repito por última vez. Es por su bien. Se está jugando la vida. Dígame de una vez lo que sepa y terminemos este asunto*”. Miguel Vera está en la comisaría, ha sido golpeado por los soldados.

Un sumario de los acontecimientos de los últimos días, en una evidente anacronía externa, sin precisión cronológica, se presenta en el fragmento 3: “*Hurgaron uno por uno los ranchos de Costa Dulce*”. El fragmento 4 está suspendido entre el pasado y el presente del relato, hay anacronía y autonomía temporal. La referencia al camioncito de Cristóbal Jara, en la oración: “*lo habían dejado en la tarde que precedió al ataque*”, utiliza el pretérito pluscuamperfecto del indicativo para evidenciar aquella imprecisión temporal. No sabemos exactamente cuántas horas o días han pasado desde que se dio la orden de aprensión a los rebeldes; desde aquel momento –indefinido en la narración– el camión del sapukeño permanece abandonado. En el fragmento 5, los verbos en pretérito imperfecto, producen cierta distancia entre lo relatado y el lector: “*Hacía varias horas que no comían ni bebían*”. Los revolucionarios viajan prisioneros en el convoy del tren: no se precisa el tiempo de su encierro; hay una percepción de alargamiento temporal.

En el fragmento 6 se evidencia una anacronía externa y una elipsis al inicio, sobre lo que sucedía en esos días con los soldados como protagonistas. “...*continuaban mirando,*

¹¹⁹ El análisis detallado, por fragmentos, correspondientes a este capítulo VI, de acuerdo al manejo de **tiempo** (anacronía, prolepsis, analepsis, zigzag, media res); **duración y frecuencia** (isocronía y repetición); modo (distancia y perspectiva); **voz** (niveles narrativos y personas) se encuentra en el Anexo 7

no obstante hacia los ranchos –especialmente los clases y soldados, con obsesiva fijeza. Buscan con su mirada inquisitiva a los revolucionarios, especialmente a Cristóbal. En el fragmento 7 continúa la modalidad de anacronía externa, en un esbozo de lo que sucederá: *“Empezó a vestirse...Luego de cubrir a su hijo, tomó la ropa del hombre... dio un rodeo y se encaminó hacia el cementerio”*. Finalmente, el fragmento 8 cierra el capítulo con una anacronía externa y una evocación: *“La fiesta se hallaba en su apogeo, con el salón y el patio atiborrados”... las damas de la comisión pro-templo hacían los honores y atendían solícitas el ambigú*. Nadie escucha la voz del catalán don Bruno Menoret, quien ha logrado divisar a Kiritó entre los bailarines: *“¡Está loco, está completamente loco!”*.

En lo referente a la **Duración y Frecuencia**, el fragmento 1 constituye una escena dramática, el diálogo permite conocer lo sucedido desde el capítulo anterior, el tiempo no se precisa. Es un relato singulativo. Existe isocronía entre lo que sucede en este fragmento con lo que se presentará en el siguiente: *“–Averiguó algo? –A Silvestre y a los otros prisioneros los mandaron engrillados esta tarde en el tren.”*

El fragmento 2 tiene una isocronía: *“A dos leguas de allí, otro hombre se hallaba tendido sobre el piso de tierra, en la prevención de la jefatura”*. Miguel Vera está siendo interrogado por el “*número*” –soldado–. El fragmento 3 presenta un relato singulativo; sin embargo, la persecución por parte de los oficiales es un relato reiterativo: lo mismo sucedió en la época del convoy de bombas, ahora la fuerza de la ley los ha caído de nuevo: *“...nadie sabía nada o nadie podía despegar los labios, esos dientes apretados por el encono muy nuevo de lo que habían visto hacer y por aquel otro resentimiento más antiguo...”*. En uno de los diálogos se reitera la imagen del vagón incrustado en la selva: la metáfora de la libertad, que no solo es parte de los seres humanos.

El fragmento 4 presenta un relato singulativo y una escena dramática. La pausa descriptiva, en medio del diálogo de los soldados, es el centro del fragmento; *“Asegurados por torzales a un guayabo, los caballos sin desensillar pastaban los raquítricos yuyos resollando fuerte a cada rato para expeler las chiches de monte que se les metían por los ollares”*. Se presenta una reiteración en el detalle del camión de Cristóbal Jara: en

fragmentos anteriores se hizo alusión al lema del camión¹²⁰, pero solo ahora, en esta parte del relato, se lo transcribe en guaraní: “*Mbaévé nda cheapurai...avavé nda cheyokoï*”¹²¹

El fragmento 5 presenta un relato singulativo, es la primera vez que se relata este hecho; sin embargo, en el tiempo de la historia narrada, constituye algo repetido: lo mismo sucedió hace años en la gran explosión. Esta pausa descriptiva da imagen al contexto: “*La atmósfera sofocante del encierro, fermentada de sudores y orines en una fetidez insoportable, aumentaba su sed*”. Se presenta una escena dramática protagonizada por una de las vendedoras de chipá de la estación: “*Era una morruda campesina de edad indefinible...la mujer desde abajo se le estaba imponiendo...*”. La defensa de los prisioneros, expresada con vehemencia y coraje por parte de la mujer, gana la moral de los soldados: abrieron la puerta del convoy para que las vendedoras los alimenten con chipá y alojás.

Este fragmento 6 relata un hecho singulativo que no se enlaza con la historia principal, es una distracción para el relato. Una pausa descriptiva nos permite conocer la imagen de Iris: “*la hija del francés, ex-maestra de Karapeguá y arrojada allí, entre los leprosos, implacablemente por los suyos*”. Este cabo narrativo se encuentra suelto en la historia, es una leyenda de la región que se hace realidad en la narración.

El fragmento 7 presenta una escena dramática entre la madre (Ma Rosa) y el hijo (Alejo). Es un relato singulativo. Se reitera el contexto de la madre que protege al hijo, pero que ampara, sin dudar, al hombre que tiene una misión por cumplir: “*Él sabe lo que hace- insistió ella, reticente...*”. Finalmente, en el fragmento 8 se presenta una pausa descriptiva, para contextualizar el acontecimiento que tendrá lugar: “*En el salón deslumbrante por las lámparas de carburo, estaban los oficiales y suboficiales, rodeados por la mejor sociedad del pueblo*”. Y concluye el capítulo en una escena dramática: “*-Vea, capitán...Sé dónde está ese hombre- le dijo a boca de jarro. -¿Quién?- los ojos encarnados del capitán se clavaron en él como si trataran de ver claro una desvaída silueta*”. Los leprosos, cual guardianes *fantasmas de carne*, protegen a Kiritó, mientras *el arpa sigue tocando vivamente en el salón desierto*.

¹²⁰ Fragmento 4, Cap. V “*Afuera estaba el camión, un Ford destartado. Llevaba un toscito letrado con el nombre de la ladrillería y del propietario. Sobre el borde del techo se leía un refrán en guaraní pintado más toscamente aún con letras verdes e infantiles*” (p.167)

¹²¹ “*Nada me apura...nada me ataja*”

Los relatos de **acontecimientos singulativos** tienen lugar en este capítulo. En el fragmento 1: *“El hombre estaba tumbado entre las cruces, a la sombra de un copudo laurel macho... los ojos del hombre como verdín de canoa parpadearon y se clavaron en el chico, ansiosamente”*. Se manifiesta un relato singulativo. Cristóbal Jara, nombrado *Kiritó* por quienes lo quieren bien, está escondido.

En el fragmento 2, el relato de acontecimientos y la focalización interna fija presenta un estilo indirecto libre: *“El par de botas granaderas cubiertas de barro seco y rasgones, se desplazó con zancadas nerviosas a su alrededor”*. Miguel Vera está siendo interrogado por el militar. Su cuerpo está partido en dos por la polvorienta barra de sol. Esta imagen es un símil entre su cuerpo físico y su condición espiritual. Siente que ha traicionado a los rebeldes y él está quebrado.

En el fragmento 3, se presenta un relato de palabras, un diálogo entre Don Bruno Menoret -el catalán patrono de Kiritó- y el Capitán Mareco, en el cual se reitera la fuerza de espíritu de Cristóbal Jara y la existencia del vagón insertado en la selva. La focalización es interna fija; sin embargo, en cierto momento, el diálogo permite otra perspectiva, *“...trabajador como él solo. Me cumplía al pelo. No sé cómo pudo malearse”*. En el fragmento 4, un relato de palabras evidencia el sentir de los soldados. El diálogo toma la voz del narrador y los convierte en protagonistas: *“-Yo no sé por qué vinimos a matar a estos prójimos...¡Meta bala sin compasión! No habían hecho nada todavía”*.

Los relatos de acontecimientos, la focalización interna, es una característica de los fragmentos que continúan. Una de las escenas dramáticas se presenta en el fragmento 6, entre María Regalada y los soldados que abalearon al chivo: *“-¿Te quisiste burlar de nosotros? -No. El chivo es mío- repitió sin que se le alterase la voz”*. El relato de acontecimientos, en el fragmento 7, nos revela una acción doméstica llevada a cabo por María Rosa, se prepara para planchar un terno para Cristóbal: *“...fue a inspeccionar el horno encendido a fuego lento. Se trajo algunas brasas en un ladrillo y puso a caldear sobre ellas un trozo de fierro bruñido que tenía un tosco mango de madera”*. El estilo indirecto libre, en 3ra persona, cierra el capítulo: *“En la penumbra de la parralera, Cristóbal y María Regalada se encontraron bailando entre las cabezas leoninas y los cuerpos deformes”*.

El **narrador** heterodiegético, omnisciente, con función testimonial, se presenta a lo largo del capítulo; así lo encontramos en el primer fragmento: *“Los ojos duros y sensibles del prófugo se fijaron también en la dirección que señalaba el chico. Por el camino, al tranco de sus montados, avanzaban tres jinetes con los fusiles en bandolera”*.

Utiliza la 1ra persona en medio de los diálogos y la 3ra cuando se aleja y mira desde afuera lo que sucede: *“Montó en su brioso doradillo y se fue al galope a recorrer los retenes”*, nos relata en el fragmento 3. La narración es simultánea al tiempo que suceden los acontecimientos, en el fragmento 4. Los personajes utilizan la primera persona en medio del diálogo; el narrador omnisciente la tercera: esta técnica narrativa se intercala conforme avanza el diálogo. *“El otro solo atendía al reclamo sordo e insistente. –Me hubiera gustado encontrar una de quince para divertirme un poco, sí...”*. En cierto momento, en boca de uno de los personajes se evidencia un narrador reflexivo: *“Hay paquete y descalzo solamente. Los que están arriba y los que están abajo”*.

El fragmento 5 y 6 reiteran el mismo narrador heterodiegético, testimonial en una narración simultánea a los acontecimientos: *“La conversación había cambiado de tono; era ya un franco voceo entre la vendedor, cada vez más irónica y los guardias del contingente”*. La función reflexiva se presenta en la pausa descriptiva del fragmento 7: *“María Regalada seguía esperando...incontables cabos de vela y la tabla de la repisa chorreada de sebo, atestiguaban...esa esperanza irrevocable”*. Se refiere el narrador a la ausencia incomprensible del Doctor, padre de Alejo.

Finalmente, en el fragmento 8, el narrador heterodiegético reitera su función testimonial: *“Hubo un desbande vertiginoso que incluyó en sus remolinos a los oficiales, a los soldados a los músicos. Solo el arpista continuó tocando sordo y ciego a lo que ocurría”* y se mantiene reflexivo hacia el final: *“Tal vez el catalán comprendiera de golpe la magnitud de esa locura y había decidido jugarse la vida él mismo para defenderla y hacerla triunfar más allá de las posibilidades permitidas”*.

El capítulo VI, **Fiesta**, nos presenta una evidente isocronía entre los fragmentos 1 y 2, el primero protagonizado por Cristóbal Jara y el segundo por Miguel Vera; sin embargo, las escenas del capítulo se desarrollan simultáneamente: los prisioneros viajan

a través de la cuesta de Cerro León, al interior de un tren, engrillados como animales, sin condiciones físicas adecuadas, no han comido desde hace horas. Cristóbal Jara se encuentra escondido en el cementerio de María Regalada Caceré. Miguel Vera está en prisión. Los soldados, al mando del Capitán Mareco, siguen persiguiendo a todo sospechoso. Para cerrar la ironía de este capítulo, se prepara una “fiesta” para homenajear a los soldados. Las matronas del pueblo quieren *lucir* a sus hijas, por si acaso algún militar las quiera para divertirse.

El fragmento 2, en medio de pausas descriptivas, revela dos personajes que reiteran la actitud de los partidarios del gobierno, de los militares que deben cumplir con órdenes, por ello el diálogo evidencia ironía: “*No sé cómo no se da cuenta de que estoy tratando de ayudarle, como camarada*”. Por medio del sumario realizado en el fragmento 3, conocemos los detalles que constituyen una analepsis en este momento, y que se presentaron como prolepsis al final del capítulo anterior. El tiempo reitera los relatos, hace años (1912) se produjo la misma escena: la persecución y la muerte para los sublevados.

La voz del pueblo se exhibe en el diálogo entre los soldados Juandé y Luchi: no querían disparar a gente inocente; uno de ellos incluso confiesa que disparó al aire, el otro lo reprocha. El tiempo se detiene en este fragmento 4, no hay ubicación temporal cronológica, no se conoce cuánto tiempo se han pasado sentados en el camioncito de Cristóbal, pero la temática del diálogo es parte de un narrador ideológico, reflexivo, no solo testimonial. La temática de la diferencia social, ahora es evidente: “*No hay liberal ni colorado. Hay paquete y descalzo solamente...*” Esta posición de rebeldía entre la gente del pueblo, se reitera en el fragmento 5, en el personaje de una vendedora de chipá y alojás, quien se enfrenta con los soldados, para dar un poco de alivio a los prisioneros. Sin llegar a ser reflexivo, el narrador testimonia el hecho y lo narra objetivamente, los acontecimientos hablan por sí solos del valor del pueblo y penalizan la injusticia.

La actitud irónica de la narración se evidencia en el fragmento 6: un bulto es abaleado por el Capitán Mareco, él piensa que ha matado al fugitivo Cristóbal Jara, pero era un chivo. María Regalada protege indirectamente a Kiritó. La firmeza, seguridad y aplomo de la sepulturera desvían toda sospecha. El narrador reflexivo, en el fragmento 7, relaciona los acontecimientos narrados en este presente, que es evocación, con lo sucedido años atrás, en el contexto de los personajes María Regalada y su hijo Alejo: la

esperanza irrevocable y la certidumbre de una fe más fuerte que toda adversidad.

El baile cierra el capítulo. El objetivo del jolgorio era homenajear a los militares; sin embargo, el tema religioso es la sutil ironía que ronda detrás; son las damas de la comisión pro-templo las que preparan el festejo. Esta actitud mezcla el desprecio que sentían hacia los militares sumado al riesgo que suponía su presencia en medio de un pueblo esencialmente rebelde. La osadía de presentarse en medio del baile, pretensión de Cristóbal Jara, da una vuelta de tuerca al relato. El narrador reflexivo y testimonial a la vez, nos presenta una situación extraña e irónica: los leprosos protegen la huida, *fantasmas de corps*, los acordes del arpa proporcionan el fondo musical. El tiempo, una vez más, no se precisa, se narra una noche, pero se concluye un capítulo que no sabemos cuánto duró. El anhelo de libertad es la luz que se persigue¹²².

2.7 CAPÍTULO VII- DESTINADOS

Este capítulo se encuentra dividido en 7 fragmentos¹²³:

En cuanto a la **Historia**, a manera epistolar, en una sucesión cronológica, Miguel Vera escribe en su diario lo que sucede en el destino militar de Peña Hermosa, lugar al que ha sido enviado luego de su “delación” sobre la acción rebelde de los sapukeños. A través de su relato conocemos sobre otros personajes: El Zurdo, dirigente universitario, de tendencia política izquierdista; Miño, quien toca el acordeón; Jiménez, quien mató al amante de su mujer y el Capitán Zayas, al mando de la prisión. La descripción de lo que sucede en el día a día, aparte de las reflexiones sobre la historia real del Paraguay -como la biografía del cura Fidel Maíz y otros hechos- comprende un período cronológico de nueve meses (1° de enero a 29 septiembre de 1932). A partir del 3 de agosto se decreta la movilización general y todos los prisioneros, tanto militares como civiles, son enviados al frente. El Tnte. Miguel Vera comanda una guarnición, luego es nombrado Comandante del Batallón; su misión consiste en recobrar el Fortín de Boquerón. La falta de refuerzos y básicamente la sed merman las fuerzas de los hombres y hacia el final, en un contexto de alucinación y delirio, se divisa finalmente un camión aguatero: es Cristóbal Jara quien lo conduce.

¹²² Observar las relaciones temáticas en el Anexo 13.6

¹²³ Op.Cit. pp.215-264

En cuanto al **Relato** (reordenación estética que hace el escritor) leemos que Miguel Vera es enviado a prisión. Peña Hermosa es el lugar de confinamiento para prisioneros políticos, civiles o militares. El diario es el instrumento por medio del cual, el narrador parece expiar sus culpas. Los personajes que lo acompañan marcan situaciones que son parte de la historia. Se destaca el Zurdo, Facundo Medina, un rebelde dirigente universitario; igualmente el Capitán Zayas, quien es reemplazado por Quiñónez, un excompañero de Vera. La vida en este lugar se encuentra matizada por diversos acontecimientos: la presencia del araräka; la noticia de la profetisa de Cerro Verde; la muerte de Jiménez y su entierro poco digno; la movilización al frente de guerra y la transformación de prisioneros a camaradas; la aparición del soldado Nacimiento González, hijo de Lágrima González, su amor de juventud; el invento de las Madrinas de Guerra, y la fiebre por escribirles cartas; y finalmente, la denominada Guerra de la Sed¹²⁴, que se transforma en muerte blanca para todos.

En la **Narración** o modalidad narrativa, el narrador diegético, al ser parte de la historia, acerca al lector a sus más íntimos pensamientos; de allí que las reflexiones no solo se limitan a los acontecimientos: nombra el hierático Río de las Coronas, detalle que alude a las coronas que se arrojan al río en memoria de los difuntos; reflexiona sobre la novela de la Guerra y la Paz (de Tolstoi) para confirmar la equivocación de su contenido, cuando la leyó; sobre la escritura afirma que es “una manera de huir del no-lugar hacia el espacio estable de los signos” y un permanente cuestionamiento sobre la historia real de Paraguay y la historia que él podría haber escrito, de allí que la evocación de su infancia le resulte insoportable. El pasado viene siempre a estorbar su presente¹²⁵.

El manejo de **la Acronía y la Elipsis** caracteriza a este capítulo; en el fragmento 1, tenemos una acronía, unidad temporal del relato, marcada por verbos en presente del indicativo: “...se tiene la sensación de que el peñón remontará el río, entre las

¹²⁴ El Chaco Boreal constituye el espacio geográfico de la guerra que se describe: una zona despoblada y sin habitar, de clima caliente y seco (40° a 50°C); plagada de serpientes y de insectos; una región inhóspita, árida y desértica.

¹²⁵ El análisis detallado, por fragmentos, correspondientes a este capítulo VII, de acuerdo al manejo de tiempo (anacronía, prolepsis, analepsis, zigzag, media res); duración y frecuencia (isocronía y repetición); modo (distancia y perspectiva); voz (niveles narrativos y personas) se encuentra en el Anexo 8.

centelleantes y lejanas barracas". Se presentan evocaciones en una retrospección subjetiva. El fragmento 2 presenta una elipsis, frente al intento de fuga de Jiménez, *"Resultado inmediato: treinta días de calabozo para Jiménez. Los demás, desde hoy, solo podremos bajar al agua en conjunto, a ciertas horas y con custodia"*. A lo largo del fragmento en breves líneas se sintetizan los hechos, sin detenerse a nombrar referencias temporales.

El fragmento 3 presenta evocaciones en una anacronía, con retrospecciones de la infancia. Y una elipsis, que sintetiza brevemente un espacio de tiempo impreciso: *"Insensible, pero férreamente, Quiñónez ha impuesto su sistema. Al Zurdo le resulta ahora más difícil difundir sus ideas subversivas en los escasos momentos que pasan juntos los presos militares y civiles"*. El fragmento 4 presenta una acronía temporal del relato. Al inicio, el tiempo verbal es pretérito perfecto compuesto, modo indicativo: *"Los hombres del penal nos hemos dispersado... no han nacido en esta tierra porosa"*. La elipsis se presenta con el uso de tiempo pretérito perfecto simple: *"La aviación enemiga asomó la nariz. Una máquina sobrevoló la base... se están construyendo apresuradamente tucas, para refugios. Grandes zanjas, con palizadas de troncos como techos"*.

El fragmento 5 evidencia una anacronía, con el uso del pretérito perfecto compuesto: *"Copioso nos ha salido el bautismo de sangre. El golpe de pinza se ha vuelto contra nosotros"*. La narración contiene una elipsis en cascada: *"A media mañana, el ataque frontal estaba totalmente paralizado. Sobre la plazoleta del cañadón ha quedado un gentío de muertos"*. *"Las deserciones y el cuatreraje del agua disminuyen, tras los rigurosos escarmientos"*. Es evidente que no hay otra manera de contar hechos tan violentos. Las oraciones, simples y cortas, dan cuenta rápida de lo que acontece.

En el fragmento 6 se presenta una acronía, autonomía del relato, con el uso del tiempo presente: *"Al amanecer interceptamos un destacamento enemigo"*. Y la elipsis: *"...organizamos la defensa del cañadón en dos frentes...se han fortificado los sitios de acceso...hemos armado unas 'esclusas' para atrapar a los prisioneros"*. El fragmento 7 nos presenta una acronía con el uso del pretérito perfecto compuesto en concordancia con el tiempo presente: *"He perdido la cuenta de los efectivos que componen todavía mi unidad y de las bajas que sufre"*. Al final, solo nos queda la percepción de que casi no hay

espacios de tiempo que permitan reflexionar sobre la realidad de lo narrado.

A través del capítulo, los sumarios, los relatos singulativos –contados por única vez en la novela– y las pausas descriptivas permiten avanzar en la narración, pero dan una visión más amplia del contexto, que constituye –paradójicamente– un lugar cerrado, una prisión de límites estrechos, en la cual se desenvuelven los acontecimientos. En el fragmento 1, se presenta un sumario: *“La lancha del Resguardo hace su arribo mensual con los víveres y la correspondencia. A veces trae también algún nuevo pensionista”*. No se determina el tiempo que se relata. Se evidencian pausas descriptivas: *“Después del asado, Miño tocó su acordeón, chamburreando lo que saliera. Un concripto lo acompañó con la guitarra”* Se trata de un relato singulativo, por ejemplo, los versos que canta Miño, en guaraní: *“Reikove puku haguã/ nde tuja mante vaerã”*¹²⁶

El fragmento 2 se presenta con una reiteración. Quiñónez, el nuevo comandante, lo interroga sobre lo sucedido en Sapukai. En este momento, Miguel Vera, el personaje, recuerda el hecho y manifiesta incomodidad; evoca –a su pesar– la fuerza interna de esos hombres a quienes pareció delatar, sin querer: *“¿Qué se habrá hecho de aquellos hombres, algunos de los cuales pagaron con su vida esa presunta delación? Me parece verlos, como aquella tarde, desde la plataforma del vagón en ruinas, incrustado en los montes de Costa Dulce”*. Se reitera el acontecimiento del fragmento 7, Cap. V.

Se presenta un relato singulativo, en el fragmento 3, además de sumario, por cuanto, en pocas palabras nos resume acontecimientos: *“Insensible, pero férreamente, Quiñónez ha impuesto su sistema”*... *“Cuando el proyecto de fuga parecía diluirse en una difusa preocupación, ha llegado el indulto y la orden de traslado”*. Una pausa descriptiva sobre el guayacamayo –papagayo de plumaje rojo, azul y amarillo que marca ciertos momentos trágicos– aporta un matiz conmovedor: *“...el guacamayo, que se puso afónico de gritar, contagiado por los nerviosos preparativos de la marcha. Noguera, en el último gesto de mimo, se despidió de él besándole en el ganchudo pico de cuerno, en medio de una gran explosión de risas y gritos patrióticos”*.

El fragmento 4 constituye nuevamente un relato singulativo y pausas descriptivas: *“Durante la instrucción de los reclutas, un convoy aguatero pasó a corta distancia. Entre*

¹²⁶ “Si quieres vivir largo tiempo/ no tienes más que envejecer”

los camiones requisados para el cuartel maestro se me antojó reconocer de pronto la charata ladrillera de Sapuka". La imagen del camión y su chofer constituyen un anuncio para lo que sucederá en las últimas líneas del capítulo.

El fragmento 5 nos enfrenta a una escena dramática: la imagen de los soldados paraguayos y bolivianos, muertos sobre un pozo seco, unos sobre otros, *"uniformes kakis y verdeolivos confundidos, hilvanados por cuajarones carmesíes, cosidos a una indestructible fraternidad"*. Igualmente, la muerte del comandante del batallón, en sus brazos: *"...de pronto lo veo abrir los brazos y entrecerrar los ojos en un gesto de blandura casi femenina"* y pausas descriptivas que nos permiten una visión clara del contexto: *"Calor sofocante. Cada partícula de polvo, el aire mismo, parece hincharse en una combustión monstruosa que nos aplasta con un bloque ígneo y transparente"*. El hecho de la sed, se convierte en reiterativo en el capítulo, da lugar a delirios y alucinaciones y será la causa del desenlace.

El fragmento 6 constituye una reiteración, por cuanto el relato nos lleva a un hecho que podría reflejarse en un dato anotado en el fragmento 7 del 1er Capítulo, la caída de un aerolito: *"Sobre la blancura de hueso del arenal emerge el extremo de una piedra con forma de hongo y color de un lingote de bronce viejo, en el que la luz parece reabsorberse, pues no emite ningún destello...debe ser un aerolito"*. La narración nos conduce a afirmar que ahora estamos frente al objeto lanzado desde algún punto del espacio. Finalmente, en el fragmento 7, el sumario nos permite ir velozmente hacia el final del capítulo *"El bombardero sigue trepidando bajo tierra...ninguna novedad en las patrullas...los tres hombres, al mando de un sargento, partieron casi a rastras"*. Una escena y un diálogo en lengua guaraní, brinda emotividad al momento: *"Pesebre salió del tuca, se arrimó a la pesada y orinó sobre el tubo al rojo blanco, gritándole en broma y en serio: "Takuará-mí nde cuarto-re, guaimí tepotí! Tombopiró' y-mí mba'é"*¹²⁷. La presencia del guaraní no es común al diario vivir, la explosión emotiva lo trae a primera línea.

El capítulo presenta en general un relato de palabras, una focalización interna y monólogos interiores continuos. Las reflexiones del narrador en el personaje de Miguel Vera pretenden explicar ciertos hechos históricos que podrían no estar claros para el

¹²⁷ *"Voy a mojarle el muslo, vieja de porquería!. A ver si te refrescas un poco"* Frase exclamativa contra el tambor de la ametralladora que se recalienta y no funciona con la brevedad que se requería.

lector y que a través de la visión del personaje pretenden esclarecerse. En el fragmento 1 el hombre Miguel Vera se recuesta boca arriba “... se está soltando el cuerpo sobre las toscas hasta no sentirlo, como cuando de chico me tumbaba cabeza abajo en las barrancas del Tebikary para ver chispear el río del envés, erizado a contrapelo por el viento del norte”.

En el fragmento 3, mediante un monólogo interior, relata el narrador: “*Fue inevitable que el capillán me recordara al P. Maíz, como su contrafigura. En todo caso, Maíz como antihéroe, fue la negación de nuestro famoso “heroísmo” paraguayo*”. Esta evocación al P. Maíz es un elemento reiterativo en el capítulo. El fragmento 4 nos da un nuevo elemento: el personaje Miguel Vera, al descuidar por un momento su arma, se dispara a sí mismo: “*Consagroria gafe para el bautismo de sangre del mejor tirador de su promoción en el último año de curso de la Escuela Militar*”, se dice a sí mismo. Este hecho es irónico, el personaje se burla de ello; sin embargo, constituirá un anuncio de lo que vendrá, la Dra. Rosa Monzón lo atiende. No sabemos más de ella, pero sí su nombre completo.

Los relatos de acontecimientos con focalización interna fija continúan a lo largo de los siguientes fragmentos 5, 6 y 7: “*Las fracciones desbandadas se están reintegrando. He mandado enterrar a los muertos*”. En el relato del 26 de septiembre (Fragmento 7), el narrador oscila entre el delirio y la alucinación, de allí su referencia a los insectos que lo rodean: “*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*”. Los límites entre la realidad y la fantasía pierden al narrador.

En este capítulo el narrador diegético, en una función testimonial y reflexiva, es el común denominador de la narrativa. El personaje, Miguel Vera, es el centro de la historia, no solo da testimonio de lo que sucede a su alrededor, reflexiona sobre su existencia, sobre su quehacer; por ejemplo, en el fragmento 1, al observar los subrayados que había hecho en su antiguo libro de la *Guerra y la Paz* de Tolstoi: “*alambrados de lápiz rojo alrededor de pensamientos ajenos, que luego se llenan en uno de plantas parásitas*”. Otro ejemplo lo tenemos en el cuestionamiento sobre el araräkä (guacamayo). “*¿Quién le*

*habrá enseñado esas irónicas frases que farfulla como burlándose?*¹²⁸. ¿Escribe para sí mismo? ¿O para un futuro lector anónimo frente al cual desea testimoniar el hecho?

En el fragmento 2, se manifiesta reflexivo en relación con la carta escrita por el Padre Fidel Maíz al Emperador de Brasil: *“He aquí los fundamentos de la justicia humana expuestos por un fiscal de sangre que sabía mucho de su oficio y magisterio”*. La imagen del guacamayo, que dio lugar a descripciones y a relatos singulativos, constituye un elemento que permite la reflexión en el fragmento 3: *“Cuando el peñón vuelva a estar desierto, solo el pajarraco continuará gritando su ronco epitafio sobre la sepultura de Jiménez”*.

La narración diegética, simultánea, es parte del fragmento 4: *“Al romper el día nos pondremos en marcha. Falta poco, ya está aclarando. No es todavía la luz, sino el imperceptible retirarse de las tinieblas”*. La función intranarrativa del narrador es testimonial y reflexiva cuando en su interior escucha al Tnte. Crnel. Estigarribia sobre la Guerra de la Sed: *“Extraño brindis. Extraña estrategia”*.

La expresión usada por el narrador diegético, mantiene una función testimonial constante hacia los últimos fragmentos: *“La sed, la muerte blanca trajina del bracete con la otra, la roja, encapuchadas de polvo”*, reflexiona en el fragmento 5. Narración ulterior por momentos y reiteración de lo testimonial, en el fragmento 6: *“Las semivacías caramañolas de los caídos permitieron distribuir un sorbo de agua a los heridos”*. Finalmente, en un contexto de delirio y alucinación, el narrador evidencia un nivel reflexivo que oscila entre la conciencia y la inconciencia: *“Esta muerte blanca es una ramera insaciable. No se la ve, pero está ahí, obscena y transparente. Se ha tumbado junto a nosotros. Nos acecha, pesada de calor y de silencio... ¡qué difícil es morir! Debo ser casi eterno”* (Fragm. 7).

Este capítulo VII, **Destinados**, utiliza un narrador diegético, se sitúa al centro de la historia, para relatar lo sucedido, gracias al recurso de la anacronía externa. Miguel Vera escribe un diario, por tanto la primera persona es su recurso. Cada fragmento corresponde a una parte del proceso: desde el inicio de su prisión en Peña Hermosa

¹²⁸ El pájaro chilla *“Yapiä-ke! Yapiä-paiteké!”* en guaraní, lo que significa: *“Escapemos...Escapemos todos!”*

hasta la movilización general por la guerra contra Bolivia, denominada Guerra del Chaco.

La línea de enlace entre los relatos es cronológica. De acuerdo con los fragmentos al interior del capítulo, los acontecimientos se presentan de la siguiente manera:

Número de Fragmento	Espacio de tiempo cronológico relatado en la historia	Número de fechas que marca el relato	Breve sinopsis de los fragmentos
1	Del 1° de enero al 9 de febrero -1932- (40 días)	12	Ubicación de personajes. Relaciones históricas de la Guerra de la Triple Alianza, a través de las evocaciones del Padre Fidel Maíz y Mariscal López.
2	Del 20 de febrero al 3 de abril (43 días)	5	Muerte de Jiménez, compañero de prisión. Cambio de Comandante.
3	Del 27 de abril al 5 de agosto (101 días)	6	Memorias de infancia. Referencias históricas. Decreto de movilización al frente de guerra.
4	Del 13 de Agosto al 7 de septiembre (28 días)	10	Referencias históricas sobre el Tnte. Crnel. Estigarribia. Objetivo de tropas es retomar el Fortín Boquerón. ¹²⁹
5	Del 9 al 17 de septiembre (9 días)	9	Muerte blanca por la sed. Lo nombran Comandante del Batallón.
6	18 y 19 de septiembre (2 días)	2	Se quedan en camino a Boquerón, a 20 km.
7	Del 20 al 29 de septiembre (10 días)	10	La muerte blanca los asecha. En medio de las alucinaciones llega el camión aguatero.
Total de días narrados: 233 = 7 meses y 23 días ¹³⁰		Total de fechas relatadas: 54	

¹²⁹ Las crónicas señalan que el ataque al Fortín Boquerón tuvo lugar el 9 de Septiembre; y el bombardeo a la columna del Segundo Regimiento de Infantería Paraguayo se dio un día antes. Roa Bastos realiza una mimesis entre su narración ficcional y la historia real.

¹³⁰ Se narran 54 fechas; sin embargo, el tiempo que abarcan estas fechas corresponde a 7 meses y 23 días: el asalto al Fortín Boquerón fue una de las estrategias bélicas más importantes.

El tiempo cronológico lineal –desde el presente hacia el futuro– se evidencia en las fechas que titulan cada relato, al interior del fragmento; sin embargo, todo esto constituye una narración anacrónica: la analepsis se da gracias a las evocaciones del narrador homodiegético.

El uso de tiempos verbales no es uniforme en el capítulo, hay una variedad que permite al narrador oscilar entre los acontecimientos simultáneos a la narración, los acontecimientos evocados y los acontecimientos que sucederán. Se ha tomado como referencia para los ejemplos, solo el fragmento 4. Así, el tiempo presente: “*A media noche llegamos a K.145 en el ferrocarril de Puerto Casado*” (13 de agosto); pretérito perfecto simple: “*...un convoy aguatero pasó a corta distancia...*” (31 de agosto); pretérito perfecto compuesto: “*En el hospital de campaña me ha atendido una médica joven*”. (1° de Septiembre); futuro: “*Al romper el día nos pondremos en marcha*” (7 de septiembre). La posición del narrador diegético permite este movimiento pendular, por cuanto evidencia el deseo mimético de narrar lo que ve, lo que siente, lo que piensa: con ello acerca o aleja al lector de lo narrado.

Por otro lado, no solo estamos en el pretérito perfecto simple; al interior de este tiempo (en el Fragmento 1) se presenta un tiempo anterior, un tiempo histórico, que se relaciona con la historia real de Paraguay –Guerra de la Triple Alianza, 1864-1870– y la biografía del Padre Fidel Maíz, convertido en Fiscal de Sangre por el Mariscal López. El narrador relata como a la muerte de Francisco Solano López¹³¹, a manos de los soldados brasileños, aquel es sentenciado a muerte por Don Pedro II, Emperador de Brasil. El Padre Fidel Maíz dirige al emperador una carta en la que –de acuerdo con Miguel Vera, como narrador indirecto de esta historia– pide perdón con frases serviles y humildes, que representan un verdadero desafío para el Emperador. Finalmente, Maíz es liberado. El narrador califica de sagaz e inteligente la acción del sacerdote. Este recurso se vuelve a repetir (un bucle de historia dentro de lo narrado) en el fragmento 3, se hace alusión a la Audiencia de Charcas y Chiquisaca, lugares que en las guerras de independencia quedaron finalmente a manos de Bolivia. Más adelante, en el fragmento 4, se nombra al Tnte. Crnel. José Félix Estigarribia, quien fue el Jefe de las Fuerzas Armadas en la Guerra

¹³¹ Francisco Solano López (1827-1870) es militar y político paraguayo. Sucede a su padre en la presidencia de la República. Durante su mandato tuvo lugar la Guerra de la Triple Alianza. Muere asesinado por soldados brasileños en el Cerro Korá el 1° de marzo de 1870.

del Chaco (1932-1935) y Presidente de la República en 1939. Este recurso, en un zig-zag interior a la narración anacrónica, enriquece el relato.

La elipsis permite, en pocas frases, sintetizar espacios de tiempo: *“Insensible, pero férreamente, Quiñónez ha impuesto su sistema”; “...misa campal, izamiento y jura de bandera, para conmemorar el aniversario de la Independencia”; “...ha venido un lanchón a buscarnos. Zarpamos al atardecer. En el penal, prácticamente desmantelado, solo quedan un cabo y dos soldados”* (Frag. 3); *“La batalla de Boquerón no lleva trazas, ni remotamente, de llegar a su fin. El ímpetu del ataque ha vuelto a agotarse en sí mismo”* (Fragm.5).

El narrador diegético no solo tiene una función testimonial, sino reflexiva. Desde el fragmento uno, percibimos un ambiente de atemporalidad interna en el narrador: *“Estoy bien aquí. Ahora me sentiría bien en cualquier parte, Sapukai o Peña Hermosa, todo me da igual. No espero nada, no deseo nada”*. El contexto le permite espacios reflexivos sobre la aculturación evangelizadora por parte de los religiosos y evoca recuerdos que se transforman en reiterativos al interior de la obra: el cerrito de Itapé, su Cristo de Madera, y un sermón del Padre Maíz. El autocuestionamiento a su papel en la historia de la pretendida traición a los rebeldes de Sapukai lo molesta continuamente: no busca justificaciones, simplemente las evade.

La muerte blanca, que fraterniza a bolivianos y paraguayos, es una de las reflexiones del narrador desde el fragmento 6, para finalmente llegar a su clímax con la visión de los soldados caquéticos y la alucinación del camión aguatero: *“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”*. (Fragm.8) Ésta constituye la línea final del capítulo, un presente temporal en el relato –*está llamándome*– pero una anacronía en el contexto de la obra.

Los elementos temáticos se engarzan entre los elementos sintácticos que se han descrito. Miguel Vera se encuentra en Peña Hermosa, el islote prisión, en un limbo de expiación por sus pecados; de pronto, la convocatoria a la guerra lo libera, es una extraña liberación, por cuanto el ambiente hostil de Peña Hermosa era menos violento que lo que le tocaría vivir más tarde. Ir al frente de guerra era liberarlo de la prisión, una libertad

irónica, cuya sensación dura muy poco. Él y sus hombres se encuentran acorralados en camino al Fortín Boquerón: acosados por la sed, aquella muerte blanca que los asedia... de nuevo en una prisión que rebasa los elementos físicos. La esperanza se desvanece por momentos. El agua como redención y elemento purificador refuerza la búsqueda de libertad.¹³²

2.8 CAPÍTULO VIII- MISIÓN

Este capítulo se encuentra dividido en 25 fragmentos¹³³:

En cuanto a la **Historia**, el capítulo se inicia en el campamento. Se ha ordenado enviar un convoy aguador y sanitario al frente de guerra, a un reducto atrás del Fortín de Boquerón, camino a Yujra. Silvestre Aquino es quien debe ir al frente, él toma de respaldo a Cristóbal Jara, quien ha convertido su camión ladrillero en camión aguador. Mientras tanto, Salu'í, convertida en enfermera, luego de una vida dedicada a la prostitución, considera que ha llegado el momento de acercarse a Cristóbal; logrará su propósito cuando, al cambiar su uniforme de enfermera por las de un soldado muerto, es recogida por el convoy. La muerte los asecha a cada paso. Silvestre muere al querer desactivar una bomba, Otazú y Rivas desertan, engañan a sus compañeros y, cobardemente, dan la vuelta con su camión y regresan. Los ataques de los sedientos soldados demoran el convoy y lo van aniquilando. Gamarra y el guía Mongelós mueren en estas escaramuzas. La escena final (Frag.25) da cuenta del sacrificio de Cristóbal, al atarse sus manos con alambre al volante y a la palanca de cambios y la muerte anticipada de Salu'í.

En los datos correspondientes al **Relato**, el narrador heterodiegético ubica la historia en una acción paralela a la presentada en el capítulo anterior. Miguel Vera se encuentra en Isla Poí. Cristóbal Jara es parte del convoy aguatero y sanitario y el protagonista del capítulo, junto con María Encarnación, Salu'í o Pequeña Salud, quien ha renacido emocionalmente gracias al amor que siente por Cristóbal. El encuentro de los dos, en medio de un contexto de muerte, permite una luz de comprensión y paz: basta una mirada y un acercamiento. La muerte de Salu'í y el sacrificio final de Cristóbal constituyen el fin

¹³² El Anexo 13.7 ilustra la relación entre los elementos temáticos presentes en el capítulo.

¹³³ Op.Cit pp. 265-321

del conflicto central de la obra.

En cuanto a los elementos **narrativos**, el capítulo constituye una isocronía, con respecto al anterior; mientras el Comandante del batallón, Miguel Vera, lidia con sus alucinaciones y delirios, el convoy aguatero y sanitario se abre paso en medio del desierto, los bosques y los soldados calcinados de sed que lo atacan, propios y enemigos. El narrador heterodiegético en estilo indirecto libre, por medio de pausas descriptivas y escenas dramáticas, nos presenta los hechos que ocurren paralelos en la loma de la Isla Po'i y el movimiento irregular del convoy. Hacia el último fragmento (25) se produce la intersección: "*Varias ráfagas de ametralladoras, imprecisas, balbuceantes, como disparadas por un ebrio o un loco, astillaron finalmente los vidrios...*" Quien produce esta acción es Miguel Vera, en su delirio, la muerte blanca lo está llamando¹³⁴.

El capítulo presenta en general una reiterada anacronía, evidente en el uso de verbos en tiempo pretérito perfecto simple y en pretérito imperfecto. En el fragmento 1, por ejemplo "*...se detuvo, escardillándose la barba revuelta, sucia de tierra en busca de las palabras que faltaban*". En el fragmento 3, los verbos en tiempo pretérito perfecto simple, del modo indicativo, *evidencian* directamente la acción, en una mimesis: "*El hombrecillo retacón trepó al tanque...tomó la nueva lata que le alcanzaban, vaciándola con esfuerzo*".

En el fragmento 4 y 5, el uso de verbos en pretérito perfecto simple en la narración indirecta se combinan con verbos en gerundio –acción continua– en el diálogo: "*Monte y desierto –agregó el mayor–. Todo el sector dominado por el enemigo que está pujando por hacer llegar refuerzos a Boquerón*" (Fragm. 4). "*Tengo que ir con él...*" exclama Salu'í (Fragm.5). Este uso verbal permite que el lector ubique dos acciones paralelas, pero lejanas entre sí: por un lado –en el frente– se continúa librando la guerra, mientras en el campamento se debe organizar el refuerzo para que aquella no se detenga y es la oración que exclama Salu'í la que nos permite acercarnos a la intimidad del personaje.

¹³⁴ El análisis detallado, por fragmentos, correspondientes a este capítulo VIII, de acuerdo al manejo de tiempo (anacronía, prolepsis, analepsis, zigzag, media res); duración y frecuencia (isocronía y repetición); modo (distancia y perspectiva); voz (niveles narrativos y personas) se encuentra en el Anexo 10.

El fragmento 6 evidencia un tiempo zig-zag. Se inicia con verbos en pretérito imperfecto del indicativo. El narrador evoca las escenas en un pasado mediato; se retrocede a la biografía de Salu'í o María Encarnación, en un espacio temporal retrospectivo que luego salta un poco más atrás para recordar el génesis de la vida de Salu'í. “Lo miró –pretérito perfecto simple- *alejarse con sus largas zancadas elásticas...Ella estaba –pretérito imperfecto- *lejos en ese momento, como si el desaire de Cristóbal la hubiera empujado –pretérito pluscuamperfecto del subjuntivo- *hacia atrás, a un tiempo de humillación...había olvidado –pretérito pluscuamperfecto del indicativo- *todo lo que estaba detrás...un tiempo antes, cuando se estaba formando –pretérito imperfecto del indicativo- el “barrio” bajo, cerca de la laguna, supo *agenciarse la choza de pindó y adobe...*”. Este manejo del tiempo determina que el lector se acerque o aleje del centro narrativo.****

La anacronía y el uso del pretérito imperfecto, coordinado con el pretérito pluscuamperfecto del indicativo permiten la evocación del narrador. “*El cielo se había puesto tirante” (Fragm. 7). El fragmento 10 mantiene la anacronía. El tiempo pretérito perfecto simple del indicativo admite acercar la escena al lector. El diálogo rápido y directo se matiza con verbos en presente: “-¿Por qué no me dijiste que querías venir? –El jefe de la misión es él...”. Es Silvestre, admirado por la actitud valiente y decidida de la enfermera Salu'í.*

El manejo zig-zag del tiempo, en el fragmento 11, permite dos estadios de tiempo, un pasado inmediato a lo evocado, cuando Silvestre Aquino lo busca para la misión del convoy; y un estadio temporal anterior, cuando –en busca de reforzar el carácter del personaje– se describe otra misión en la que debía llevar agua a las tropas. “*Las trochas angostas no daban luz para el cruce de los vehículos en los topamientos...pero el paso del agua hacia Boquerón era indiscutido...*”.

La anacronía continúa, en los fragmentos 12 y 13, con el evidente uso de los verbos en los tiempos ya señalados, pretérito perfecto simple del indicativo, pretérito imperfecto: “*Ella siguió corriendo sin hacerle caso y llegó al vehículo... la bomba había arado la tierra al caer y quedó incrustada en la huella acolchada de arena*”. Lo que se narra constituye un señuelo de lo que sucederá en el siguiente fragmento. Este anuncio se refuerza con la *analepsis* del fragmento 15: “*Éste –Cristóbal– pareció fijarse en ella,*

como si la hubiera visto por primera vez”.

En el fragmento 16 se reitera la combinación de los tiempos pretérito imperfecto con el presente cuando se narra el diálogo: *“Un bandazo les hizo morder el trapo...Yo creo que lo que vos tenés es otra cosa...”*. En la segunda parte del fragmento (isocronía) los verbos en presente del diálogo se coordinan con los de pretérito pluscuamperfecto: *“Cristóbal ya había hecho el cambio y el camión estaba retrocediendo...Gamarra saltó al pescante y empezó a gritar...”*.

En el fragmento 17, la analepsis –con uso del tiempo pretérito perfecto simple– narra los acontecimientos; sin embargo, en cierto momento del relato, se hace relación a algo mítico, algo atemporal: *“...música del gualambau que los indios hacen zumbear en los dientes encerrándola en la garganta y en el pecho, mientras danzan y danzan en torno a hogueras sagradas”*. Esta descripción hace una analogía con la deserción de los personajes Otazú y Rivas: la cobardía y la traición de estos personajes, al regar el agua que llevaban a las tropas y abandonar la misión, no solo rompían la promesa tácita de auxiliar a los suyos, quebraban el espíritu de solidaridad que caracteriza a su pueblo, traicionaban a la tierra que los vio nacer, transgredían lo sagrado de sus raíces.

Del fragmento 18 al 21, continúa la analepsis. Los verbos se mantienen en su concordancia: presente para el diálogo y pretérito imperfecto para la descripción: *“-Diez no más somos...parece que falta el camión de Otazú- dijo descolgándose penosamente de su improvisado observatorio”* (Fragm.18) El uso del pretérito perfecto simple, en el fragmento 19, acerca la narración directa a lo que sucede, por medio del diálogo. El convoy ha llegado a un puesto de soldados, pero el agua solo es para quienes se encuentran en el frente: *“El soldado que se dejó caer de rodillas y luego se metió en el monte, regresó abriéndose paso entre los remolones y se presentó al oficial”*.

En el fragmento 22, la analepsis es evidente, por medio de la evocación con los verbos en pretérito; sin embargo, hacia el final, el uso del condicional compuesto, en coordinación con el pretérito pluscuamperfecto del subjuntivo, nos anuncia lo que sucederá, solo Cristóbal lo sabe. *“Solo más tarde, cuando los asaltantes retrocedieron de espaldas al monte...iba a permitirle que se la vendara. De seguro, ya en ese momento, habría vislumbrado lo que luego iba a hacer”*. En el fragmento 24, la analepsis se

evidencia con la misma coordinación: pretérito perfecto simple y presente: “ *Cristóbal detuvo el camión y bajó a ver lo que ocurría, pero ya Mongelós y Gamarra apagaban las llamas de los neumáticos arrojándoles una lluvia de arena*”. La reflexión final del fragmento permite una consideración eterna, filosófica sobre el tiempo y un anuncio de lo que se aproxima, con respecto a los dos personajes: “*No estribaba acaso su fuerza en la simplicidad de acatar una ley que los incluía y sobrepasaba*”. Finalmente, con una reiteración temporal -pretérito perfecto simple en la descripción del contexto y presente en la presentación del diálogo y las escenas- nos presenta la escena dramática del protagonista: “*¡Hay que seguir! ¡Tengo que llegar!*”. A partir de la muerte de Salu’í, el tiempo parece detenerse para observar su descanso, pero consciente de que la misión está cerca, no puede perpetuarse y da lugar a la escena final, en la que el protagonista descansa luego de cumplir su objetivo.

Este capítulo se caracteriza por la presencia de escenas dramáticas y pausas descriptivas que permiten al lector observar todo el contexto con detenimiento. En el fragmento 1, por ejemplo, se describe el ruido en todo el contexto espacial y la urgencia del convoy: “*Se va a llevar agua y socorro médico a un batallón aislado más allá de Boquerón*”; el fragmento 2 describe el traslado de los cadáveres a un sitio específico: “*Algunos bultos ya quietos bajo las mantas eran llevados hacia un extremo del campo*”. Los detalles del camión ladrillero de Cristóbal Jara, al cual ya se ha hecho mención en capítulos anteriores, se presentan en el fragmento 3: “*Al final de la ringlera había un Ford pequeño y maltrecho. En la chapa de la patente se leía Sapukai-1931*”

La despedida de las dos mujeres, Juana Rosa y Salu’í (Fragm.6), evidencia una escena dramática, combinada con un relato singulativo y pausa descriptiva con respecto al quehacer de los cirujanos con los cuerpos destrozados de los soldados que llegan del frente: *una marejada de hombres cenicientos*, según Roa Bastos.

El fragmento 7 presenta una isocronía entre la narración de la vida de Salu’í y la de Cristóbal, relatos paralelos. Una escena dramática inicialmente nos acerca a los personajes. La pausa descriptiva nos relata el pasado de Salu’í. En el fragmento 8, este recurso –isocronía– se mantiene entre la descripción de la escena de la guerra, en el frente y el paso del convoy. La guerra se describe detalle a detalle: “*Tres junkers bolivianos sobrevolaban la base en cerrada formación arrojando sus bombas... la*

*deflagración de los explosivos prendía en los pajonales grandes fogatas, como para la ceremonia ritual de una tribu*¹³⁵ Una escena dramática se presenta hacia el final del fragmento 7, cuando Salu'í cierra los ojos de un muchacho que agoniza.

Hay un relato singulativo y una pausa descriptiva, en el fragmento 9: *“El furgón sanitario rodaba adelante conducido por Rivas y llevando a Argüello como camillero...compueblanos”*. Y la descripción de la naturaleza, no puede dejarse de lado, para retratar el contexto: *“El cielo verdinegro titilaba arriba con el chisperío de las constelaciones y el campo abajo, con el de los muäs...”*. Las pausas descriptivas en el fragmento 11 continúan: *“Nubes de mosquitos forzudos como avispas se metían en la cabina. Jara manoteaba maquinalmente para despegarse los insectos furiosos que le agujijoneaban la cara y los brazos”* y escenas dramáticas: *“-Atrás! Intimó, perentorio y altanero- ¡Déjenme pasar! Llevo al Comandante en Jefe!” – Llevarás al Comando –dijo Aquino- pero yo llevo el agua!”*.

En el fragmento 12, la escena dramática, sin diálogo, describe minuciosamente lo que sucede. Un Junker ataca al convoy y la situación se caotiza: *“Un aguatero y el furgón sanitario forcejeaban para desprenderse de las huellas, pero ya el avión volvía en una nueva pasada rasante escupiendo fuego...”* El manejo de pausas descriptivas y escenas dramáticas constituyen un excelente recurso para evidenciar lo crítico de las situaciones que atraviesan los personajes: *“...la sombra amarilla del pájaro perro cruzaba sobre ellos, resoplando salvajemente casi a ras de los árboles, en el aire caliente mixturado de pólvora, tierra y humo...”* (Fragm. 13). La muerte de Silvestre Aquino: *“Un vívido fognazo de fotografía...alumbró hasta la última gota del terreno”*. Silvestre manipula el detonador de la bomba, estalló con ella. (Fragm. 14)

El fragmento 16 presenta una isocronía, dos relatos que suceden paralelos temporalmente: por una parte el avance del convoy, frente a una dificultad con otro carro que venía hacia ellos: *“Las facciones de Cristóbal acusaron un contrariedad, buscando un improbable lugar para el cruce”* y por otra la desertión de dos de sus miembros, en un diálogo: *“No te parece que en un descuido podríamos volver?- dijo Otazú- a Isla Poí?... Yo volví una vez. Y me salió bien...”* Esta escena dramática de la desertión, se combina con

¹³⁵ El bombardeo a la columna del 2do Regimiento de Infantería se producen el 8 de Septiembre, según los datos históricos. Roa Bastos es fiel a los acontecimientos.

una pausa descriptiva que hace referencia a un elemento mítico (la música del gualambau) y a la noche que cae. “...como brotado de ese mismo silencio, surgió el gran trémolo de la noche en la selva, demasiado grave y profundo para que fuese perceptible” (Fragm. 17)

Las pausas descriptivas y las escenas dramáticas combinan la narración durante el resto de fragmentos. La descripción del avance de la columna, va a la par del silencio de los dos protagonistas del capítulo: “Salu’í permanecía callada. Cristóbal conducía concentrado sobre el volante...” (Fragm. 18) “Monte y desierto. Desierto y monte. Y ese bordoneo incesante y enorme que basculaba contra la piel, porque no podía caber en los tímpanos, agrietando la memoria misma del oído” (Fragm. 22). Es el sonido de la guerra. La escena dramática se da lugar cuando son atacados por semblantes terrosos que reclaman el agua para sí. La guerra no solo se libra en el frente: es la Guerra de la Sed, donde los propios y los ajenos reclaman por el líquido vital.

En los dos últimos fragmentos, las pausas descriptivas e igualmente los diálogos integran las últimas escenas dramáticas: “La lenta y penosa marcha prosiguió como antes. Salu’í agachándose y levantándose, colocaba los cueros que recortaban dos redondeles oscuros sobre la blanca llamarada de arena, al paso del camión”. Salu’í agoniza, pero hace lo que Cristóbal le solicita, sabe que está cerca de cumplir su misión, no puede detenerse: “Su mano se demoró un segundo sobre la mano vendada de Cristóbal, cerrando los ojos, como si se despidiera”. Estos son los últimos minutos de Salu’í. La isocronía se evidencia en estas últimas líneas; paralelamente, Miguel Vera está disparando al aire en medio de su demencia; para él, la muerte lo acecha y él solo quiere defenderse (Fragm.7, Cap.VII).

Este capítulo presenta relatos de acontecimientos con focalización interna fija; además, los diálogos matizan la rapidez de lo narrado. En el fragmento 2, se describe a Salu’í: “La muchacha se hizo la desentendida. Una prematura vejez le ajaba la cara pequeña de pómulos redondeados”. En el fragmento 4, al interior del cuartel, los militares “miraban los mapas y los croquis sobre la mesa. La mano del jefe, armada de un lápiz rojo, plantó una cruz sobre uno de ellos, marcando mucho el trazo”. La actividad del personal médico se describe miméticamente: “La enfermera depositó en el suelo los dos baldes de agua hervida y apartó el trozo de arpillera que hacía de cortina en la abertura

de la “sala” de operaciones” (Fragm.5).

En el fragmento 6 se combinan algunos recursos: relato de acontecimientos al principio, diálogo entre Cristóbal y Salu’í, pero luego, hacia el final, es un relato de palabras, en el cual la reflexión del narrador ubica mejor a los dos personajes protagonistas del capítulo: “*La glándula incorruptible revivió en su femineidad ardiente y destruida*”. En el fragmento 7, las oraciones cortas permiten conocer con precisión lo que sucede. El narrador mantiene una focalización interna fija: “*Los camilleros no se dejaban acobardar. Volvían a la carga. Corrían agachados, casi pegados al suelo, arrastrando los bultos gimientes*”.

El fragmento 8 nos conduce hacia la acción de Salu’í, quien ha encontrado la manera de llegar a Cristóbal: “*A la orilla del montecito espinoso se movía una sombra. No llevaba linterna ni farol...*”. Salu’í cambiará su uniforme de enfermera por el del soldado muerto. Se evidencia un relato de acontecimientos en el fragmento 9, el convoy se mueve dificultosamente en medio del cañadón: “*Entraron en un cañadón liso y ancho como un lago. A lo lejos la mancha amarilla del puntero bogaba en busca del paso*”. Los acontecimientos se combinan con diálogos y breves pausas descriptivas en la misma modalidad, focalización interna: “*Las hojas dentadas del karaguatá (penco) les serruchaban el pecho y la cara al forcejear con la rueda*” (Fragm. 11).

El fragmento 15 presenta una escena dramática y se relata: “*Los hombres se desparramaron hacia la espesura. Cristóbal dio maquinalmente unos pasos...allí, en los embudos que les servían de sepultura, yacían los dos compañeros, los dos oyo-valle guá, pedazos gemelos de la tierra natal, en los hoyos de su sacrificio*”. A continuación, Jara recoge un puñado de tierra seca del desierto y la deja caer sobre ellos en un vago gesto de despedida.

Los relatos de acontecimientos y focalización interna nos permiten observar lo que sucede entre los combatientes: “*Entre los árboles las empalizadas de las tucas (boquetes en los que se protegían los soldados) vomitaban y tragaban agitadas siluetas que se atropellaban sonámbulas a pleno día*” (Fragm. 19). Este recurso continúa en el siguiente fragmento 20: “*Los proveedores llenaban febrilmente sus latas. Las ensartaban en palos y con los extremos sobre sus hombros se marchaban encorvados por el peso, salpicando*

tornasolados chorritos". Es el agua que van llevando los hombres a sus compañeros de batalla.

El fragmento 23 presenta un relato de acontecimientos y focalización interna, mediante los diálogos que acercan al lector. Los protagonistas del capítulo –Cristóbal y Salu'í– se encuentran espiritualmente: *–"Mañana nos espera lo más duro. –Tal vez la muerte– dijo ella con un acento apacible, casi feliz, no preguntando, sino casi segura"*. Finalmente, en el fragmento 25, el desenlace del capítulo nos narra la muerte de Mongelós y Gamarra, el ataque al camión aguador y la acción valiente tanto de Salu'í como de Cristóbal. *"Se le juntó e hizo que él le echara un brazo al hombro...ese rosetón se le iba extendiendo por la espalda"*. Salu'í, agonizando, ayuda a Cristóbal, quien debe cumplir su misión.

Este capítulo utiliza el narrador heterodiegético y el estilo indirecto libre. La función testimonial en ciertos fragmentos se transforma en reflexiva. Así tenemos, en el fragmento 2: *"La enfermera se quedó pensativa. El practicante regresó con el jefe del servicio que se puso a discutir con el sargento"*. Salu'í conoce que Cristóbal irá en el convoy aguatero, decide que irá con él.

Del fragmento 3 al 10, la función se mantiene testimonial, el narrador heterodiegético es evidente. Se narra cómo se cargan los camiones de agua y se organiza a quienes participarán en el convoy. Silvestre Aquino irá al frente. Cristóbal acepta la orden de ir en el convoy, sin ningún reparo, a pesar de que se presume que es un acto suicida, él no lo piensa, ni duda al respecto, está clara su misión. El fragmento 11 presenta un narrador heterodiegético, con estilo indirecto libre; la función testimonial se transforma en reflexiva. Al narrar la vida de Salu'í, sanciona narrativamente la actitud de los hombres que la buscaban: *"Sombras de peso violento pero sin caras...no tomaban de ella sino el instante de su sed, como un jarro de agua de la laguna..."*. Este símil permite ampliar el significado a la Guerra de la Sed, contexto del capítulo.

El mismo narrador, omnisciente, heterodiegético, se mantiene en el fragmento 11; su función testimonial y reflexiva se combina con una función comunicativa: *"Fue la única vez que Cristóbal tuvo oportunidad de ver de refilón al Jefe Supremo del Ejército del Chaco, parado en el polvo..."*. Se refiere a José Félix Estigarribia.

El fragmento 15 evidencia al narrador heterodiegético y su función testimonial y reflexiva con respecto al tiempo: *“Infancia y destino, el tiempo de la vida, lo que quedaba detrás y lo que ya no tenía futuro, se desmenuzaban en ese chorro árido que caía de su mano...”*. En referencia al puñado de tierra que deja caer sobre sus coterráneos ya muertos. Este narrador, testimonial, pero reflexivo en medio de la descripción que presenta, lo tenemos nuevamente en el fragmento 16: *“Se entreveían los cuerpos apilados, piernas y brazos espinudos, miembros y torsos con vendajes pegoteados, semblantes cadavéricos...”*. La crueldad de la guerra es evidente, estos pedazos de carne, antes eran seres humanos, ahora son cosas a las que hay que poner de lado, para seguir circulando.

La traición de Otazú y Rivas da lugar a la función comunicativa en el narrador omnisciente, heterodiegético: *“la música del gualambau que los indios hacen zumbear en los dientes...”*(Fragm.17). *“Aquel a quien le sobre una pata y un brazo, puede seguir bailando en el cerco”* parecía ser la consigna, dice el narrador; a continuación, reflexiona irónicamente sobre los hombres que son llevados al frente, *si siguen vivos, sirven... aunque sea para hacer barrera en las tucas*.

El fragmento 22 nos reitera la función reflexiva y de comunicación: *“En el vidrio azogado de polvo, Salu’í contempla a ratos la cara fantasmal de Cristóbal...De seguro, ya en ese momento, habría vislumbrado lo que luego iba a hacer”*. La modalidad heterodiegética, omnisciente, permite al narrador intuir lo que el protagonista hará. En el diálogo que mantienen los dos personajes, Cristóbal y Salu’í, se presenta la reflexión sobre la misión que le ha sido confiada y su estricto cumplimiento, a costa de su propio bienestar: *“Cada uno es lo que es. Y nadie puede despreciar a otro”... “No entiendo lo que se dice con palabras. Solo entiendo lo que soy capaz de hacer. Tengo una misión. Voy a cumplirla”*, expresa Cristóbal con firmeza.

Hacia el fragmento 24, el narrador heterodiegético, reflexivo, marca una analogía entre la conducción del convoy aguatero a través de la selva y el empuje del vagón del tren de su infancia hacia el interior. *“Y que podía ser el destino para un hombre como Cristóbal Jara sino conducir su obsesión como un esclavo por un angosto pique de la selva o por la llanura infinita, colmada con el salvaje olor de la libertad”*. El hecho que se

ha reiterado a lo largo de los capítulos anteriores, ahora se presenta otra vez, no literalmente, sino como un símbolo de la rebelión que lo mueve, su voluntad recia que le permite ir incluso contra la propia naturaleza: el vagón había sido insertado en la selva, de manera misteriosa por él y sus padres; ahora, él conducirá su obsesión hacia límites imposibles, para cumplir con un destino que sabe que es solo suyo: la búsqueda de libertad.

Este capítulo VIII, **Misión**, constituye una isocronía con el capítulo anterior; sin embargo, los acontecimientos que se narran en este capítulo completan la figura del personaje central, Cristóbal Jara, Kiritó. En **Éxodo**, Cap. IV, el niño nace en medio de la selva, protegido por sus padres, sobrevive; pero es su existencia, la fuerza que motiva a sus padres a escapar del infierno de los yerbales y más tarde, en su vida adulta, es su evidente fuego interior lo que hace exclamar a María Regalada: “*Él tiene que vivir para cumplir su obligación...luchar para que esto cambie*” (Cap. VI, Fiesta). La búsqueda ansiosa de libertad, lo impulsa a dar su vida a cambio. Y es él mismo, en el fragmento 23, Cap. VIII, quien expresa la plena conciencia del objeto de su vida: “*Tengo una misión. Voy a cumplirla*”.

Lo absurdo de la guerra se presenta cuando observamos una banda de músicos que, en una burda imitación para motivar a la muerte -victoria o derrota-, provocan un pandemonio frente a los soldados “*de pies de tierra...la tierra subía en oleadas y comenzaba a tragarlos vorazmente*”. La muerte ronda y recoge su cosecha: “*Bajo los guantes enrojecidos palpitaba un vientre abierto en canal, como una res carneada viva. A un costado el relleno de intestinos y entrañas*”...“*Los camilleros venían entrando un nuevo paquete enlodado de tierra y sangre*”. Antes seres humanos, ahora solo objetos que deben ser desechados, quizá solo basura de carne.

Las escenas de guerra, evocadas al detalle por el narrador, permiten al lector acercarse al filo de la muerte. “*La garra de hueso y piel se aflojó. Sustrajo su mano lentamente. Bajó los párpados sobre los glóbulos vidriosos*...” (Fragm.7). La sensibilidad sobre la muerte está amortiguada, los caídos son solo objetos de los cuales se puede tomar partido. La descripción del fragmento 8 nos acerca al personaje Saluí quien para conseguir su propósito debía cambiarse la ropa con la de un soldado muerto.

La descripción de la condición física de los soldados se hace cada vez más dura. En cierto momento son semblantes cadavéricos, en otros son bultos que se arremolinan en las tucas con caras y cuerpos de tierra, semejantes a animales que luchan por sobrevivir “*aplastados estúpidamente por la desesperación*”. La descripción del personaje Mongelós, que aparece en el fragmento 22 y desaparece en el fragmento 25, es una de las más desgarradoras: “*el esqueleto llamado Mongelós tendía el brazo en la dirección de una ruta...cuyo itinerario llevaba él pirograbado en los nervios resecos...*” Grabado a fuego en sus nervios se encuentra la ruta del frente de batalla: morirá inmediatamente luego de esta imagen.

La descripción de los personajes principales del capítulo, Salu’í y Cristóbal, forma gotas de sal y agua, que salpican la narración: solo se conjugan hacia el final del capítulo. Los dos personajes se unen para ir a un “bautismo de fuego”. El narrador, testimonial y reflexivo, acompaña su narración con tropos y figuras que permiten acercar más a estos protagonistas.

Así tenemos a Salu’í: “*Una prematura vejez le ajaba la cara pequeña de pómulos redondeados, dándole una expresión algo acanallada y ausente. Solo cuando sonreía, sus facciones recuperaban un aire ingenuo, casi infantil*”. Este infantilismo aparente va madurando y crece hasta la mujer en la que se convierte, cuando en el fragmento 12, en un impulso, al escuchar que el camión sanitario podía estallar en cualquier momento, por la bomba que tenía al costado, corre y llega al vehículo. “*Abrió la portezuela y subió. Rebuscó en el interior con apuro, sin perder el tino. Sacó un botiquín de primeros auxilios, cargo en un brazo medicamentos, paquetes de venda, todo lo que pudo, y regresó a escape hacia el bosque...*” Esta escena nos da más luz sobre la fuerza de voluntad del personaje: no piensa en ella, sino en la ayuda que podría brindar a otros. Silvestre Aquino es quien califica con fidelidad lo que sucede con el personaje, en el fragmento 13: “*¡Estás naciendo de nuevo, Salu’í!*”

Por otro lado, tenemos a Cristóbal: “*Era flaco y nervudo, de angulosas facciones. Trabajaba en silencio sin meterse en las bromas de los demás. La espalda cobriza se hallaba marcada de cicatrices*” “*Sapukeño de boca dura y delgada; ojos verdosos, como estriados por filamentos de moho*”. (Fragm.6). Esta descripción de ojos con estriados de moho, se repetirá cuando se refiera el narrador a su mirada. Cristóbal fue protegido por un

árbol en su infancia, luego vive en un vagón incrustado en la selva, lo vegetal se ha pegado a su cuerpo, allí permanece y se manifiesta en el color de sus ojos. En el Frag. 11 se complementa su habilidad: *“Era sin duda un buen volante. Parecía formar parte del camión, una parte viva y sensible que irradiaba fuerza y voluntad a los tendones y nervios metálicos del desvencijado vehículo... la atención y la voluntad no eran más que un puro reflejo de su instinto de conductor”*. La voluntad de acero, la personalidad dominante, eran las características que definían a Cristóbal, el revolucionario sapukeño.

La intersección entre los dos personajes se da lugar en el fragmento 15: *“Éste pareció fijarse en ella, como si la hubiera visto por primera vez. Hubo entre ambos una levísima suspensión, que pasó inadvertida”*. A partir de este momento su destino se hace uno. Salu’í está tan feliz junto a Cristóbal que *“miraba como hipnotizada el camino...no sentía ni la picazón de los mosquitos que se enredaban zumbando en sus crenchas...”*. El fragmento 23 es el único espacio de paz entre los dos. En medio de una misión suicida, en donde la paz y la guerra se disputan un pedazo de tierra, un hombre y una mujer encuentran una intersección de silencio, un pacífico momento que durará una eternidad, pues será el último. Juntos toman un bocado de agua, Salu’í convida los cigarrillos y finalmente él la abraza. *“Pasó lentamente el brazo por encima del hombro de ella y la atrajo sobre el suyo, donde la cabeza de mechones cortados a cuchillo se acurrucó, vencida por el peso de la propia felicidad”*. Este momento será único, luego vendría el sacrificio, que ya se vislumbra al final del fragmento 24: *“Debían seguir adelante, olvidándose de sí mismos”*.

Los personajes que han acompañado a Cristóbal Jara en la historia de la rebelión, Silvestre Aquilino (quien muere en el convoy, en un intento de desarmar una bomba lanzada por los Junkers bolivianos) y Gamarra (*Medio-metro*) –quien muere en medio de una ráfaga de metralla– siempre con su humor a flor de piel y sus ocurrencias, desaparecen en este capítulo; de allí que la narración de la historia, tal como se presenta, concluye su conflicto principal en este capítulo. Silvestre y Gamarra enfatizan con su presencia la humanidad que rodea al contexto bélico: el apoyo constante, el sentimiento de solidaridad inherente al espíritu de Silvestre y el humor que no puede faltar en los labios de Gamarra revelan características propias de contextos latinoamericanos.

De Juana Rosa, hija de la Loca de Caravení con Gaspar Mora, esposa de Crisanto

Villalba y madre de Cuchuí, no volvemos a saber más, desaparece igualmente en este capítulo; lo último que conocemos es que trabaja de enfermera voluntaria. Se pierde este dato narrativo, solo quizá la encontramos inmersa –indirectamente– en la imagen que tendremos de su madre, al pie del Cristo del Cerrito, como su inmutable guardián.

El manejo de tiempo zig-zag (Fragm. 6) nos ofrece un enlace entre el ayer y el hoy. En un tiempo previo, Saluí ofrece su ayuda a Cristóbal, quien la desprecia. Este preámbulo sirve al narrador para conducirnos, a través de diversos momentos temporales, hacia el pasado; hay dos espacios de tiempo hacia atrás, el primero, cuando ella recuerda su pasado como María Encarnación; un poco más atrás, se describe cómo se agenció su choza de pindó y adobe para dedicarse a la prostitución. En este espacio de tiempo se asienta la historia; por medio de una pausa descriptiva conocemos todo el contexto que rodeaba al personaje y, con ello, comprendemos un poco más la actuación de su presente, como enfermera voluntaria en la Isla Po'í.

El manejo del tiempo pretérito perfecto simple, en concordancia con el pretérito imperfecto, permite el estilo indirecto libre para narrar en un plano de evocación; sin embargo, el presente se encuentra en los diálogos y las escenas dramáticas. En este capítulo, encontramos igualmente ciertos anuncios o señuelos de lo que el personaje hará a futuro, los cuales están narrados en tiempos condicionales compuestos. Por ejemplo, hacia el final del fragmento 22, Cristóbal intuye lo que hará a futuro, hay una posibilidad de acción a futuro que solo él sabe y el lector presiente gracias al tiempo verbal usado. *“habría vislumbrado lo que luego iba a hacer”*. La frase perifrástica nos conduce hacia un tiempo que se enreda entre la posibilidad de acción y el futuro hipotético, que más tarde será una certeza.

Este mismo recurso sirve para ampliar el conocimiento de Cristóbal Jara (frag.11). En el pasado evocado (que funciona como presente narrativo) se encuentra Jara en el convoy con Silvestre Aquino; el segundo estadio –pretérito 1- se describe la escena entre Jara y Aquino cuando coordinan la participación en el convoy; en un tercer estadio temporal -pretérito 2- el narrador nos acerca a una escena en la que Jara llevaba agua a las tropas y se encuentra con *“un hombre de estatura mediana, de uniforme arrugado y sin presillas...”* *“El jefe supremo del ejército del Chaco...tajeaba un nudo en el entresijo de la selva, para que pasara el agua”*. Se trata de Estigarribia, a quien ya se lo conoce desde

el Cap. VII.

Un narrador testimonial y reflexivo permite matizar las descripciones: Cristóbal que pone tierra sobre los cuerpos de sus *oyo-valle guá* (pedazos gemelos de su tierra natal) da lugar a una reflexión sobre el tiempo de la vida, en la *“fatal pesantez que todo lo devuelve a la tierra... toda la tierra del Chaco no iba a alcanzar a cubrirlos, a tapar esos agujeros del tamaño de un hombre”*. Otro elemento sobre el que se reflexiona es el de la deserción, Otazú y Rivas, dos compañeros del convoy, desperdician el agua que llevaban, sobre la tierra arenosa, y se dan la vuelta. Esta acción parece ser sancionada por el contexto, por cuanto se observa cerca las dos cruces de los compañeros que murieron en la ignición del camión sanitario: *“Hacia el fondo estaban las dos cruces solas, esperando”*

Hacia el fragmento 23, Cristóbal se acerca a Saluí y evidencia, por primera vez, la importancia que tiene para él su misión, eso es lo que entiende: la cumplirá. En esta férrea decisión se involucra su propia existencia. De allí su sacrificio y su entrega en las líneas finales del fragmento 25: *“El camionero estaba caído de bruces sobre el volante, en la actitud de un breve descanso”*. Cristóbal puede descansar por fin, ha cumplido su misión. Es él el *Hijo de Hombre* de la novela: entrega su vida para dar vida a otros. Su misión era sencilla: conducir el convoy aguatero al frente de batalla y dar un poco de alivio a sus compatriotas. Su vida de servicio y entrega no tenía más opción que el sacrificio en pos de un ideal: la libertad.

Este capítulo VIII cierra el conflicto principal de la obra; los dos siguientes nos darán visos externos de lo ya contado, se ubican a futuro, pero solo matizan el relato y finalmente lo sellan.

Las relaciones temáticas que se establecen en este capítulo nos revelan la analogía entre el tema que se inicia en el Cap I, con Gaspar Mora y la talla del Cristo de Itapé y Cristóbal Jara –denominado *Kiritó* (Cristo) por sus coterráneos–. Los dos se han sacrificado por el bienestar de los otros. Gaspar se alejó de su pueblo, para protegerlos de su incurable lepra; Cristóbal sabe que tiene una misión por cumplir: llevar el agua al frente de guerra, el líquido que dará vida. Estos dos cabos temáticos se enlazan con el título de la obra *Hijo de Hombre* y su epígrafe con palabras del Libro de Ezequiel: *“Hijo de Hombre, tú habitas en medio de casa rebelde... come tu pan con temblor y bebe tu agua*

con *estremecimiento y anhelo*". Los elementos temáticos identificados nos permitían direccionarnos hacia la **búsqueda de libertad**; sin embargo, a pesar de cerrarse en la narrativa los acontecimientos, en este capítulo VIII, la temática no presenta un final, el anhelo de libertad sigue presente y esto lo revelarán los capítulos finales¹³⁶.

3.9 CAPÍTULO IX- MADERA QUEMADA

Este capítulo se encuentra dividido en 8 fragmentos¹³⁷:

En cuanto a la **Historia**: Miguel Vera está de Alcalde de Itapé; en su deseo de saber más de lo que sucedió con Melitón Isasi, entrevista a una hermana celadora de la Orden Terciaria, la Hna. Micaela. Se conoce que los mellizos Goiburú asesinaron a Melitón por haber violado y embarazado a su hermana. El cadáver de Melitón ha sido atado a la Cruz en la que se levantaba el Cristo de Gaspar Mora en el cerrito de Itapé. Este hecho es una afrenta al pueblo. Mueren igualmente, en desconocidas circunstancias, tanto Ña Brígida, como Felicitas Goiburú, de quien no se descubrió su cuerpo. La Hna. Micaela cierra el capítulo al narrar cómo observa la lenta quemazón del Cristo.

En cuanto al **Relato**, se inicia el capítulo con las palabras de la Hna. Micaela. Alguien le está haciendo preguntas, ella va respondiendo. Es Miguel Vera – el Alcalde de Itapé- quien la entrevista y desea saber qué sucedió realmente con el anterior Alcalde, Melitón Isasi. Conocemos a través de este relato los sufrimientos de Ña Brígida, las ansiedades sexuales del occiso y su desequilibrio al final, cuando conoce que Felicitas se encuentra esperando un hijo de él.

El **narrador** es homodiegético, conoce lo que sucede y nos presenta los hechos en primera persona: es su punto de vista el que permite una visión directa de los acontecimientos. Evoca lo observado. La "entrevista" es el recurso indirecto. Sabemos que Miguel Vera está completando los datos detrás de ese diálogo, que se transforma para el lector en un largo monólogo.¹³⁸

¹³⁶ El Anexo 13.8 detalla las relaciones temáticas encontradas en el capítulo VIII.

¹³⁷ Op.Cit. pp.323 a 336

¹³⁸ El análisis detallado, por fragmentos, correspondientes a este capítulo IX, de acuerdo al manejo de tiempo; duración y frecuencia (isocronía y repetición); modo (distancia y perspectiva); voz (niveles narrativos y personas) se encuentra en el Anexo 11.

La acronía es la unidad temporal que distingue a este capítulo. No hay una ubicación temporal precisa. La entrevista –modalidad adoptada para la narración– podría haberse dado antes, durante o después de la llegada de los excombatientes; las fechas no son importantes, lo que interesa es la recuperación de los hechos narrados. Los cabos, que se han abierto en algún momento –en capítulos anteriores–, deben enlazarse: este objetivo se cumple en este capítulo IX. En el fragmento 1, los verbos nos remiten al tiempo presente. Alguien (Miguel Vera) entrevista al personaje, quien se expresa libremente en primera persona y agrega elementos dialectales: “*De modo y manera que sólo puedo decirle a usted, mi don, ocurrió lo que no pasó o como se suele decir con la más fina voluntad: dígame un poco usted que yo le voy a decir*”. El relato se convierte en un ir y venir, de presente a pretérito, en modalidad zig-zag, en el fragmento 2. El pretérito mantiene diversas estancias temporales: Pretérito 1, el evocado: Melitón Isasi ha sido muerto, es un hecho cercano al diálogo que se relata; Pretérito 2, la guerra y el envío a ella de todos los hombres, adultos, jóvenes, adolescentes y niños: éste es ya un hecho histórico, la Guerra del Chaco ha concluido hace algunos meses; Pretérito 3, cuando el pueblo yergue la imagen del Cristo de madera tallada por las manos leprosas de Gaspar Mora en el cerrito de Itapé; este hecho pertenece a un pasado casi mítico, es parte de los orígenes del pueblo. A partir de este recuento en una analepsis, se regresa al primer estadio del pretérito: la actitud del Jefe Político, Melitón Isasi y su vicio por las mujeres.

Este recurso, en tiempo zig- zag y con estancias temporales en pretérito, se vuelve a utilizar en el fragmento 4 por medio de una evocación. Se presentan dos tiempos: pretérito 1, cuando se relata lo de Juana Rosa y la presión de Melitón Isasi; pretérito 2, más atrás, cuando Conché Avahay había relatado la situación a otras personas: “...*la india Conché Avahay anduvo diciendo por ahí que Juana Rosa no tuvo más remedio que venir a servir de barragana a Melitón Isasi porque éste la amenazó con matar a su hijo*”.

En el fragmento 5, se evidencia una anacronía en el uso de los verbos en tiempo pretérito perfecto simple y pretérito imperfecto. Se presenta otro caso de abuso por parte del Jefe Político, la violación a Felicitas Goiburú: “*Ganó a Felicitas con dos o tres zonceras. Él mismo mandaba a un soldado a cortar las rosas que la mitakuña’í solía llevar de regalo a la maestra*” En el fragmento 6, a través de una analepsis, se nombra la guerra

del Chaco como el hito de un anuncio con respecto a lo que sucederá con Melitón Isasi. La guerra ha terminado, regresan los excombatientes y la venganza de los hermanos de Felicitas no se hará esperar: “...yo me persigné porque creía ver ya en su atrás los rosetones de las balas de los mellizos”...”Una noche entró don Melitón, borracho y lloroso. Tus hermanos-le dijo- ya llegaron a Asunción...”. Él sabía que su muerte estaba anunciada: los hermanos cobrarían venganza.

En el fragmento 7 y 8, los verbos en pretérito perfecto simple, en una reiterada anacronía, desencadenan la tragedia: “Pasaron los días arrastrándose en hilera con el peso de un mundo cada uno”. Incluso un anuncio, un señuelo: “Bajaron todos, pero los mellizos Goirubú no llegaron. La gente comenzó a preguntar...la tristeza en medio de las risas y los ruidos”. Se desencadena el fin del capítulo IX en una apresurada sucesión de hechos: “Salí a buscarla con el resto de mis fuerzas. No vi a nadie por el camino. Iba casi corriendo en una especie de ruido de susto, de angustia, que me cortaba el aliento”. Han matado a Melitón Isasi y el cuerpo de Ña Brígida yace al fondo de la quebrada.

Este capítulo se distingue por sus relatos singulativos, pausas descriptivas y escenas dramáticas, relatadas por un narrador homodiegético: la Hna. Micaela. Este personaje cuenta lo que observó. La entrevista es el instrumento, por medio del cual, la protagonista construye un relato de lo vivido, para su interlocutor, Miguel Vera: “...de aquellos sucedidos del Cerrito que cayeron como una mancha eterna sobre el pueblo de Itapé poco o más bien nada es lo que vi y puedo contar”, expresa en el fragmento 1.

Mediante una pausa descriptiva, se describe la vida de Melitón Isasi, en el fragmento 2: “...su alegría y su desesperación eran las mujeres jóvenes. Se desmandaba por ellas con un hambre cojuda más fuerte que su fuerza”. Se presenta un relato iterativo con respecto al Cristo de Itapé y Gaspar Mora. La misma modalidad continúa en el fragmento 4, con respecto a Juana Rosa, hija de María Rosa, la loca de Carovení, a quién Melitón Isasi amenazó si no cumplía con sus propósitos lascivos. A ella ya la habíamos conocido en el capítulo anterior, como la enfermera que trabajaba con Salu’í en el frente de batalla. “La pollera mojada por el loco le marcaba los muslos, la cintura delgada, los pechos duros. Entraba con los cabellos negros tapándole la cara”.

El fragmento 5 presenta isocronía con respecto al anterior, es paralelo a lo que

sucede con Juana Rosa: los mismos hechos, varían los contextos. Se evidencia un relato singulativo y una pausa descriptiva: *“Entré por el fondo atravesando el bananal con el alma en un hilo. La encontré espiando por el corazón del postigo, envuelta en los primeros temblores. Tenía los dientes apretados, no podía hablar”*. Se refiere a Ña Brígida, la esposa de Melitón Isasi.

Los fragmentos 6 y 7 desencadenan escenas dramáticas, evocadas por la Hermana Micaela: *“Felicitas lloró toda su alma por los ojos un buen rato. Después se calmó y dijo: Entonces...que sea lo que Dios quiera...”*. Más tarde, se describe la ausencia de los gemelos Goirubú en el grupo de los excombatientes: *“A lo largo de la línea del ferrocarril, los telegrafistas se iban pasando las horas de llegada del tren en cada pueblo. En la estación de Itapé se preparó un gran recibimiento”*. En medio de un relato iterativo: se menciona la llegada de Crisanto Villalba, quien llegó luego de todos; este detalle será parte del último capítulo.

Finalmente, en el fragmento 8, por medio de una pausa descriptiva, se relata lo que observó la Hna. Micaela en relación con el cadáver de Melitón Isasi: *“No quería, no podía creer en eso que me había estado mirando todo el tiempo y que yo comenzaba a ver... el Cristo estaba vestido de militar y que la ropa estaba ensangrentada”*. Esta descripción corresponde a un relato iterativo sobre el hecho que inicia el capítulo: el asesinato de Melitón Isasi y la colocación de su cuerpo en la cruz que sostenía el Cristo de Gaspar Mora. Este atrevimiento no solo profana la talla del Cristo, sino la hierática memoria del carpintero, aquel hombre que daba lo que tenía a los demás, quien marcó un hito en la vida de su pueblo y se convirtió en imagen de la solidaridad y el amor. El pueblo no perdonará esta violación de lo sagrado.

Evidentemente, la modalidad que utiliza el escritor pertenece a un relato de palabras, matizado en algunos momentos por un monólogo interior o un discurso inmediato, en primera persona. Así lo leemos en el fragmento 1, en la voz de la Hna. Micaela, quien es la protagonista del capítulo: *“Y lo poquito que yo sé es de haber mirado desde encima del corral sin tener arte ni parte en lo que pasó adentro”*. La posición asumida por el narrador, a través de la voz de la religiosa se reitera por momentos: *“Tal cual, con perdón, es lo que dijo”* (Fragm. 2). La presencia de un diálogo interno entre el narrador y su interlocutor es otro recurso que permite una focalización variable: *“¿Ve*

usted, mi don, esa abertura en forma de corazón en la puerta?” Se refiere a la puerta de la casa de Melitón Isasi, “*por esa abertura espiaba Ña Brígida lo que hacía su marido*”. Esta acción de la esposa es un acercamiento al deseo sensual de estar con él; podría colindar con la demencia y ser un detonador del deseo de muerte que experimentará más tarde.

Este recurso, el relato de palabras, igualmente se presenta en espiral, como solapado, en el fragmento 4. La narradora cuenta lo que otros dicen: “*Sé que la india Conché Avahay también vino a contarle a usted que Juana Rosa le había dicho que se iba al Chaco a buscar a Crisanto para morir o volver con él*”. En este punto se presentan un foco narrativo múltiple: el entrevistador, Miguel Vera; la Hermana Micaela que narra lo observado y al interior de esta evocación las palabras dichas por un tercer punto de vista, la india Conché. De capítulos anteriores conocemos que Juana Rosa está en el frente de batalla, como enfermera.

Los fragmentos 5 a 7 reiteran en un discurso narrativizado, relato de palabras y focalización interna: “*En esos momentos, sin que supiera cómo ni por qué, yo también sufrí un amor inmenso por esa mujer*”...“*Van a tener que ver cuanto antes a una partera de Borja, les dije...*”. Este texto se refiere a la conversación que ha mantenido la Hermana con Melitón Isasi y Felicitas Goiburú. Y en la estación, a la llegada de los excombatientes: “*Alguien dijo muy serio: Los mellizos se quedaron en Asunción para presentar sus candidaturas...*”.

Finalmente, en el fragmento 8, en primera persona, a través de la percepción del protagonista conocemos el contexto final del capítulo: “*Subí hasta el calvario del Cristo leproso. La cumbre del cerrito estaba desierta, sin más que las maripositas blancas que subían del manantial*”. De allí la descripción del cuerpo de Melitón Isasi amarrado a la Cruz y el Cristo del Cerrito quemándose lentamente en medio del monte.

Este capítulo mantiene un narrador homodiegético, la primera persona le corresponde y la función del narrador es testimonial, reflexiva y en ciertos momentos comunicativa. Así lo evidenciamos en el fragmento 1: “*Y si usted me apura un poco, yo le diría con todo respeto que la maldad no se ve porque está en todos y en cada uno de nosotros, pobres pecadores...*”. El tono religioso es otro de los elementos que marca esta voz narrativa. Es la hermana de la Orden Terciaria quien va manejando el diálogo con un

interlocutor que no se presenta explícito; por ello, las frases en tono de monserga religiosa caracterizan al capítulo.

La reflexión sobre el bien y el mal matiza igualmente los hechos narrados, en el fragmento 2, la protagonista expresa. *“No hay peor ciego que el que no quiere ver su miedo...el tranco de su mala cara tomaba cualquier dirección, pero siempre una dirección nueva”*. El fragmento 3 reitera la reflexión y nos comunica un detalle más del occiso: *“Yo me quedaba pensando en Melitón, en lo zonzo que es el hombre-macho que busca en recodos lejanos lo mucho verdaderamente bueno que tiene en la casa como desperdicio”*.

El nombre de Crisanto Villalba es un anuncio de uno de los elementos que cerrarán la novela, en el Capítulo X. En el fragmento 4, por medio del narrador homodiegético se comenta sobre el último soldado que regresa de la guerra: Crisanto (Jocó). En función testimonial y comunicativa conocemos la opinión de la narradora, *“Crisanto Villalba ya volvió a medias viudo si Juana Rosa anda resbalando todavía por ahí sobre la cáscara de este mundo. Porque, usted ya lo ve, mi don, en este pueblo hay luego hasta lo que no hay”*. La reflexión complementa la percepción del narrador: *“Vivimos en tierras del demonio, mi don...“El secreto cuanto más circula más secreto, como dice el ñe’engá”* (Fragm. 6).

Las alusiones religiosas son parte de la función comunicativa de la narradora. Al referirse a la llegada de los excombatientes, la reflexión continúa: *“Yo me metí también con mi hábito de la Orden entre el ruido de la gente... puchos de hombre... costaba trabajo reconocerlos. No habían podido morir por la gloria de Dios...¡Misericordia, Señor, Dios de los Ejércitos, Dios Fuerte y Mortal!”*. Y, finalmente, en el fragmento 8, la intensidad de la función testimonial se focaliza en el Cristo del Cerrito: *“Me levanté para escapar, pero tropecé con el Cristo de madera tumbado entre los yuyos. Se iba quemando poco a poco y todavía echaba un mechoncito de humo”*.

Este capítulo IX, **Madera Quemada**, cierra elementos, completa el círculo, regresa al mismo punto de la historia, muchos años después, en una modalidad de relato reiterativo. Lo relatado tiene un nuevo punto de vista, la Hermana Micaela de la Orden Terciaria. El elemento religioso se representa en este personaje. El mestizaje de los

elementos religiosos católicos que se imbrican con los mitos propios de los pueblos es una característica de la aculturación religiosa que sufrieron todos los pueblos latinoamericanos en los períodos de la conquista española. El diálogo, que mantiene la religiosa con quien la entrevista (Miguel Vera), está mezclado de dichos populares guaraníes y de mitos y leyendas autóctonas.

El lenguaje del personaje protagonista del capítulo IX se enreda en sí mismo. El tiempo que se usa es presente; sin embargo, parece que no avanza, no es cronológico, es un tiempo que se enrolla como una serpiente que se muerde la cola y finalmente se agota: *“Así que yo no tengo nada que declarar en contra ni a favor de los sucesos sucedidos”*. En el fragmento 2, afirma el narrador, a través de la voz protagonista de la Hermana, en función reflexiva: *“Las cosas empiezan siempre desde muy atrás y nadie sabe verdaderamente cuándo empiezan y menos, si usted me lo permite, cuándo terminan”*. La actitud reflexiva de la Hermana Micaela es continua a través del capítulo, este detalle permite acercarnos al espíritu popular de Itapé.

Se regresa al suceso inicial, en la modalidad iterativa, sobre el Cristo de Gaspar Mora y el conflicto religioso que provocó. Es como si el tiempo hubiese regresado; sin embargo, hay un cambio sustancial en la irreverencia del acto. Al inicio de la obra (Cap. I) la colocación del Cristo tallado por Gaspar Mora tiene una connotación sagrada, ahora, este Cristo de madera es descendido de la cruz, y en su lugar se coloca una imagen irreverente y sacrílega: el cadáver ensangrentado y ajusticiado de Melitón Isasi. Con ello, los Goirubú pretenden saldar su vieja deuda de descreimiento y encono que tenían con el Cristo y burlarse –de una vez por todas– de todos los ritos y los mitos absurdos que se crearon alrededor de aquella imagen que debió haberse quemado hace tiempo. Su violencia no conoce límites temporales. Esta acción debió ser exorcizada por el Pa’í Pedroza: datos que conoceremos en el último Capítulo X.

El discurso narrativizado se evidencia como una espiral en el fragmento 4: la Hermana relata lo que escuchó que otro relataba sobre un hecho que ninguno de las dos presenció. Este juego de espacios narrativos permite una focalización múltiple del mismo hecho: Juana Rosa, su relación con Melitón Isasi y su desaparición del pueblo. Igualmente evidencia la condición social que presentan los pueblos pequeños: el chismorreo y la habladuría de la gente es un protagonista indispensable en los sucesos

íntimos de la vecindad.

El tiempo se diluye paralelamente entre el fragmento 4 y 5, en ellos se relata cómo se abusa de la integridad de Juana Rosa y de Felicitás Goirubú. Los contextos son distintos, pero la maldad es la misma. La función testimonial, se completa con la reflexiva y la comunicativa, por parte del narrador homodiegético. Es importante determinar que estas funciones tienen como denominador común el lenguaje coloquial, lleno de expresiones léxicas y modismos regionales. *“Y así andan las cosas, mezclándose y enredándose unas con otras. De puro vicio de balde”... “Ya lo ve, mi don, en este pueblo hay luego hasta lo que no hay”.*

El tiempo va marcado por el tono del relato, por los anuncios, por las escenas dramáticas: se alarga, se acorta, se estatiza, se confunde el pasado y el presente. Es una anacronía constante que se envuelve en sí misma: *“Vigilar y esperar lo que ya no tiene remedio. Envalentonada por el fin de la guerra y la ausencia de la autoridad, la gente rompió al aire el mazo de los se-dice, en lugar de los miedosos cuchicheos de antes”* (Fragm.7).

Hay hechos isocrónicos en todo el capítulo: la enfermedad de Ña Brígida; la violencia que impera en el pueblo por parte del Jefe Político; los abusos a Juana Rosa y a Felicitás Goirubú; la llegada de los combatientes a Itapé. Estos hechos llegan a una intersección final: la muerte de Melitón Isasi y la colocación de su cadáver en la Cruz del Cerrito de Itapé, en un acto sacrílego y profano. El fragmento 1 del capítulo anuncia lo que será relatado; durante los siguientes fragmentos se completan escenas, cuyo tiempo no se precisa, el tiempo zig-zag se maneja al interior del pretérito y se refiere lo que sucedía paralelamente. Se regresa al punto inicial: el narrador homodiegético termina en sí mismo: *“No supe más porque en ese momento me desmayé y caí golpeando con la cara las brasas...Vea, mire, éstas son las manchas de las quemaduras”.* La Hna. Micaela cierra así su narración de los hechos. A Miguel Vera, el entrevistador, el Alcalde de Itapé, solo le queda la responsabilidad de esclarecer los hechos y hacer justicia, en lo que le es permitido, por lo demás, la suerte está echada¹³⁹.

¹³⁹ El Anexo 13.9 detalla las relaciones temáticas de este Capítulo IX.

2.10 CAPÍTULO X- EXCOMBATIENTES

Este capítulo se encuentra dividido en 10 fragmentos¹⁴⁰:

En cuanto a la **Historia**, los excombatientes llegaron hace tiempo, pero Crisanto Villalba llegó después. El hombre está perdido: no desea estar allí en su pueblo. Lo reciben sus compañeros, lo motivan a pasar un rato con ellos; sin embargo, él no habla de futuro: la guerra está en sus pupilas. Por otro lado, Miguel Vera ha sido elegido Alcalde de Itapé: comprende compasivo la situación del ex-combatiente y teme por alguna acción agresiva. Cuchuí, su hijo, lo sigue a todo lado, Crisanto no lo ve ni lo atiende. Se desencadena su paranoia cuando llega a Cabeza de Agua, su chacra. El alcalde asume la situación: toma a Cuchuí a su cuidado y envía a Asunción al enajenado. Concluye el capítulo con una serie de reflexiones sobre el *hombre crucificado por el hombre* y en un colofón final, la Dra. Rosa Monzón relata el encuentro de unas notas, en una sobada bolsa de campaña que pertenecía al difunto alcalde, a quien ha atendido de una herida de bala, recibida en la espina dorsal.

En el **Relato**, el conflicto parece haberse cerrado en el capítulo anterior; sin embargo, hay un detalle que falta, el nieto de Gaspar Mora, Cuchuí anda errante. Su padre Crisanto Villalba regresa de la guerra, pero está alucinado, se quedó en el pasado: todo es para él indiferente. Miguel Vera busca reconciliarse consigo mismo, quizá purgar sus culpas y toma a cargo a Cuchuí. Esta decisión lo llevará a enfrentar un destino aciago.

En cuanto a los elementos **narrativos**, el narrador heterodiegético se matiza con el homodiegético. El personaje Miguel Vera narra en función testimonial lo que observa; pero comunica y reflexiona a la vez. Por tanto, el lector se enfrenta a dos narradores: en un estilo indirecto libre, se relata lo sucedido; pero en una posición homodiegética y a momentos diegética, el narrador completa la historia, su propia historia. Finalmente, estos recursos se diluyen: cambiamos de personaje y es de nuevo en una posición diegética que se ubica Rosa Monzón, para relatarnos su testimonio, al cual agrega su función

¹⁴⁰ Op Cit. pp. 337 a 365

reflexiva. Se juega con el tiempo zig-zag, al interior del pretérito perfecto simple¹⁴¹.

La anacronía y el uso de pretérito perfecto simple del indicativo son los elementos homogéneos de este capítulo. La última línea del fragmento 1 anuncia lo que continuará en el siguiente: el reconocimiento de Crisanto por parte sus compañeros, quienes ya saben lo de su paranoia. “*La noticia levantó un reguero de exclamaciones y comentarios entre la gente aglomerada en torno a la estación*”, se narra en el fragmento 2, esto consiste en un anuncio, se usa el verbo en condicional simple: “...*aún ese nombre sonaría extraño para él*”.

En el fragmento 3, la anacronía utiliza verbos en pretérito perfecto simple: “*Los mujeres empezaron a parlotear todas juntas*” y en pretérito imperfecto del indicativo: “*El oscuro hálito de pavor respiraba otra vez en la murmuración de las mujeres*”. Los diálogos manejan el presente simple: “-*Así llegan todos de allá. Eso es el principio. Después se les va pasando y vuelven a ser como antes*”. Un anuncio, un presagio al interior del diálogo de las mujeres. Al final del fragmento, un tiempo zig-zag, al interior de la evocación: recuerdo del narrador sobre su llegada a Itapé.

El tiempo zig-zag caracteriza a los fragmentos 5 y 6. Se regresa un tiempo atrás con la llegada de los excombatientes, el asesinato de Melitón Isasi, la profanación del Cristo del cerrito y el exorcismo comandado por Pa’í Pedrosa para desagraviar la profanación del Cristo leproso. Es una evocación, por tanto el movimiento temporal, es pendular, en pretérito. Los verbos se usan en pretérito perfecto simple, en el fragmento 6; sin embargo, el condicional se convierte en un futuro que se presentaría paralelo a ese andar errante de Cuchuí, personaje de este fragmento: “...*yerbajo de hombre larvado en una criatura soñolienta...eso sería lo que las alojeras y chiperas de la estación comprendían oscuramente*”. En este fragmento se nos presenta un esbozo de un hecho que cierra la historia: el aprendizaje de Cuchuí sobre el manejo del arma del Alcalde.

¹⁴¹ El análisis detallado, por fragmentos, correspondientes a este capítulo X, de acuerdo al manejo de tiempo (anacronía, prolepsis, analepsis, zigzag, media res); duración y frecuencia (isocronía y repetición); modo (distancia y perspectiva); voz (niveles narrativos y personas) se encuentra en el Anexo 12.

La evocación se mueve en el pretérito, retrocede y adelanta al interior del pasado, en el fragmento 6. Se reitera el uso del pretérito imperfecto y de presente en el diálogo “...–*Pero hace más de un año que la guerra terminó, Jocó. –Eso es lo que siento– dijo él con verdadera tristeza en la voz– ¡Se acabó nuestra guerra linda*”. Todos recuerdan lo vivido, con tristeza, con rebeldía. Evidencian la inutilidad de la guerra.

En medio de la analepsis del fragmento 7, se evidencia una retrospectión subjetiva. Al interior de la evocación se presentan varios estadios de tiempo. El tiempo en el que sitúa la acción –el diálogo de los excombatientes, en el boliche de Cantalicio (pretérito perfecto simple) –pretérito 1- se va hacia atrás, a un nuevo momento en el pasado, en el frente de batalla, frente a la imagen de León Caré, el comandante en jefe que los motiva a seguir en la lucha –pretérito 2-. Al interior de este espacio temporal, se narra un hecho atemporal, que no sabemos cuándo ocurre exactamente –no hay día, ni hora– cuando Crisanto¹⁴² toma prisionero a un boliviano y lo mata sin querer.

El manejo de la narración con el uso de verbos en pretérito imperfecto marcan la analepsis. El tiempo del día, en el fragmento 8, se describe por las percepciones: “*Sus dos sombras se fueron alargando poco a poco hacia atrás, sobre el camino*”. Si se considera la posición del sol, estamos cerca del crepúsculo, casi las cinco de la tarde. Este recurso ya ha sido utilizado por el escritor en fragmentos anteriores: la sombra describe la hora de acuerdo a la posición del sol. El escritor utiliza este recurso cuando describe la caminata¹⁴³ que realiza Miguel Vera junto a Cristóbal Jara, el sapukeño rebelde: acción previa a la propuesta que realizarán los hombres del pueblo al Tnte. Vera, deseaban sus instrucciones y su adiestramiento.

Los dos últimos fragmentos reiteran el uso del tiempo verbal, pretérito imperfecto del indicativo, pretérito perfecto simple para las reflexiones del narrador y el tiempo presente para los diálogos en un recurso que acerca la escena al lector “–*Yo no tengo hambre– Dijo esto último en castellano. De improviso también surgía en su boca una lengua, un sonido parásito. Cuchuí lo miró sin entender. Crisanto le repitió entonces la frase en guaraní*”.

¹⁴² El nombre del soldado, Crisanto, significa “la flor de Cristo”. Este personaje evidencia la inocencia, la humildad de un hombre de pueblo, su sencillez.

¹⁴³ Op.Cit. Cap.V, Hogar, Fragm. 1: “*Nuestras dos sombras se iban achicando en el sofocante medio día...*”

Se cierra el capítulo con una serie de reflexiones por parte del narrador. El tiempo presente se conjuga con el futuro, proyectando acciones que concluirán casi inmediatamente, con la muerte “accidental” del protagonista: “*A Cuchuí lo traeré a vivir conmigo*”, había afirmado en cierto momento el Tnte. Vera. Esta afirmación nos conduce a la presunción de que el chico había atinado un balazo en la columna vertebral del occiso.

En este capítulo se presentan varios elementos que dan lugar a reiteraciones, escenas dramáticas y relatos singulativos, cuyo objetivo es cerrar elementos anunciados en capítulos anteriores. Así, en el fragmento 1, se presenta isocronía, por cuanto este hecho es paralelo a la investigación que realiza Miguel Vera con los sucesos de Melitón Isasi. Hay reiteración narrativa: en el capítulo anterior ya se ha nombrado el regreso de Crisanto en el fragmento 4, al relatar lo que sucede con Juana Rosa. Observemos una pausa descriptiva: “*Echó a andar con lentitud. El polvo se enroscó a su escuálida figura*”.

Una escena dramática y un rápido diálogo entre los excombatientes –incómodo por extraño– se presenta en el fragmento 2: “*Soltaron las carcajadas, como en desahogo...una risa adrede que brotaba no del buen humor, sino de ese difuso malestar que nos envolvía*”. Crisanto Villalba es la razón de este sentimiento de incomodidad. Una pausa descriptiva ilumina la imagen del soldado: “*Crisanto parpadeó vivamente. La quijada se distendió, pero no dijo nada...por primera vez, algo parecido a la emoción chispeó en sus pupilas, arañado por el grito de guerra en algún nervio hondo y sensible...*” Es un relato singulativo: se lo narra una sola vez.

En el fragmento 3, se presenta una evocación, al nombrar a Juana Rosa, esposa de Crisanto Villalba. Las mujeres, en medio de una escena dramática, hablan de la ausente, una de ella es la Hermana Micaela de la Orden Terciaria: “*Una imagen de Juana Rosa seguía descomponiéndose en sus recuerdos. Tanto, que física y moralmente se había desdibujado*”. Por medio de un sumario –acontecimientos narrados en tropel– se nos reitera acontecimientos que ya se conocen de fragmentos anteriores, sobre la acción nefasta llevada a cabo por los mellizos: “*El cura vino a rebato. Durante varios días consecutivos mandó a lavar el sitio profanado por el crimen...hizo venir a un centenar de plañideras de Borja...pidió voluntarias para establecer una guardia permanente en el Calvario*”. Ma. Rosa, la loca de Caravení, es quien se ofrece. Este dato ya lo conocemos,

pero ahora tenemos claro su contexto: *“Cuchuí quedó con la abuela demente, en la loma de Carovení, hasta que ella se convirtió en la guardiana del Cristo. Entonces el chico tuvo por casa todo el pueblo”*, se nos narra en el fragmento 5. Cuchuí toma presencia como personaje central de estos últimos fragmentos.

Se vuelve al sumario en el fragmento 7, una suma de acontecimientos relatados en forma atropellada por parte del narrador homodiegético: *“... Los agricultores, los peones del ingenio, braceros y mensúes han comenzado a organizarse en movimientos de resistencia para imponer salarios menos negreros y voltear los irrisorios precios oficiales. Quemán las cosechas...vuelven a pulular en los bosques...el grito de ‘Tierra, pan y libertad’... resuena de nuevo sordamente en todo el país”*. Se relata un hecho isocrónico, en relación a la acción que toma lugar en este fragmento.

Los relatos singulativos, en los últimos episodios, reiteran hechos ya conocidos: Ma Rosa ...*“desde lo alto del cerrito, sentada en su banquetta bajo el alero del rancho, la guardiana vigila...”* a dos sombras que se dirigen hacia la chacra: son su yerno y su nieto, nunca los hubiera identificado. Se desencadena la locura de Crisanto Villalba. *“Entre asustado y alegre, completamente sordo, Cuchuí contemplaba desde el matorral a su padre, que corría de un lado a otro gritando salvajemente y arrojando las granadas”* (Fragm. 9) y finalmente, luego de un clímax, el narrador –identificado como Miguel Vera– reflexiona: *“En esa locura que ha vuelto a ser mansa e indiferente...ignora por lo menos el fracaso irremediable de su existencia”*.

El capítulo desarrolla relato de acontecimientos, por medio de una focalización interna, en los primeros fragmentos. El personaje Crisanto Villalba, un excombatiente, *“Miró alejarse el convoy. Entonces a su indecisión se mezcló el desaliento como si de pronto sintiera que lo habían abandonado en un desierto”*. Los pensamientos, las sensaciones, la turbación del personaje se evidencian en el fragmento 1. Los compañeros del soldado enajenado, incómodos, siguen su marcha, acompañándolo: *“Era una procesión triste y silenciosa, a pesar de los gritos y risas. El silencio iba por dentro”* (Fragm. 2).

Un relato de palabras, a través del diálogo, se presenta en el fragmento 3: *“Se esponjaban gárrulas como cotorras. El miedo, un presagio, volvía a posarse en sus*

palabras". La situación es extraña, se presenta una analogía entre las mujeres y los pájaros de mal agüero. La guerra había terminado afuera, pero continuaba al interior del soldado.

Entre los fragmentos 7 a 9, el relato de acontecimientos se presenta en medio de diálogos que visualizan la imagen de Cuchuí vagabundeando por el pueblo; o la actitud de los interlocutores, frente al soldado Villalba; así lo demuestra en la fuerza de las palabras de Hilarión Benítez, quien exclama con rabia: "*-Dicen que ganamos una guerra...¿pero qué es ganar una guerra, si me quieren decir?*". Mientras tanto –en un contexto irónico– Eligio Brisueña agita su muñón. La pérdida es evidente: los excombatientes no solo han perdido pedazos de sus cuerpos, se han desilusionado del mundo que pensaban construir con su fuerza vital. Ahora, al verse a sí mismos, solo pueden reflexionar sobre la inutilidad de su sacrificio. Es el resultado de toda ambición bélica: no hay ganador, solo hay perdedores: "*Sembramos los huesos de cincuenta mil muertos*", concluye Hilarión.

Los últimos fragmentos describen los acontecimientos por medio de un relato de palabras. Crisanto Villalba camina con Cuchuí hacia su chacra, pasan por el sendero que lleva a la Cruz del Cerrito, "*Crisanto se persignó lentamente, imitado por Cuchuí*". En este momento se reitera una acción que ya se ha conocido desde otro punto de vista: Ma. Rosa los observa desde el Cristo del Cerrito, ellos observan a la vez a la imagen del Cristo, se santiguan. Ni el padre, ni el hijo, ni la abuela, se reconocen: son extraños, cada cual en su mundo.

Se cierra el capítulo con una focalización múltiple; por un lado Miguel Vera, quien cierra su reflexión: "*Debe haber una salida, porque de lo contrario...*" y, por otro lado, la Dra. Rosa Monzón, quien toma la diégesis del relato y nos relata cómo había encontrado el manuscrito, cómo lo había copiado y "*...solo he omitido algunos fragmentos que me conciernen personalmente; ellos no interesan a nadie*", concluye.

El narrador heterodiegético en función testimonial, que desemboca en reflexiva, en varios instantes del relato, distingue al capítulo; la combinación con el narrador diegético, ubica la posición del personaje Miguel Vera. Así lo tenemos, en el fragmento 1: "*Aplastó sobre la frente el ala del arrugado sombrero que llevaba una cucarda pegada al cintillo...*" El narrador diegético ubica la situación: "*...yo lo vi enseguida, pero me quedé*

observándolo disimuladamente porque imaginé lo que iba a pasar y no quería ser el primero en notar su llegada” (Fragm.1).

El fragmento 2 presenta un narrador heterodiegético, en función testimonial y reflexiva: *“Por eso hacíamos ruido...para aturdir a Crisanto, para ocultarle el rastro, la devastación de la plaga”*. En el fragmento 3 se siguen combinando el narrador heterodiegético, testimonial y el diegético, reflexivo: *“Esto fue lo que más me llamó la atención a mi regreso a Itapé...comencé tardía la investigación...para llegar al fondo de una iniquidad que nos culpaba a todos”*. La reiteración, con respecto a la guardianía del Cristo del Cerrito y María Rosa, el narrador nos relata: *“...se ofreció ella misma con una conmovida luz en los ojos vacíos, como si durante un cuarto de siglo hubiera estado esperando ese instante”*. Este detalle cierra un cabo suelto: la verdad y la fantasía con respecto al verdadero padre de Juana Rosa parece que queda clara: Gaspar Mora lo fue.

En el fragmento 7, el narrador heterodiegético nos da una visión del contexto, desde afuera: *“Levantó el jarro en el que había un resto de caña...se limitó a inclinar el jarro vertiendo cuidadosamente una gota sobre cada una de las cruces...después las frotó con el pulgar...”*. Es Cristiano Villalba, quien narra la obtención de sus “cruces” como premio a su buen comportamiento en la guerra. El narrador diegético observa, testimonia y reflexiona sobre los hechos: *“Podía seguir su ansiedad, su gradual e imperceptible desaliento al ver que no se embarcaban más tropas...”*. Se descubre poco a poco la insanidad mental de Crisanto, una revelación que estaba en la mente de todos, pero que aún no se evidencia.

La función testimonial, a través del narrador heterodiegético, en el fragmento 7 evidencia la inquietud, la incomodidad del momento: *“Hubo un silencio. Por centésima vez, Hilarión escupió su encono sobre el charquito negro que se había formado al pie de su muleta”* y el narrador diegético no deja de colocarse en primer lugar: *“En ese silencio volví a sentirme solo de repente...Yo estaba en mi pueblo natal como un intruso...”*. Y el narrador homodiegético: *“Recuerdo –dijo José del Carmen-...nos parapetamos como pudimos en nuestras posiciones. Yo estaba en la compañía de Jocó” (Fragm.7)*. El diálogo entre los excombatientes ha dado lugar a varias posiciones del narrador, un enfoque múltiple que permite imaginar la escena.

El narrador heterodiegético, en estilo indirecto libre, ausente a la escena, pero en una posición omnisciente nos relata el camino que siguen Cuchuí y su padre Crisanto: “*El hombre avanzaba cada vez más despacio, con un aire que pasaba alternativamente del asombro a la indiferencia*”. La función reflexiva, no se deja de lado: “*Estuvo inmóvil un instante todavía, pasando quizá de una edad a otra, de un recuerdo a otro recuerdo, hasta descubrir lo que ignoraba y que ahora bruscamente sabía por mediación de su propia tierra*”. En este instante estalla la locura del personaje: lanza las granadas hacia su rancho, todo lo destruye, incluso los momentos de razón que intercambia con su hijo.

Hacia el fragmento 10, el final de la obra, en un enfoque de narrador diegético en función reflexiva, el personaje Miguel Vera nos narra: “*Cuando llegué al galope. Crisanto estaba tranquilo, sentado sobre un takurú*”. “*Pienso en los otros seres como ellos, degradados hasta el último límite de su condición, como si el hombre sufriente y vejado fuera siempre y en todas parte el único fatalmente inmortal*”. Y, finalmente, el narrador homodiegético en función comunicadora, en el personaje Rosa Monzón, la doctora: “*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*”.

El Capítulo X, **Excombatientes**, cierra los espacios narrativos. El conflicto presentado en la obra en el Capítulo I mediante un juego temporal anacrónico y zig-zag, se cierra en el Capítulo VIII; sin embargo, los dos últimos capítulos permiten ajustar datos, llenar espacios que quizá quedaron vacíos y unir cabos narrativos. El narrador heterodiegético, a quien identificamos como el personaje Miguel Vera, se mantiene hasta el final; en el capítulo VII, se presentó como narrador diegético. En este último capítulo, oscila su posición entre heterodiegético y diegético, para finalmente, en los últimos párrafos, dar la voz a otro personaje, quien asume la función comunicativa y reflexiva de un narrador testigo, homodiegético.

El manejo del tiempo es como una neblina. Es evocado, pero a la vez está presente dentro del pretérito. La palabra *arandú*, quiere decir sabiduría y significa sentir el tiempo, explica el personaje Miguel Vera, en una función comunicadora y didáctica. Esta explicación sobre la sensación del tiempo es quizá lo que sintetiza la última parte de la narración: se siente el pasar de las horas, pero no se las define. No sabemos cuánto

tiempo ha pasado desde que llega Crisanto Villalba en el tren, cuánto tiempo ha pasado Cuchuí con Miguel Vera y desde cuándo está transcribiendo la Dra. Rosa Monzón las notas del alcalde muerto. En el fragmento 7, se presenta el juego de tiempos, en estadios temporales, hacia atrás: Pretéritos en niveles retrospectivos. Se rememoran acciones del frente de guerra y se describe la escena de Crisanto con el boliviano, a quien mata sin querer.

La asunción de la cruz con el Cristo labrado por Gaspar Mora, el leproso, en el cerrito de Itapé es el inicio del Capítulo I, en la voz de Macario Francia; finalmente, concluye la obra en un drama poco claro: Cuchuí (nieta de Gaspar Mora) dispara la pistola que Miguel Vera, el alcalde lugareño, le enseña a disparar, esto lo relata la Dra. Rosa Monzón, quien atiende clínicamente al occiso y descubre los escritos en su mochila. El sumario acepta que se disparó a sí mismo, esta afirmación contradice la oración que describe el primer momento: “...*un poco antes de recibir el balazo que se le incrustó en la espina dorsal*”. En un tiempo narrativo anterior, sabemos que Miguel Vera enseñó a disparar a Cuchuí, quien ensayaba teniendo al Alcalde como objetivo, cuando él estaba de espaldas a la pared.

En cierto momento, el narrador reflexivo también apunta su deseo de purgar las culpas, de explicar lo inexplicable: “*llegar hasta el fondo de una iniquidad que nos culpaba a todos*”... (Fragm.3) por la guerra, por la violación, por la cobardía, ¿por el acto sacrílego?. De la mano de estos acontecimientos, se presenta un elemento religioso: el exorcismo de la profanación del sitio, la ceremonia de desagravio por parte del Pa’í Pedrosa y la imagen de María Rosa, la loca de Carovení, para cuidar la imagen del Cristo leproso, con una luz en los ojos, como iluminada.

El tema de la locura y la paranoia es un elemento que debe ser cerrado: María Rosa, la loca de Carovení, está cuidando la imagen de Gaspar Mora, al Cristo de madera, tallado con sus manos. Su hija desaparece en medio de la guerra –que por definición es sinónimo de insanidad mental del ser humano, contra su propia especie–; y su nieto anda por ahí, errante. Su yerno, llega enajenado de la guerra, aislado en su mundo: “*La memoria de Crisanto ya no siente el paso del tiempo; ha dejado por tanto de saber su desdicha*”. Tanto el yerno como el nieto de Ma. Rosa son parte central de este último

fragmento.

Padre e hijo llevan nombres de pájaros: Jocó –sobrenombre de Crisanto- y Cuchuí, el nombre de su hijo. Se dice de Cuchuí que es el “*nombre de un pájaro que se mueve amodorrado... hierbajo de hombre larvado en una criatura soñolienta, no despierta del todo acaso para no ver el sueño atroz que era la vida*” (Fragm. 5). Apenas hay momentos de ternura entre padre e hijo: “-Eh...Cuchuí –murmuró distraído, sin asombro, sin ternura-. Nada más que un saludo de pájaro a otro pájaro” (Fragm.2). En el fragmento 9, cuando Cuchuí le pide cazar a un tatú mulita: “-No, che ra’y...dijo Crisanto llamando por primera vez con el nombre de hijo y una inusitada ternura en la voz. Vamos a dejarle que viva...” La historia concluye con un sumario por la muerte del Alcalde Miguel Vera, se decide que él se ha disparado a sí mismo. El lector sabe que esto no es así, pero Cuchuí no podía ser culpado.

La historia de Crisanto es el contexto necesario para cerrar el tema de la guerra. A Crisanto le han concedido tres cruces, pequeñitas y burdas, sin ninguna inscripción: Cruz de Boquerón, Cruz del Chaco, Cruz del Defensor. Fueron una burla: no son reales. “Se rieron de él hasta el final!-decía Hilarión- Los propios compañeros! ¡Con esas cruces hechas de zuncho de barril!”. Lo engañaron en su locura. “¡Fue peor que burlarse de un muerto!- murmuró el viejo Apolinario Rodas, sin cara, sin edad, bajo el inmenso sombrero piri”. ¿Cómo podían obligarlo a regresar a casa, conociendo que había perdido su rumbo en el mundo real, que estaba enajenado?. Era la única manera: engañándolo. La descripción de su locura no solo pertenece a él, sino a todos quienes regresaron de la guerra: pedazos de vida, cuerpos deshilachados. “Nada más que un despojo humano, 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” (Fragm. 8).

En el diálogo que mantienen los excombatientes: Hilarión Benítez, quien ha perdido su pierna, Eligio Brisueña, quien ha perdido su brazo, Taní López, Pedro Martín, José del Carmen, Corazón Cabral, el bolichero y Apolinario Rodas, es el más viejo del pueblo, se presentan varias reflexiones con respecto a la Guerra del Chaco. La guerra es inútil. “Los paguasús del gobierno están perdiendo en el papel lo que nosotros ganamos en el terreno...¡Dejamos allá brazos y piernas! ¡Sembramos los huesos de cincuenta mil muertos! ¿Para qué? ¡Los hombres bajo tierra no prenden!”. Exclama exaltado Hilarión.

Esta guerra no solucionó nada, por cuanto la rebelión de los agricultores, de los peones y mensúes, bajo el grito de *Tierra, pan y libertad*, resuena de nuevo sordamente, nos dice Miguel Vera, en el fragmento 7. No puede haber silencio frente a la injusticia, el pueblo se levantará de nuevo... parece que con esta acción, volvemos al hecho inicial del convoy revolucionario y la represión gubernamental. En Itapé y en Sapukai, los dos pueblos protagonistas de la obra, el tiempo de la rebelión no se quedó en el pasado, se hace presente otra vez.

El eje temático que atraviesa la obra *Hijo de Hombre* está constituido por varios elementos que se enlazan en una visión reflectiva, entre ellos, el espacio y el tiempo. No podemos concebir a Itapé, aislado de su Cristo del Cerrito, como tampoco es posible imaginar a Supukái sin los rieles del tren y el cementerio donde duermen los despedazados cuerpos de los revolucionarios. Los personajes imaginados por la narrativa robastiana reflejan la condición socio-económica del pueblo paraguayo. Si bien es cierto que la obra nos acerca a una crónica del conflicto bélico de la Guerra del Chaco (1935) descubrimos que en la memoria de los habitantes está presente el atroz sufrimiento del genocidio que tuvo lugar en la Guerra de la Triple Alianza (1860) y su eterna rebelión por mejores días. El pueblo Sapukai no olvidará nunca el boquete lleno de cadáveres que yacen en su sueño eterno bajo las rieles del tren –luego de un grito desesperado de rebelión y ansiedad de justicia- mientras los itapeños no dejarán de defender la memoria religiosa-mítica de Gaspar Mora, con su Cristo del Cerrito, tallado por sus manos leprosas.¹⁴⁴

¹⁴⁴ El Anexo 13.10 evidencia los elementos temáticos del Capítulo X.

CAPÍTULO III

DIGLOSA Y BILINGÜISMO EN *HIJO DE HOMBRE*

Augusto Roa Bastos reivindica al pueblo paraguayo a través de su narrativa. Este escritor se propuso ser fiel a la expresión de su propia esencia cultural y encontró, en la construcción de su extensa obra narrativa, una solución lingüística que patentice la diglosia imperante en la comunidad paraguaya entre el castellano y el guaraní. Actualmente, se conoce como *yopará* la lengua criolla que adopta vocablos españoles a la estructura gramatical y prosódica del guaraní y constituye el resultado explícito de aquella simbiosis.

Las dos variedades lingüísticas coexisten: la primera como lengua de cultura, de prestigio, de uso oficial (el castellano); frente a la segunda, relegada a situaciones de oralidad, de vida familiar y de folklore (el guaraní). Roa Bastos sostiene, en los ensayos sobre la construcción expresiva de su obra, que la lengua oral de su pueblo indígena ha prevalecido al interior de la cultura paraguaya, afirmando la realidad lacerante de su historia y enriquecido preclaramente a la lengua dominante. La obra *Hijo de Hombre* (1982) será objeto de estudio en este contexto temático: se analizará como el guaraní se hace presente en momentos de tensión de la obra, aporta una dimensión simbólica y evidencia su inherente tradición cultural.

Conceptualmente, se considera **bilingüismo** la capacidad de una persona para utilizar indistintamente dos lenguas.

“Capacidad de un individuo de expresarse en una segunda lengua respetando los conceptos y las estructuras propias de la misma”. (Titone, 1976).

“Bilingüe es aquella persona que es capaz de codificar y decodificar en cualquier grado, señales lingüísticas provenientes de dos idiomas diferentes”. (Blanco, 1981, p.51)

“Aptitud del hablante para utilizar indistintamente dos lenguas. Por extensión, dícese de la condición sociolingüística por la que una comunidad emplea dos lenguas distintas para cubrir exactamente los mismos cometidos comunicativos colectivos y privados”. (Cerdá Massó, 1986).

Cuando se habla de bilingüismo individual, nos referimos al conocimiento y dominio que una persona tiene de dos lenguas, a la praxis, a los factores que intervienen en el proceso de adquisición y a las variables entre individuo, contexto –social, cultural y geográfico– y lengua.

Actualmente, en nuestro mundo globalizado, permanentemente nos enfrentamos a situaciones en las cuales nuestro conocimiento de otra lengua, en un nivel aceptable de comunicación, nos permite acceder a contextos académicos, sociales y económicos de otras regiones. De allí que el bilingüismo se presente como una necesidad inherente; por supuesto que las migraciones a países industrializados en busca de horizontes más prometedores, provoca un bilingüismo forzoso. ¿Hasta qué punto el bilingüe consigue separar los dos idiomas que maneja...si consideramos que el conocer otra lengua implica acercarnos a otro mundo cultural?

El fenómeno de la **diglosia**¹⁴⁵ considera la convivencia de dos variedades lingüísticas en el seno de una misma población o territorio, donde uno de los idiomas tiene un estatus de prestigio —como lengua de cultura, de prestigio o de uso oficial— frente al otro, que es relegado a las situaciones socialmente inferiores de la oralidad, la vida familiar y el folklore. Cuando hay tres o más lenguas, a tal situación se la conceptualiza como poliglosia o multiglosia.

Existe un reparto de funciones entre una variedad alta (A) y una variedad baja (B), de forma que cada una es usada solo en ciertos ámbitos o dominios: la variedad A, en situaciones formales y distantes, y la B, en contextos informales. Resultaría impropio o ridículo usar indistintamente ambas variantes. La comunidad diglósica considera que la variedad A es más prestigiosa que la variedad B. La variante B suele adquirirse como lengua materna, en tanto que la A solo se aprende formalmente en contextos académicos.

La variedad A posee unas categorías gramaticales que se reducen o desaparecen en la variedad B. La variedad A dispone de un léxico culto, técnico y especializado del que carece B. A su vez, esta cuenta con el vocabulario y las expresiones fraseológicas propias del ámbito familiar y popular. La variedad A está estandarizada gracias a la elaboración

¹⁴⁵ Ferguson, Ch. (1959) “Diglosia”, *Word* 15, pp.325-340

de gramáticas, diccionarios y normativas ortográficas que permiten su conocimiento; tal proceso de estandarización no existe para la variedad B. Asimismo, existe un corpus literario en la variedad A que constituye la herencia literaria, inexistente en B.

Las situaciones diglósicas pueden perdurar durante siglos, si bien la aparición de subvariedades mixtas entre A y B, así como la progresiva confusión de funciones sociales durante ese tiempo, pueden evolucionar hasta hacer desaparecer la diglosia. Ferguson (1959) define la diglosia como *"el uso discriminado de dos variedades de la misma lengua o de dos lenguas diferentes con una serie de características"*.

Según Ferguson (1959) Algunos rasgos serían definitivos y constantes en la **diglosia**: en primer lugar la función. La variedad alta (A) se usa en contextos formales, la baja (B) en familiares. En una situación diglósica no existe el uso de una variedad en un contexto al que no le pertenece. En segundo lugar tenemos el prestigio: la variedad A es considerada como prestigiosa, este hecho lleva en algunos casos a la negación de la existencia de un hablante de la variedad B. En tercer lugar, la herencia literaria: existe un corpus literario culto en la A y literatura popular y folclórica en la B. En cuanto a la adquisición, la primera es adquirida como lengua materna, la segunda corresponde a un aprendizaje posterior. El hablante que se obliga a hablar formalmente en otra lengua, considerará su lengua materna como algo propio, se sentirá más cómodo con ella. En lo que se refiere a lo sintáctico, la lengua A mantiene estructuras estandarizadas, la B no tiene normas definidas. Finalmente, la situación de diglosia es un fenómeno relativamente estable.

Con estas precisiones conceptuales podremos entonces afirmar que Paraguay presenta este último fenómeno lingüístico: **diglosia**. El castellano y el guaraní comparten un mismo sitio: lenguas oficiales paraguayas; sin embargo, en su praxis se encuentra la diferencia, en la funcionalidad a nivel del habla.

El guaraní fue la primera lengua indígena americana en alcanzar el estatus de idioma oficial. Desde la Independencia del Paraguay, el guaraní gozó de estatus de idioma oficial, hasta el final de la Guerra de la Triple Alianza, cuando incluso se prohibió su uso; durante la Guerra del Chaco se utilizó casi exclusivamente como lengua de comunicación básica en el Ejército. A partir de la Constitución de 1967 la lengua guaraní

se convirtió en lengua nacional, siendo el castellano la lengua oficial de la República del Paraguay. Con la promulgación de la Constitución del 1992, ambas lenguas son declaradas oficiales. Además, el guaraní ha sido reconocido como idioma de trabajo del Mercosur.

El guaraní o *avañé* ã es una lengua de la familia tupí-guaraní hablada por aproximadamente unos cinco millones de personas, para unos cuatro millones de las cuales es su lengua materna. Es la más hablada en Paraguay, considerado como uno de los dos idiomas oficiales desde la Constitución de 1992. Zonas fronterizas de Bolivia – el Chaco boliviano- de Argentina –Corrientes, Misiones, Formosa y al este de la Provincia del Chaco- y el sur de Brasil, lo respetan como idioma nativo Es lengua oficial de Bolivia desde el 2009; en la provincia de Corrientes (Argentina) es lengua oficial, junto con el castellano.

Se puede diferenciar tres variedades de guaraní casi ininteligibles entre sí: el misionero o jesuítico, el guaraní hablado por los guaraníes y el guaraní paraguayo o moderno.

- El **guaraní misionero** se habló en la época de las reducciones jesuíticas, entre 1632 y 1767. Esta variedad había desaparecido totalmente para 1870, pero dejó importantes documentos escritos.

- El **guaraní tribal** abarca los dialectos hablados por cinco o seis etnias asentadas dentro del territorio paraguayo y limitadas geográficamente: "Guaraní Occidental", "Paí Tavyterá", "Ava Guaraní", "Idioma Mby`a Guarani" y "Aché".

- El **guaraní paraguayo** es hablado por casi la totalidad de la población del país (90%); éste depende generalmente de la ubicación urbana o rural de los hablantes, siendo variable el grado de pureza y de riqueza del léxico¹⁴⁶.

En los centros urbanos y principalmente en la capital se habla el **jopará**, una lengua criolla adoptada en los tiempos de la Guerra de la Triple Alianza que adopta vocablos españoles a la estructura gramatical y prosódica del guaraní. Una variante es el llamado

¹⁴⁶ Recuperado de <http://www.datamex.com.py/guarani/neenga/index.html> y de <http://www.e-portalsur.com.ar/guarani/espguarani.htm>

guaraní jehe'a, una lengua caracterizada por la mezcla transformada de vocablos del español al guaraní.

Roa Bastos en su niñez conoció las dos lenguas: el castellano y el guaraní, por ello, afirma—en una entrevista concedida a David Maldavsky, en Buenos Aires en 1970—que el problema al que se vio enfrentado, al inicio de su quehacer literario fue el no saber en qué idioma escribir.

La polaridad bilingüe (castellano-guaraní) no se da como una integración, sino como una escisión casi esquizofrénica, no solo en los niveles comunicacionales de la lengua hablada, sino también y muy especialmente en el lenguaje literario. Es una situación única, excepcional, en el panorama cultural y lingüístico de América Latina. En el Paraguay conviven —erosionándose mutuamente— dos lenguas desde hace cuatro siglos, sobre toda la extensión del país. El castellano es la lengua culta, oficial; el guaraní, la lengua nacional y popular por excelencia. El guaraní es una lengua hablada. Su tradición es puramente oral. No existe literatura. Falta incluso una sistematización gramatical y hasta una grafía uniforme que organice los valores sintácticos y fonéticos. Los únicos estudios de este tipo se han hecho en Brasil, donde las variantes lingüísticas y fonéticas son distintas a las del guaraní paraguayo, que a su vez constituye una alteración del guaraní aborigen...¹⁴⁷

Carmen de Mora, afirma, en el estudio realizado sobre *Hijo de Hombre*, en la edición publicada en 1994 por Editorial Anaya, titulado “El sentido de la escritura en Roa Bastos”

Pocos autores han encontrado el camino adecuado para integrar las ventajas del impacto modernizador —de la lengua A, en este caso el castellano— con los elementos de la cultura autóctona, de tal manera que los aportes externos sirven para revitalizar la cultura tradicional, no para anularla. Roa Bastos se propuso ser fiel a la expresión de sus propias esencias culturales y buscar una solución lingüística, con finalidad artística, que diera cuenta de la diglosia imperante en la comunidad paraguaya¹⁴⁸

A lo largo de su producción literaria, Roa Bastos logra realizar una simbiosis narrativa de las dos lenguas: la narrativa de sus cuentos y sus novelas permite que el lector se acerque fácilmente en su mundo a dos vertientes lingüísticas; la emoción y la

¹⁴⁷ Maldavsky, D. (1970) *Reportaje y Autocrítica*, Buenos Aires: Los Libros N°12, p.11-12

¹⁴⁸ Op Cit, p.413

fuerza del guaraní se presenta solo en ciertos momentos, cuando las palabras en castellano no logran captar la intensidad o la ternura que requiere alguna acción.

En el cuento *El Trueno entre las Hojas* (1953) de la obra del mismo nombre, se narra como Solano Rojas, el pasero ciego, pasa a la gente de un lado a otro del río, no les cobra nada. Leamos el texto¹⁴⁹ que se nos presenta en un natural engarce lingüístico entre el castellano y el guaraní:

“No olviden **ená, che ra’y-kuera**, que siempre debemo ayudarno lo uno a lo’jotro, que siempre debemo’ etar unido. El único hermano de verdá que tiene un pobre ko’ e otro pobre. Y junto todo nojotro formando la mano, el puño humilde pero juerte de lo’tabajadore”

“Todavía de tanto en tanto suele escucharse en el Paso, a la caída de las noches, la música fantasmal del acordeón. No siempre. Solo cuando amenaza mal tiempo, no hay zafra en el ingenio nuevo y todo está quieto y parado sobre el río.

-¡**Chake!** (¡Cuidado!). Dicen entonces los ribereños aguzando el oído- Va a haber tormenta.

-Ipu yevyma jhina Solano cordión

Piensan que el Paso **Yasy-Möröti** (*Media Luna color de hueso*) está embrujado y que Solano ronda en esas noches convertido en Pora (*Fantasma*). No lo temen y lo veneran porque se sienten protegidos por el ánima del pasero muerto. Allí está él en el cruce del río como un guardián ciego e invisible a quien no es posible engañar porque lo ve todo. Monta guardia y espera. Y nada hay tan poderoso e invencible como cuando alguien, desde la muerte, monta guardia y espera”.

En este ejemplo podemos observar como el idioma guaraní se inserta con toda naturalidad en la narrativa castellana. El lector va aprendiendo, poco a poco, a distinguir las tonalidades usadas por el personaje, descubre la transparencia y percibe la fuerza del idioma nativo.

Según Jean Andreu (1976), en su estudio “Hijo de Hombre, fragmentación y unidad”¹⁵⁰ considera que la problemática de la obra consiste en su estructura; por cuanto

¹⁴⁹ Recuperado de http://www.portalguarani.com/obras_autores_detalle.php?id_obras=1020

¹⁵⁰ Sicard A., Moreno F., (1992) *En torno a Hijo de Hombre de Augusto Roa Bastos*, Centre de Recherche Latino-Américaines, p.89

algunos de los capítulos presentados se encuentran desarrollados como cuentos independientes en otras obras; sin embargo, el enlace que se presenta en los diez relatos mantiene una autonomía notable y la presencia del guaraní –quizá como hilo conductor en cuanto al manejo lingüístico– es evidente, en una situación de diglosia natural y fluida.

Roa Bastos introduce su obra *Hijo de Hombre* con dos epígrafes, el primero de ellos tomado de la Biblia, del Libro de Exequiel: “*Hijo de Hombre, tú habitas en medio de casa rebelde... Come tu pan con temblor y bebe tu agua con estremecimiento y con anhelo*” (Ez 14,8) El segundo corresponde a un fragmento del Himno de los muertos de los guaraníes: “*He de hacer que la voz vuelva a fluir por los huesos...Y haré que vuelva a encarnarse el habla...Después que se pierda este tiempo y un nuevo tiempo amanezca*”¹⁵¹

Se registra la diglosia en los diez capítulos de la obra¹⁵²; en ellos, las voces guaraníes se encuentran presentes, ya sea en términos insertados en un contexto dialectal castellano o en estructuras sintácticas completas: independientes y autónomas. A continuación, una observación de lo explicado.

3.1 El guaraní en *Hijo de Hombre*

En el Capítulo I, **Hijo de Hombre**, se describe al personaje principal Macario Francia con andrajos de *aó-poí*, es decir con ropas harapientas, tejidas a mano, de algodón. Este personaje, anciano o *lepiyú*, vaga solo por el pueblo y es quien narra la historia del *Yvaga-ratá* o el cometa, denominado “fuego del cielo”. Los chicos están *empayenados* con sus historias, es decir, encantados. La frase de escarnio que le gritan al anciano es *Karái tuyá colí... güililí*, una expresión de súplica y burla, se inicia con el término “señor”. Cuando Gaspar Mora desaparece del pueblo, por cuanto estaba con lepra, el hachero que escuchó su guitarra, pensó que era un *yasyyateré* o un “duendecillo del bosque”. El carpintero, al ser encontrado, exclama: *Omanó vaekué ko- ndoyejhe'ai aikovevandie* o “los muertos no se mezclan con los vivos”. Los *Tajhachíes* son los miembros de la jefatura, que quieren robar y quemar la imagen de madera esculpida por Gaspar, todos los desprecian por ese acto considerado sacrílego, porque aquella acción

¹⁵¹ Op.Cit. p 17

¹⁵² El Anexo 14 recopila las voces guaraníes encontradas a lo largo de la obra, capítulo a capítulo.

negaba la santidad de la imagen esculpida por las manos del ebanista. Los términos de mayor importancia en este capítulo, corresponden a *Tupá-Rapé* o *Camino de Dios*, como empiezan a llamar los itapeños al sendero por donde transitan hasta llegar al Cerro donde colocan al Cristo. Macario Francia reflexiona sobre ello y afirma que debe denominarse *Kuimbaé-Rapé* o Camino del Hombre, por cuanto es Gaspar quien deja esta imagen, para quedar vivo entre los suyos, luego de su muerte física.

En el Capítulo II, **Madera y Carne**, se presenta, silencioso y hosco, el ruso Alexis Dubrovsky. Atanasio Galván, la autoridad del pueblo, a quien todos llaman *Teyú-rugai* o *lagarto* –por sus características ladinas y solapadas- es quien amenaza al Doctor para que le cuente su historia, el porqué de su presencia en Sapukai, pero no recibe respuesta. Alexis tiene un perro, quien camina de lado a lado del pueblo con su *ayacá* o canasto de mimbre, en el hocico; aún luego de la desaparición de su dueño, el animalito sigue haciendo su recorrido. El médico fabrica sus *pohã ñaná* o sus remedios caseros, con yuyos medicinales, sobre todo para cuidar a los leprosos de Costa Dulce. A Chepé Olevar, quien fue el telegrafista que alertó al gobierno sobre la acción de los revolucionarios (causa de la colisión del tren) lo llaman *chepé ha'eño*, el nombre de una golondrina. El destino aciago, *ciado aigüe*, es lo que hace de Sapukai un pueblo abandonado a su suerte.

En el Capítulo III, **Estaciones**, el escenario es Itapé. En el viaje que emprende el niño Miguel Vera hacia Asunción, escucha como unos viajeros se refieren al poder de *los poguasús*, así se denominan a los gobiernistas: literalmente, la palabra *poguasú* significa *grueso*. Términos como *chiperas* o *cavichués*, se mezclan con la narración en forma natural: las vendedoras de *chipá* y *alojas* con las chiperas, rodeadas todo el tiempo por los insectos o *cavichués*. Al interior del jarro de *aloja*, que toman los viajeros, se encuentran las ramitas de *caá-piky* (hierba mate; el término *piky* significa hierba). El zumbido de un *mamangá* (árbol) se utiliza como un símil para describir el sonido que emite la guitarra que toca un viejo, al interior del transporte. Una viajera se despide de Damiana Dávalos con la expresión: “Adiós, *manté, che ama mí*”. El término *manté* significa *solo* o *solamente*, la frase podría interpretarse como “Adiós, *solo cuídese*”. Al llegar a la estación, arrojan al gringo (Dr. Dubrovsky) del tren, lo *manearon* con el látigo del *teyú-ruguai*, hecho con piel de lagarto: es decir lo *latiguearon*, lo *zarandearon*.

En el Capítulo IV, **Éxodo**, Casiano Jara se encuentra huyendo con Natividad de los yerbales de Takurú-Pukú; el trabajo de ser *mensúes* los ha esclavizado. *Takurú-Pukú* es la ciudadela de un país imaginario amurallado por las grandes selvas del Alto Paraná. Se corea de vez en cuando, al son de una guitarra, versos que narran las penurias que sufre un mensú: “*Anivé angana, che compañero/ ore korazö reikyti asy...*” es decir “*No más, no más compañero/ rompas cruelmente nuestro corazón...*” Natividad se dirige a su esposo Casiano con una expresión de ternura y respeto: “*Che kara*” es decir “*Mi Señor*”, el tono que evidencia la narración es humilde, *está con la cabeza gacha sobre el plato vacío, como si dijera amén*, nos cuenta el narrador, cuando reflexiona con tristeza –mientras come– sobre su suerte y cómo zafarse de ella. Durante la huida, debían atravesar la *yavorai* (la espesura de los yerbales) que los iba conduciendo hacia el *karuguá*, el estero o la ciénaga; no querían tropezarse con una ponzoña de la *ñandurié* (víbora pequeña) que sabían que transportaba a la muerte segura con su vómito negro o con una *mboi chiní* (serpiente de cascabel). La presencia del gran *Tuvichá* (Jefe) extranjero trajo más muerte a los mensú. La pareja ya no podía esperar más el momento de escapar, una tentación que parecía fabricada por el mismo *Añá* o genio del mal. La noche en la que deciden escapar, a lo lejos, en la tienda del capataz, alguien rasga una guitarra con los versos: “*Oimé aveiko ore-huera entero/ ore sy mimí jha ore valle jhov*”. La tristeza se cuele entre los versos: “*También nosotros tenemos/ nuestras madres y un valle natal*”. Los chillidos de los *kirikíes* o gavilanes los acogen cuando suben a la carreta que los guiará a la libertad.

En el Capítulo V, **Hogar**, Cristóbal Jara guía a Miguel Vera, quien está vestido con botas de campaña y cinturón con revólver. El militar pasa por una serie de *olerías* u hornos para hacer adobes; los *taguatós* o gavilanes siguen desde lo alto a la pareja de hombres que se internan en la selva. Durante el camino observan a *tatús* o armadillos, deben apartar a los *yukeríe* (plantas de tubérculos) y a los *karaguatales* (árboles de pita). Al llegar al vagón, el Teniente observa primero las *ruedas semihundidas entre los yuyos, los grandes troncos morados de mazaré que calzaban los ejes...las plataformas corroídas por la herrumbre...los huecos de las ventanillas tejidos de ysyópós* (bejucos) y *telarañas*. A punta de cuchillo, una altanera inscripción se leía grabada en un ángulo del vagón: *Casiano Amoité, 1ª Compañía, Batalla de Asunción*. El *mba'yrú timbo rape*, vagón del tren, es parte natural del paisaje.

En el Capítulo VI, **Fiesta**, se descubre la rebelión de los sapukeños. Cristóbal Jara, *Kiritó*, está escondido en el cementerio: Ma. Regalada Caceré lo protege. El refrán *mba'ëve nda cheapurai/ avavé nda cheyokoi* (*Nada me apura, nada me ataja*) está en el reborde del techo del camión de Cristóbal, como parte de un contexto temporal, cuando los militares buscan a su dueño infructuosamente. Pasan las horas y no lo encuentran, “*parece un pombero*” alguien exclama; es decir, un *duende maléfico*, porque ha desaparecido. Por otro lado, en camino hacia la prisión, viajan al interior del tren, los revolucionarios; van apretujados en una situación lacerante e inhumana. Una campesina exige al oficial que abra la puerta del vagón para dar a los prisioneros un poco de chipá y aloja: “*¡Nei pue, che kara!*”, exclama, es decir “*Anda pues, querido...!*” En la fiesta que ofrecen a los militares, las damas de la comisión estaban solícitas con el *ambigú* (los bocados). Al final del capítulo, en los momentos finales de la fiesta, Cristóbal y María Regalada, en la penumbra de la parralera, se encuentran bailando entre las cabezas leoninas y los cuerpos deformes de los *lázaros*, quienes asisten sin ser invitados para proteger a su *Kiritó*.

En el Capítulo VII, **Destinados**, los prisioneros políticos están confinados en Peña Hermosa, una isla prisión. Un guacamayo o *ararākā* (rama del cielo, por su color azul) chillaba constantemente: “*Yapiä-ke...Yapiä paiteké!*”, “*¡Escapemos... escapemos todos!*”. Alguien improvisa canciones en su acordeón, se escuchan unos versos: “*Reikove puku Haguä/ nde tuja mante vaerä*” (*Si quieres vivir largo tiempo/ no tienes más que envejecer*). A la muerte de Jiménez, un prisionero que se suicida, los chillidos del *gua'a* (el guacamayo) rayaban a cada instante la membrada acústica de la tarde con su obsesivo estribillo. Más tarde, el destino juega un as de suerte para los prisioneros: son requeridos para el frente de guerra; la principal demanda es construir *tucas*, para refugios: grandes zanjas con empalizadas de troncos como techos.

En el Capítulo VIII, **Misión**, la guerra está en su apogeo. Silvestre Aquino y Cristóbal Jara han sido asignados a un convoy aguatero. Viajarán por el Camino Viejo hacia la cañada de Boquerón. *Salu'í* (Pequeña Salud) y Juana Rosa trabajan como enfermeras. *Salu'í* desea irse con Cristóbal en el convoy. *¿Adónde pikó, ché amamí?*, le dice con cariño Juana Rosa (*¿Adónde vas?*). Silvestre Aquino está al mando del convoy, de pronto ve una figura en el camino: “*¿Mävaiklo-nde?*” exclama (*¿Quién anda ahí?*) y descubre a la enfermera vestida con ropa de soldado. Nada une tanto en los trances difíciles como ser

“oyovalle guá” (*pedazos de la misma tierra natal*) piensa Cristóbal, al aceptar a sus coterráneos como parte del equipo del convoy. Los *samuhú* o yucán (árboles con barrigas de gran tamaño, como los ceibos) proyectan su sombra en el camino. Cuando estallan las llantas en el camino, Gamarra exclama: “*Yaguá reví*” o “*Ya voy*”, necesitan su ayuda inmediatamente. El camión de Cristóbal es asaltado por soldados que gesticulan y gritan amenazando con sus bayonetas: quieren el agua. “*¡Peyei-tajhasá!*” grita indignado el chofer: “*Déjenme pasar!*”. Hacia el final del capítulo, una reflexión sobre el sueño es compartida por Cristóbal y Salu’í con la frase: “*Jh’oata che’ari kerená pukú*”, es decir *un sueño alegre y largo, lleno de infinita molicie, de imágenes alegres*, en referencia al sueño de la muerte. Esta frase constituye el punto de intersección espiritual entre los personajes, quienes ofrendan su vida en pos de una inalcanzable libertad. Horas más tarde, sus ilusiones ya no serán parte de su cuerpo físico, habrán proyectado sus ideales hacia la inmaterialidad de los sueños.

En el Capítulo IX, **Madera Quemada**, la Hermana Micaela, Celadora de la Orden Terciaria narra cómo Melitón Isasi, el Alcalde, es denominado Kurupí, o “*indiecillo lascivo*”, por su *costumbre* inmoral de violentar sexualmente a las mujeres del pueblo; sus ojos de *taguató* (de gavilán) como de ave de rapiña intimidan a todos.

En el Capítulo X, **Excombatientes**, Crisanto Villalba, un excombatiente, llega al pueblo enajenado, su *mitaí* (niño) Cuchu’í es su hijo. Luego de pasar algún rato con sus compañeros y amigos del pueblo, Crisanto camina con Cuchu’í hacia su rancho, su hijo le pregunta: *¿Jha nde?* o *¿Ya comimos?*, a lo cual el padre responde con ternura “*No, che ra’y*”. Hacia el final del capítulo, Miguel Vera nombra el término “*arandú*” o *sentir el tiempo*, en referencia a la situación personal de Crisanto Villalba, quien ya no siente el tiempo, por tanto no sabe nada de lo que sucede realmente, está perdido.

A partir del registro de las voces guaraníes en *Hijo de Hombre*, observamos como la lengua se inserta con naturalidad en el habla de los personajes, es parte de su contexto geográfico e histórico. Roa Bastos –el escritor– no puede prescindir de su lengua natal, además que en su condición de hombre exiliado, el acudir constantemente a su guaraní lo hace sentirse más cerca de sus raíces y saborear de lejos, en su imaginación, los momentos más caros y queridos de su niñez en Paraguay.

El lector ajusta su lectura y sus percepciones sobre el contexto narrado, a las expresiones de los personajes y se aúna con ellos en el guaraní que acompaña a ciertos hechos que requieren de voces íntimas del alma: “*¿Adónde piko, ché amamí?*”, por ejemplo, sugiere un acercamiento fraternal entre dos personas que se necesitan, así se expresa Juana Rosa, cuando Salu’í le sugiere que irá con Kiritó -Cristóbal Jara- en el convoy aguatero, quizá con la seguridad íntima de que serían sus últimos momentos. Hay fuerza emocional en las dicciones guaraníes: algo que viene inmerso en la tierra que los vio nacer. Las situaciones de tensión que sufren los personajes requieren expresiones más íntimas, propias a su espíritu, de allí que solo la lengua de sus ancestros puede ser usada, no la de sus conquistadores españoles.

El narrador nos presenta el contexto con naturalidad, así tenemos cuando en el primer capítulo, Macario Francia reflexiona sobre los términos a usar para designar el camino que sube al Cristo del Cerrito: Camino de Dios y Camino del Hombre: *Tupá-Rapé y Kuimbaé- Rapé*; más tarde, hacia el capítulo VIII, cuando los cadáveres de los coterráneos yacen en el camino a Boquerón, Cristóbal toma un puñado de tierra y cubre los cuerpos en forma simbólica, son sus *oyo-valle guá* o pedazos gemelos de la tierra natal, no los puede dejar a la interperie. Un soldado agoniza en brazos de Salu’í y exclama: *Mamá... mamaíta...¡Anina chereyatei!*. (¡No me dejes..mamita!). Ella lo abraza y luego cierra sus ojos. Los versos de los cantos con el fondo lastimero del rasgar de una guitarra, son siempre tristes y hablan de pérdidas: “*Oimé aveiko ore-kuera entero/ ore sy mimí jha ore valle jhovy*” (“También nosotros tenemos nuestras madres y un valle natal”). La expresión de ternura que dirige Crisanto a su hijo: “*Che ra’y*” en el camino a su rancho, en la última parte del capítulo, enuncia el halo de humanidad que son parte inherente de los personajes.

Roa Bastos, en el prólogo de su obra *Hijo de Hombre*, afirma al respecto de este tema: “*La presencia lingüística del guaraní se impone desde la interioridad misma del mundo afectivo de los paraguayos. Plasma su expresión coloquial cotidiana, así como la expresión simbólica de su noción del mundo, de sus mitos sociales, de sus experiencias de vida individuales y colectivas*”¹⁵³

¹⁵³ Op.Cit. p.9

Esta aseveración rebasa las fronteras de Paraguay y da a la obra roabastiana lineamientos universales: el guaraní es la pincelada que marca el compromiso íntimo de Roa Bastos con su gente, con el pueblo paraguayo, constituye un registro de su lucha interna.

CONCLUSIONES

“Se podría intentar una aproximación
al escritor exiliado:
el sentido de la propia alienación.
Por una parte, el hecho de sentirme desgajado
de una realidad muy concreta, la de mi país.
Una realidad que, a su vez, está segregada
de la realidad latinoamericana, porque constituye
una especie de “isla rodeada de tierra”,
un agujero, un vacío; en todo caso, una realidad
asincrónica en la dimensión general de América,
en su dimensión cultural.”¹⁵⁴
-Roa Bastos-

Roa Bastos es la voz narrativa de Paraguay, testimonia la historia de su pueblo en las dos grandes guerras que lo arrasaron: Guerra de la Triple Alianza (1864-1870) y Guerra del Chaco (1932-1935). En su obra, retrata la realidad lacerante e inhumana de su pueblo, luego de las masacres con visos de exterminio. Por ello, el manejo temporal de su narrativa mantiene al lector en suspenso. Sus personajes se convierten en la parte medular de su limo narrativo. La obra *Hijo de Hombre* constituye una radiografía de la condición bravía de su raza, pero igualmente una visión irracional de las situaciones espinosas por las cuales atravesó su pueblo. El maltrato que sufrieron sus coterráneos llega a vilipendiar su condición humana; el narrador describe a sus personajes en sus condiciones ínfimas, cuando laboran en los *yerbales*: cucarachas bajo atados de madera, reses de ganado que se agachan a beber el agua de arroyuelos, seres indómitos que siembran la tierra con sus huesos y alimentan los pozos secos con su sangre. La dignidad humana es un frágil cristal, quebrantado y humillado.

En este contexto narrativo, el tiempo no se mide en relojes de segundos, minutos y horas, es atemporal. El presente narrativo se convierte, a momentos, en un pasado

¹⁵⁴ Maldavsky, David (1970) “Reportaje y Autocrítica”, *Los Libros N°12*, Buenos Aires, p.11-12

intangibles y en un futuro que es ficción. En el capítulo X (Fragmento 10) Miguel Vera reflexiona sobre esta condición semántica del tiempo, en el idioma guaraní: “...*la palabra arandú quiere decir sabiduría y significa sentir el tiempo...*” Y ésta es la percepción que tiene el lector: el tiempo se resbala, como una gota de agua que se desliza por la piel, que deja una estela húmeda, pero que al desaguarse, simplemente ya no existe. La memoria de Macario nos deja claro que el límite de sus recuerdos traspasa los umbrales de lo mítico, no hay fecha para sus recuerdos: Gaspar Mora existió en algún momento del pasado, pero su existencia se convirtió en parte sustantiva de su pueblo.

A momentos estamos en un Itapé con rieles de tren y vías férreas; en otros, observamos la procesión que se mueve lentamente, bajo la lluvia, arrastrando el Cristo de madera y la memoria querida de Gaspar Mora: el carpintero leproso, el Hijo de Hombre que dejó de lado a su pueblo para morir en paz lejos de todos.

La presencia de ciertos personajes es efímera en el transcurso del tiempo mítico; las constantes anacronías, prolepsis y elipsis -tiempo zig-zag- nos permiten construir algunos personajes, como el del doctor Alexis Dubronsky: del cual no escuchamos ni una palabra, ni un diálogo, es un silencio que camina; sin embargo, su presencia se fortalece cuando toma contacto con los leprosos. De pronto, desaparece –la ambición produjo en él una locura incomprensible- pero no sin dejar una estela de su paso por Itapé: las líneas celestes de los ojos tristes de Alejo, encienden recuerdos en quien lo ve y en el corazón de María Regalada, la ansiedad en la espera –una Penélope que no deja de mirar al mar de sus recuerdos- la mantiene alerta. Esta ausencia no tendrá explicación alguna a lo largo de la narración, no se conoce más; nadie comprende cómo la labor sacrificada y de entrega auténtica dejó de ser: se convirtió en vacío, en ausencia, en espejismo.

Roa Bastos recurre al tiempo cronológico lineal en el Capítulo IX, **Destinados**. Nos encontramos con 54 días relatados en forma epistolar. Es necesario que el lector no se pierda detalle de lo que sucede, desde el 17 de junio hasta el 29 de septiembre. El lugar es descrito con fidelidad, la Cañada de Boquerón; el contexto es delimitado: Miguel Vera está purgando una condena por haber sido parte de una rebelión. El Islote Peña Hermosa era un lugar de destierro para los prisioneros; pero es allí donde el sargento Vera reconstruye su mundo interior y lo equilibra; para él no solo es un espacio de pena y expiación, es un espacio de paz. El narrador diegético no quiere estar en otro lugar, solo

allí; parece que el limbo en el que se encuentra le proporciona armonía, porque se sabe culpable y quiere, indiscutiblemente, redimirse. El dato histórico tiene su contraparte literaria: el 17 de junio –en el diario de Miguel Vera– se hace alusión a la caída del fortín paraguayo Pitiantuta en manos de un destacamento boliviano, anuncios de la Guerra del Chaco.

No dura mucho esta situación, se ahondan las descripciones dantescas de la muerte, del Cañadón de la Muerte, donde se apertrechan de columnas de cadáveres – amigos y enemigos en un abrazo mortal– para pervivir un poco más. Hacia el final del capítulo, el tiempo lineal que ha sido delimitado con fechas exactas, empieza a difuminarse... y el lector sabe que ha traspasado el umbral de lo real, “racional y lógico” que podría caber en el contexto inhumano de la guerra, para dar paso a lo temporal que se diluye: la esquizofrenia del personaje toma lugar y destroza la “normalidad” de la agonía del condenado a muerte: *“Esto...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”* (Fragm.7.29 de Septiembre). La alusión al tiempo que se alarga, que perdura, sin límites, una sensación de existir por siempre, podría considerarse como parte de un mito, una relación a un estado primigenio y vasto. El personaje se ha dilatado hasta llegar a ese punto inicial: de allí su sensación de irrealidad temporal.

El tiempo no ha solucionado nada, no han desaparecido los conflictos, los personajes vuelven el tiempo del revés. Miguel Vera, el adolescente, lo describe como un trompo: *“Una estación y otra. Siempre parecía la misma. La misma gente en los andenes. Caras de tierra en sequía. Las casas, los campos dando vueltas hacia atrás. Todo igual, como si el tiempo no se moviera sobre el trompo inmenso y lento”* (Cap.III, Fragn.7). O quizá es una serpiente que se enrosca, mordiéndose eternamente, como la imagen del *ourovoros*¹⁵⁵, en la concepción mítica del eterno retorno. La guerra, a pesar de su cuota de sangre y heroísmo, no solucionó nada: el esfuerzo ha sido inútil, las muertes innecesarias. En el capítulo X, Miguel Vera nos relata cómo la rebelión de los agricultores, de los peones y mensúes, bajo el grito de *tierra, pan y libertad*, resuena de nuevo sordamente. En Itapé y en Sapukai el tiempo de la rebelión no se quedó en el pasado: se hace presente otra vez.

¹⁵⁵ El *uróboros* simboliza el ciclo eterno de las cosas, también el esfuerzo eterno, la lucha eterna o bien el esfuerzo inútil, ya que el ciclo vuelve a comenzar a pesar de las acciones para impedirlo.

Roa Bastos conduce la narración por caminos históricos, donde la geografía es el telón literario que esculpe con fidelidad el alma de los personajes: los itapeños con su imaginario religioso y la defensa exacerbada de sus creencias, mientras los sapukeños no pueden dejar pusilánime su grito de libertad. El espacio constituye una realidad geográfica: la Zona del Guairá, las ciudades de Itapé y de Sapukai –cada una con su propia historia: Itapé y su Cristo del Cerrito, Sapukai y su cráter relleno de cadáveres– existen, son reales. El turista que las visite hoy percibirá la presencia del mito y de la leyenda, más aún si ha leído la obra roabastiana. En la obra *Hijo de Hombre*, la tierra cubrió los vacíos del ayer, pero siempre existe el recuerdo que estorba al presente. La memoria se instala una y otra vez, el tiempo no pasa, el pasado se regodea en la añoranza y la succiona, vuelve a traer los hechos pasados al presente: los regurgita. El Cristo del Cerrito, en sí mismo es pasado y presente, es la memoria que construye sus espacios en la mente de todos quienes lo miran. El último capítulo nos presenta una imagen reveladora: la guardiana, Ma Rosa, tiene una luz en su mirada cuando cuida la talla del carpintero, su único amor.

Alrededor de los espacios-personajes, Itapé y Sapukai, se mueven elípticamente aquellos lugares que identificamos como de paz o de muerte: Cerro Corá, mítico espacio en el cual el General López dejó su vida en manos de los brasileños luego de pronunciar la controversial sentencia: “Muero por mi patria” o “Muero con mi patria”. Estas dos frases constituyen un eterno dilema para los paraguayos. Hay quienes afirman que con esta frase el General ofrendaba su vida por su país, pero hay detractores para quienes aquellas fatídicas palabras marcan la rendición de un pueblo, su sometimiento. Otros lugares, como Curupaití, Piquisirá, Itá Ibaté, Puerto Casado, Casanillo, Pozo Azul, Isla Poí y su laguna *“jaspeada de escamas luminosas, entre la rala vegetación. Un verdadero oasis en la calcinada llanura...”*; el Camino de Yujrá, Boquerón, Tupá Rapé, Cabeza de Agua y muchos más, tienen cada cual su historia y su gente constituye el bastidor de la narrativa roabastiana, que borbotea en la superficie de los acontecimientos. Las estaciones del tren –en Villarica, Encarnación o Borja– son imágenes que no escapan de nuestro paisaje andino: las vivanderas gritan el nombre de sus productos –básicamente las alojás y los chipás, en aquellas estaciones paraguayas–. Espacios geográficos reales, con su historia, sus caminos de tierra, su vida y su muerte.

La narrativa robastiana nos presenta la imaginación mítica inseparable de la diglosia entre el castellano y el guaraní. La lucha interna del pueblo paraguayo se manifiesta en el uso de estos dos idiomas. Los momentos de intimidad y de emociones fuertes asoma el guaraní y su intensidad lingüística; en otros, cuando la relación con el entorno requiere mayor distancia, se presenta el atropellado español para comunicarse, en una obligada sumisión. Por ello se justifica la presencia de los versos del Himno de los Muertos de los guaraníes: *“He de hacer que la voz vuelva a fluir por los huesos...Y haré que vuelva a encarnarse el habla...después que se pierda este tiempo y un nuevo tiempo amanezca”* en el epígrafe de la obra. Roa Bastos da la primera voz a este himno que constituye un referente mítico en la historia de su Paraguay.

Es el pueblo guaraní el que se desgarrar en medio de los yerbales, del boquete abierto por las bombas, en medio de la guerra inútil. Hilarión Benítez, uno de los sobrevivientes, lo reclama airadamente: *“¡Dejamos allá brazos y piernas! ¡Sembramos los huesos de cincuenta mil muertos! ¿Para qué? ¡Los hombres bajo tierra no prenden!”*(Cap X, Fragn.6). Es la voz de su guaraní la que sale a la luz en estos momentos. La tristeza profunda que encierran los versos de los poemas guaraníes no es más que el espejo refractario de su dolor: *“...Oimé aveiko ore-kuera entero/ ore sy mimí jha ore valle jhovy”*¹⁵⁶ o el grito agónico de la muerte inútil: *“-¡Mamá...mamaíta...¡Anina chereyateí!”*¹⁵⁷ como lo exclama en sus últimos segundos de vida, un muchacho esquelético que agoniza entre los brazos de Saluí, la enfermera. Los términos guaraníes intiman con el lector, quien escucha el lamento del personaje y se solidariza indeciblemente con el dolor.

En el contexto narrativo se destacan alrededor del personaje diegético Miguel Vera (que en un 80% de la obra se presenta con una función heterodiegética y a momentos homodiegética), Cristóbal Jara y junto a él Saluí o María Esperanza, la enfermera de guerra. Otros personajes, se presentan con un objetivo específico; por ejemplo, la Hermana Celadora de la Orden Terciaria, Hermana Micaela, a través de quien conocemos lo que sucedió veladamente con Melitón Isasi, el Alcalde y la profanación a la Cruz del Cerrito; o Hilarión Benítez, quien tiene importancia en el contexto del diálogo entre los excombatientes, no solo es un individuo con su voz airada y de protesta; es la

¹⁵⁶ *“También nosotros tenemos/ nuestras madres y un valle natal”*

¹⁵⁷ *“¡Mamá...mamaíta...No me dejes!”*

voz de un pueblo que ha dejado su vida en los campos, inseminándola estérilmente. Al término de la guerra, los miles de cadáveres sobre el campo se convirtieron en un amargo recuerdo, parte de una ilusa victoria.

La historia se cierra con el relato de los **excombatientes**, entre ellos, nos encontramos con Crisanto Villalba quien da la imagen de la inocencia engañada, violentada en su humildad y en su sencillez, ¿será que él es parte de aquel título *Hijo de Hombre*, con el que designó Roa Bastos a su obra? La dimensión de este personaje no es suficiente para ello; sin embargo, la etimología de Crisanto –*flor de Cristo*– nos lleva a otras reflexiones sobre humanidad y cristianismo. Quienes han destacado directamente el título de la obra han sido Gaspar Mora y Cristóbal Jara, con ellos se conformaría una tríada temática que se inicia con Gaspar, continúa con Cristóbal y se cierra con Crisanto. Los dos primeros han muerto; el primero es parte del mito itapeño; el segundo dio de beber a la utopía de la libertad y el tercero proyecta la esperanza.

Gaspar Mora era un carpintero, un ebanista, esculpía instrumentos y según Macario Francia, olía a madera de tanto haber trabajado con ella. A todos ayudaba, no era tacaño. Lo poco que recibía de sus labores lo repartía entre los que tenían menos que él. Levantaba las deudas de los agricultores que habían perdido sus cosechas por algún evento temporal, compraba ropas y bastimentos para las viudas y los huérfanos; enseñaba el oficio y la solfa a quienes querían aprender. Cuando se enferma con la lepra y se convierte en lázaro, se aleja de todos, para no enfermarlos, pero desde lejos se oye su música ... y finalmente, en la etapa previa a su muerte, talla una imagen del tamaño de un hombre: es su ofrenda hacia quienes amó, sus coterráneos. Por ello, los itapeños, que ya admiraban y amaban su forma de ser, proyectan en aquella imagen de madera –algo tosco y poco fino– la efigie del Cristo que para ellos fue Gaspar. Es él el *Hijo de Hombre* del primer capítulo de la obra y su luz se proyectará en todos los itapeños; el mito y la leyenda que aquel inició transforman el espíritu de Itapé y lo vuelven defensor de sus creencias, de su espíritu: su voz se escucha, ya no son individuos aislados, son un todo, un ser íntegro, gracias a la cohesión brindada por el sacrificio de Gaspar.

Por otro lado, tenemos a Cristóbal Jara, el *Kiritó* de años después; nace en otra época, en tiempos de revolución, cuando la libertad era el sueño que debía alcanzarse para que todos tuvieran las mismas oportunidades. La decisión en sus ojos le impide ver

hacia sí mismo; no actúa con egoísmo frente a las situaciones que lo rodean. Su padre y su madre lo llevan como una ofrenda de luz y esperanza en medio de los yerbales, cuando huyen con el recién nacido. El vagón que aloja a su familia y que se inserta poco a poco en la selva, en una ambición mimética de ser parte de la naturaleza, marca la personalidad de Cristóbal en su búsqueda de lo imposible. El sapukeño era admirado y querido por todos; su decisión por alcanzar tiempos mejores es una luz que a todos alcanza. La Guerra del Chaco es el telón de fondo de su quehacer, la intensidad que proyecta en cada acción llega a quien lo conocía. En el capítulo **Misión**, el escritor nos permite acercarnos a su energía. Cuando mueren sus compañeros y coterráneos, Cristóbal toma un puñado de tierra y lo desmenuza sobre sus cuerpos: *“Infancia y destino, el tiempo de la vida, lo que quedaba detrás y lo que ya no tenía futuro, se desmenuzaban en ese chorro árido que caía de su mano, en la fatal pesantez que todo lo devuelve a la tierra, pensando quizá que toda la tierra muerta del Chaco no iba a cubrirlos, a tapar esos agujeros del tamaño de un hombre”*, así reflexiona el narrador. De nuevo el tiempo que regresa circular y se repite incesantemente. El espacio deja de ser específico, una llanura desértica en el Chaco: se extiende, se alarga, se sobredimensiona. Cristóbal no está solo poniendo tierra sobre sus compañeros de jornada, los está devolviendo al polvo del cual nacieron. Este acto es sagrado en sí mismo: una bendición de tierra a quienes van a regresar a ella. El lector sobrecoge su espíritu frente a esta acción que bendice y santifica.

Es Cristóbal, el Hijo de Hombre, quien se sacrifica para dar vida a los otros. Su misión era llevar agua a las tropas que morían en el frente, cumple con ella: *“ ¡Hay que seguir!...Tengo que llegar! –mascullaba Cristóbal con el semblante crispado en una tensión obsesiva, bajo su máscara enchastrada de tierra y de sangre”*. Nunca pensó en sí mismo, la libertad no la perseguía para él, sino para sus *oyo-valle-guá*, pedazos gemelos de su tierra natal. Su grito de libertad es comunitario: su muerte fortalece la utopía.

El título, por tanto, *Hijo de Hombre*, presenta una complementariedad temporal. La época en que cayó el cometa, el yvaga-ratá, el fuego del cielo, *la víbora-perro que se iba a tragar al mundo*, según las palabras del narrador, a través de las memorias de Macario Francia, es el contexto que anida la presencia de Gaspar Mora; y una generación más tarde, el cielo de la guerra –Guerra del Chaco- se encendía, con los yunkers, máquinas aéreas que sobrevolaban en cerrada formación y arrojaban sus bombas, abriendo el suelo

a diestra y siniestra en ardientes penachos de tierra y metralla. Éste es el contexto de la vida de Cristóbal Jara y de su misión de libertad.

Finalmente, la presentación de los capítulos (I al X) de *Hijo de Hombre*, cuya lectura nos hace afirmar que cada uno de ellos constituye una unidad narrativa, se unifica hacia el final: los bloques narrativos se han presentado de tal manera, que en las últimas líneas, no necesitamos recorrer de nuevo los caminos narrados, para conocer que la luz que ilumina los ojos de María Rosa, la loca de Carovení, tiene lógica: está cuidando la imagen labrada por las manos de Gaspar Mora, el padre de su hija Juana Rosa, perdida en medio de la guerra... y que mira indiferente, desde lejos, a las figuras que caminan nómadas hacia Cabeza de Agua, su yerno Crisanto y su nieto Cuchuí. La sombra del carpintero los cobija.

Roa Bastos cumple en su obra con la simbiosis indispensable entre tiempo, espacio: no se aparta del tiempo real, pero crea su propio tiempo interior en la percepción de sus personajes; no crea nuevos espacios geográficos, están allí, a nuestros pies, pero los reconstruye a través de los recuerdos: Itapé y su Cerrito: la historia está en cada una de las piedras que llegan hasta su cruz; Sapukai sigue allí, vendiendo alojás y chipás, en su estación de tren, pero cientos de calaveras, huesos y corazones laten en medio de las nuevas rieles, inolvidables; el sueño de libertad no está olvidado, ha empedrado los caminos sapukeños.

La permanente búsqueda de libertad es lo que ha distinguido a la temática de cada uno de los capítulos de *Hijo de Hombre*. Macario Francia (Cap. I) nos permite percibir a través de sus recuerdos el sentimiento de opresión que marcó no solo su vida, sino la de sus contemporáneos, al ser parte de la cruenta Guerra de la Triple Alianza. Será Gaspar Mora quien, al tallar la imagen del Cristo del Cerrito, dará un pretexto para la rebelión del pueblo itapeño en contra de la imposición de ritos y mitos religiosos que lo aculturizaron. Para los sapukeños, rebelarse es parte de su naturaleza. Desde el capítulo III, y hacia el final, es el anhelo de libertad, sus momentos de frustración y su búsqueda incesante, lo que determinará el quehacer de los coterráneos. Es interesante revisar cómo la libertad que ansiaba Miguel Vera en Peña Hermosa (Cap VI) termina siendo apenas un camino hacia una nueva esclavitud: ir al frente, a la Guerra del Chaco, hacia el Fortín Boquerón y vivir entre la vida y la muerte, en un delirio incesante. El capítulo VIII cierra algunos

círculos temáticos; sin embargo, la libertad no se alcanzó, la llama de la rebelión no ha extinguido sus cenizas, y al grito de *tierra, pan y libertad*, el pueblo se levantará de nuevo¹⁵⁸. Cabe cuestionarse si las palabras de Macario Francia, sobre los dos nacimientos que tiene el hombre (Cap. I) son una esperanza para la especie humana o es que hay un contrasentido en la existencia del hombre crucificado por el hombre, según las palabras de Miguel Vera (Cap X). Es mejor reflexionar sobre una salida, una luz al final de túnel: la esperanza no puede extinguirse.

Roa Bastos ha tomado prestado el idioma de los suyos, para poder contar la historia, el guaraní está presente siempre, en cada exclamación que sale del alma, en cada grito de una madre, en el diálogo tierno con el hijo, en la hoja rota de algún diario o en el quejido infeliz de un moribundo.

Miguel Vera, el protagonista –el niño, el adolescente, el militar, el alcalde– no ha resuelto su dilema inicial. ¿Es culpable de haber traicionado a los suyos? ¿Expió sus pecados al cuidar a Cuchuí? ¿Será que el destino lo perdonó al “suicidarlo” en un contexto ilógico e irracional? ¿Constituyó Cuchuí –en sus enseñanzas de disparar su pistola diariamente con su cuerpo de espaldas– el objeto que cerraría sus angustias y que daría finalmente salida a sus culpas? ¿Utilizó el Alcalde al muchacho para sus egoístas propósitos al morir tempranamente? Estas reflexiones finales no tienen salida: “*Pienso en los otros seres...degradados hasta el último límite de su condición, como si el hombre sufriente y vejado fuera siempre y en todas partes el único fatalmente inmortal*” (Cap. X, Fragn.10), nos dice en las últimas líneas como narrador homodiegético. Esta afirmación del Alcalde de Itapé, Tnte. Miguel Vera, alcanza dimensiones atemporales. Es cierto que la narración se ubica en un contexto geográfico latinoamericano (Paraguay: Itapé y Sapukai) y un espacio temporal específico (1935); sin embargo, en estos días, no necesitamos ir muy lejos para encontrar incursiones bélicas: al oriente, al occidente, al norte, al sur; en uno y otro continente, el hombre sigue siendo degradado hasta el último límite de su condición. La humanidad, la solidaridad, la tolerancia, son términos que se enredan sobre los papeles en blanco y negro. La vida real es otra, la esclavitud ha extendido sus conceptos hacia todos los prismas de luz negra que irradia la violencia: el diario nos enuncia renovadamente una serie de circunstancias que lo confirman.

¹⁵⁸ Revisar Anexo 13.11 en el cual se grafica el círculo temático de la obra sobre la búsqueda permanente de libertad.

Roa Bastos lograr conjugar en una simbiosis adecuada el espacio y el tiempo, y con ello registra el largo sufrimiento del pueblo paraguayo, en un viaje inhumano y degradante, desde el primer hito bélico, la Guerra de la Triple Alianza, hasta el siguiente, la Guerra del Chaco¹⁵⁹. Su obra *Hijo de Hombre* le sirve de expediente: nos presenta historias que se interceptan, se intercalan o se complementan, pero ninguna de ellas deja de retratar el sufrimiento inhumano de su gente. El grito de libertad en guaraní sigue prendido en cada retina: la justicia no puede descansar. Desde Gaspar Mora hasta Cristóbal Jara, siempre habrá espacio para ofrendar la vida por los otros.¹⁶⁰

Quizá en las palabras de Reiner Rilke en *Carta a Rodín* (1905), podría haber encontrado respuesta nuestro escritor paraguayo: “*Hay en la vida una justicia inmanente que se cumple con lentitud, pero sin fallar, en ella dejo yo toda mi esperanza*”.

FDG/

¹⁵⁹ El pretexto de la Guerra de la Triple Alianza era repartirse a dentelladas un pedazo de tierra paraguayo; el de la Guerra del Chaco: disputarse un trozo de superficie árida con la suposición de que debajo de ella estaría la riqueza del petróleo. Al concluir la guerra, luego del Tratado de Paz, Amistad y Límites firmado por Bolivia y Paraguay el 9 de Julio de 1938, los nuevos estudios técnicos determinaron que no había nada bajo aquel suelo desértico e inhóspito: la muerte de centenares de hermanos bolivianos y paraguayos fue vana e inútil.

¹⁶⁰ La valentía del pueblo paraguayo nunca ha decaído, así lo confirma en estos días Horacio Cortés, presidente de Paraguay para el período 2013-2018, quien reivindica en su discurso de posesión la soberanía nacional paraguaya y exige el respeto por su independencia (El Comercio, 2013).

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA SOBRE LA OBRA

Cuadernos Hispanoamericanos, (1986) *Semana del Autor Augusto Roa Bastos*, Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, Nos.493/494.

Hugnet, H. (2010) En torno a Hijo de Hombre, *Cartaphilus 7/8, Revista de Investigación y Crítica Estética*, Argentina: Univ. De Lomas de Zamora, pp. 161-170

Instituto de Cooperación Iberoamericana, (1986) Augusto Roa Bastos, *Semana de Autor*, Madrid: Ediciones Cultura Hispánica.

Ministerio de Cultura, (1990) *Augusto Roa Bastos, Premio de Literatura en lengua Castellana Miguel de Cervantes*, Centro de las Letras Españolas, Barcelona: Ed.Anthropos.

Roa Bastos, A. (1994) *Hijo de Hombre*, Madrid: Edición de Carmen de Mora, Ed Anaya& Mario Muchnik.

Sosnowski, S. Compilador (1986) *Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana*, Buenos Aires: Ed de la Flor.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE REFERENCIAS AL AUTOR Y SU OBRA:

Andreau, J. (1976) Hijo de Hombre, fragmentación y unidad, *Revista Iberoamericana*, Vol XLII, Pittsburgh.

Audubert, R. *El estigma de la cruz en Hijo de Hombre*.
http://www.ucm.es/info/especulo/numero21/roa_2.htm/

Barthes, R. (1966) Introducción al análisis estructural de los relatos, *Revista Communications No.8*, Paris: École Pratique des hautes Études.

Barrera, T. (2006) "Augusto Roa Bastos: Historia y ficción". En *Literatura hispanoamericana del siglo XX: Historia y maravilla*. Malaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Malaga.

Casa de las Américas y Fondo Nacional de la Cultura y las Artes (2002) *Subsecretaria de Cultura del Paraguay*, Centro de Investigaciones Literarias Augusto Roa Bastos

Courthés, E., (1991) *Augusto Roa Bastos, Hijo de la dualidad y maestro de la delegación de la escritura*, Madrid: Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université Paris X – Nanterre

Cuadernos Hispanoamericanos, (1958) Semana de autor ARB—*Un pueblo en busca de su libertad, relectura de Hijo de Hombre*, Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, pp.493-494

Ezquerro Milagros y Montoya, E. (1981) Augusto Roa Bastos, *Hijo de Hombre, iniciación práctica al análisis semiológico*. Toulouse: Instituto de Estudios Hispánicos e Hispanoamericanos.

Fernández, M. (2010), Augusto Roa Bastos, el fuego en las manos, *Raido Dorados, MS, V4/No.7*, pp 75-81.

Fuentes, C. (1993), *Geografía de la Novela, Augusto Roa Bastos El Poder de la Imaginación*, México: Ed Fondo de Cultura Económica.

Gifford, D. (1974) *Myth and reality in Hijo de Hombre*, Universidad de Nuevo México, pp.194

Goliath Business New, (2002), *Hijo de Hombre, el Mito como fuerza social*, Taller de letras.

Jitrik, N. (1997) *Suspender toda certeza. Yo el Supremo en novela histórica*. Buenos Aires: Ed. Biblos.

Mendoza, Justo G. (1978) *Influencia de Rafael Barret en ARB, un ejemplo: Hijo de Hombre*. Recuperado de <http://www.raco.cat/index.php/boletinamericanista/article/viewFile/98653/146618>

Méndez-Faith, T. (1984) *Paraguay: novela y exilio* (Gabriel Casaccio y Augusto Roa Bastos) Madrid: Biblioteca Virtual Cervantes.

Méndez-Faith, T. (1984), Sobre dualidad espacial y contrapunto temporal en Hijo de Hombre y en Yo El Supremo, Estudios Paraguayos, *Revista de la Universidad Católica "Nuestra Señora de la Asunción"*. Vol XII, Nos. 1-2, pp. 23-33.

Perera San Martín, N. (1984) Hijo de Hombre novela e intrahistoria, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, CELACP.

Propp, W. (1928) *Morphology of the Folk Tale*, The American Folklore Society and Indiana University.

Roa Bastos, A. (1989) *Premio de Literatura en Lengua Castellana Miguel de Cervantes*, Barcelona: Ed. Anthropos, Ministerio de Cultura.

Rohena, R. (1990) "Notas sobre la verdad y el poder en El Fiscal de Augusto Roa Bastos". *Revista Exégesis No.27*. Múnich: Instituto Cervantes.

Rolón, R. (1962) *La guerra del Chaco, campaña de 1934*, Vol 2, Asunción Paraguay: EMASA.

Sánchez Guzmán, L. (1998) *Boquerón 1932*, La Paz (Bolivia): Dirección de Comunicación Social del Ejército.

Serra, M., (2006) *Bilingüismo y Dualidad en Hijo de Hombre*, Argentina: Universidad Nacional Lomas de Zamora.

Sicard, A. y Moreno F., (1992) *Lecturas de Hijo de Hombre*, Poitiers: Centre de Recherches Latino-Americaines de l'Université de Poitiers.

Tovar, A. (1986) *El arte de narrar en Augusto Roa Bastos*, Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, Instituto de Cooperación Iberoamericana,

Valdez, E. (2010), "En torno a *ContraVIDA*, *Madama Sui* y la poesía de Augusto Roa Bastos", *Revista Exégesis* No.26, München: Instituto Cervantes. Biblioteca Augusto Roa Bastos.

Vila Barnes, G. (1984) *Significado y coherencia del universo narrativo de Augusto Roa Bastos*, Madrid: Ed. Orígenes, Tratados de Crítica Literaria.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE REFERENCIAS TEÓRICAS:

Bachelard, G. (1975) *La Poética del Espacio*. México: Siglo XXI

Bajtin, M. (1989) *Teoría y Estética de la Novela*, "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela" Madrid: Ed.Taurus.

Bal, M. (2006) *Teoría de la Narratología*, Madrid: Ed Cátedra.

Bobes Naves, C. (1985) *Teoría General de la Novela*, Madrid: Ed.Gredos, Biblioteca Románica Hispánica.

García, J. A., (1989) *Manual de Narratología*, Universidad de Zaragoza.

Genette, G. (1989) "Discurso del Relato", *Figuras III*, Barcelona: Ed.Lumen, pp. 75-327

Rama, A., (1983) *La modernización literaria latinoamericana*, Barcelona: *Prólogo de Clásicos Hispanoamericanos, Vol II*

Revista Panoramas, (1982) *La novela latinoamericana, El Boom en Perspectiva 1920-1980*. Bogotá: Colcultura.

Todorov, T. (1980) *Introduction a la litterature fantastique*, Paris: Editions du Seuil.

Weinrich, H. (1968) *Estructura y Función de los tiempos en el lenguaje*, Madrid: Ed. Gredos.

Villanueva, D. (1989) *Comentario de textos narrativos: la novela*. Gijón: Ediciones Júcar, pp 181-201.

ANEXOS

ANEXO 1. CLASIFICACIÓN DE ELEMENTOS DE ANÁLISIS

Distinción de conceptos	Planos en el proceso de la comunicación narrativa	Historia	Relato	Narración
Orden de la historia	Discordancia entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato	Prolepsis	Analepsis	Anacronías. Externa, interna y mixta
				Elipsis
Duración	Tres sentidos del relato	Enunciado narrativo	Sucesión de acontecimientos	Acto de narrar en sí mismo
Voz	Gramática del verbo	Relación entre relato y diégesis	Modalidades de representación narrativa	Relación entre la voz y la persona
	Categoría de la voz	Relato Heterodiegético	Relato Homodiegético	Relato Autodiegético
Modo	Regulación del modo en que se presenta la información	El narrador sabe más que el personaje	Narrador sabe lo mismo que el personaje	El narrador sabe menos que el personaje
		Relato no focalizado	Relato de focalización interna	Relato de focalización externa
Niveles Narrativos	Ubicación del narrador	Narrador Heterodiegético -ausente a la historia-	Narrador Homodiegético narrador=personaje	Narrador autodiegético -narrador refiere su vida, su autobiografía-
Frecuencia	Entre relato e historia se puede encontrar la reiteración	Narración Singulativa	Narración Repetitiva	Narración Iterativa

Fuente: Genette, Figuras III (1989)

Elaborado por F Díaz G.

Anexo 2

Registro de datos geográficos e históricos -Cap I a X-

No.	Capítulo y Personajes	Lugares nombrados- Lo geográfico
1	<p>HIJO DE HOMBRE</p> <p>Los personajes que se presentan: Macario y Gaspar Mora.</p>	<p>Cerro de Itapé-Tupá Rapé=Camino de Dios, bautizado por el Padre Fidel Maíz. Macario lo llama Kuimbaé-Rapé= Camino del Hombre.</p> <p>Tierra bermeja del Guairá.</p> <p>Villa Encarnación.</p> <p>Ranchos camino a Borja y Villarrica.</p> <p>Loma de Carovení.</p> <p>Asunción</p>
2	<p>MADERA Y CARNE</p> <p>Personajes:</p> <p>Dr. Alexis Dubrovsky- María Regalada, hija de Tani Caceré, quien tendrá un hijo del ruso</p>	<p>Sapukai= Grito.</p> <p>Costa Dulce.</p> <p>Cordillera de Itakurubí.</p> <p>Cerro Verde.</p> <p>Cerro de Paraguari.</p> <p>A lo largo de la costa entre Itapé y Sapucaí¹⁶¹.</p> <p>Caañavé, monte. Valle de Paraguari</p> <p>Pirayú</p> <p>Sapukai</p>
3	<p>ESTACIONES</p> <p>Personajes: El narrador; Miguel Vera, en su adolescencia y Damiana Dávalos con su crío. El Doctor, al inicio de su historia.</p>	<p>Itapé.</p> <p>Villa Encarnación.</p> <p>Hernandarias.</p> <p>Montes de Tebikuary.</p> <p>Borja.</p> <p>Asunción.</p> <p>Sapukai.</p>
4	<p>ÉXODO</p> <p>Personaje:</p> <p>Casiano Jara- cabecilla de la</p>	<p>Yerbales de Takurú Pukú</p> <p>Selvas del Alto Paraná.</p> <p>Industrial Paraguaya.</p>

¹⁶¹ En la edición objeto de análisis (1994) los términos Sapukai y Kaañavé, se encuentran con la letra K. Se mantendrá esta escritura en las referencias correspondientes.

	<p>rebelión de las olerías de Costa Dulce y Natividad Espinosa, su mujer, oriundos de Sapukai. Padres de Cristóbal Jara, aún bebé. Regresan a Sapukai. Se instalan en el vagón “mensús”</p>	<p>Montes del Guairá. Villarrica. Serranía de Kaaguasú. Río Monday. Cerro de Paraguarí. Río Paraná. Foz de Yguasú. Morombí. Paso/ vado del Monday. Cuestas coloradas del Kaaguasú. Valle de Sapukai. Cono del Cerro Verde Hay una mención directa al tiempo histórico real: Presidente Rivarola, un poco después de la Guerra Grande. Levantamiento agrario 1912</p>
5	<p>HOGAR Personajes; Cristóbal Jara y el narrador, Miguel Vera, oficial del ejército. Se cuenta del telegrafista que traiciona a rebeldes: Atanasio Galván Silvestre Aquilino, quien propone a Miguel Vera lo de la rebelión</p>	<p>Pueblo de Costa Dulce. El arroyo Kaañavé, allí lavan las lavanderas de Akahay y Karapeguá. Sapukai. En este capítulo se sabe que el Narrador, militar, ha sido confinado a Sapukai, parece que se ha rebelado algún momento.</p>
6	<p>FIESTA Personajes: Kiritó= Cristóbal Jara, escondido Miguel Vera en el calabozo Capitán Mareco Juandé y Luchí, dos soldados. Iris, la hija del francés, exmaestra de Karapeguá, vive entre los leprosos María Regalada y su hijo Alejo</p>	<p>Sapukai. Paraguarí (donde mandaron a los prisioneros). Selvas del Kaañavé. Ranchos de Costa Dulce. Estación de Escobar (aquí los prisioneros son alimentados por las vendedoras de chipá y aloja). Cuesta de Cerro León. Lago Ypoá (a lo lejos, donde se esconde la luna) Salón y patio de la Junta Municipal Al estallar la guerra todos los hombres se necesitan, por tanto ya no pueden estar en prisión los insurrectos.</p>

		Alusión directa a la Guerra del Chaco, llamada Guerra de la Sed, por lo desértico del lugar en el cual se libraba.
7	<p>DESTINADOS</p> <p>Personajes:</p> <p>El narrador, Miguel Vera</p> <p>Zurdo Medina, compañero de penal</p> <p>En recuerdos el Padre Fidel Maíz y un trozo de la historia de los últimos sucesos de la Guerra de la Triple Alianza</p> <p>Zayas, el Jefe del Penal, reemplazado por Cap. Quiñónez</p> <p>Niño Nacimiento González, hijo de Lágrima González, lo llaman Pesebre asistente- ordenanza- de Miguel Vera en el Regimiento.</p> <p>Dra. Monzón, lo cura de la herida auto infringida por Miguel Vera</p> <p>Tnte Crnel Estigarribia y nombre de la Guerra de la Sed</p> <p>Objetivo militar: Retomar el Fortín Boquerón</p> <p>Muere el Comandante del Batallón y Miguel Vera asume su puesto.</p> <p>Sus hombres agonizan junto a él.</p> <p>Miguel Vera debe matar a Pesebre, para evitarle más sufrimiento.</p> <p>Este capítulo es narrado cronológicamente durante nueve meses</p>	<p>1 Enero 1932. Empieza con la fecha.</p> <p>Destino militar: islote del Penal de Peña Hermosa</p> <p>“Hierático Río de las Coronas”</p> <p>Fechas de las cartas: 1° I/ 6 I/ 10 I/ 17 I/ 18 I/ 21 I/ 22 I/3 II/5 II/ 7 II/8 II/ 9 II/ 20 II/ 29 II/ 20 III/ 23 III/ 3 IV/ 27 IV/ 14 V/ 13 VI/ 17 VI/ 3 VIII/ 5 VIII/ 13 VIII/ 14 VIII/ 20 VIII/ 25 VIII/ 31 VIII/ 1° IX/ 3 IX/ 4 IX/ 5 IX/ 7 IX/ 9 IX/ 10 IX/ 11 IX/ 12 IX/ 13 IX/ 14 IX/ 15 IX/ 16 IX 17 IX/ 18 IX/ 19 IX/ 20 IX/ 21 IX/ 22 IX/ 23 IX/ 24 IX/ 25 IX/ 26 IX/ 27 IX/ 28 IX/ 29 IX.</p> <p>Se nombra el desastre de la Uruguayana</p> <p>Recuerdos históricos sobre Cerro Corá y la muerte del Mariscal López, quien muere lanceado por los brasileros, exclamando la controversial frase Muero por mi patria o Muero con mi patria.</p> <p>En la fecha 22, se refiere la historia del Padre Fidel Maíz, nombrado Capellán y Fiscal de Sangre por López, su demanda de perdón al Conde D’Eu y por su intermedio a Pedro II, Emperador de Brasil.</p> <p>El 17 VI se hace alusión a la caída del fortín paraguayo Pitiantuta en manos de un destacamento boliviano (Guerra del Chaco)</p> <p>El 3 VIII se hace alusión a la caída del fortín Boquerón en poder del enemigo, el día 31 de julio.</p> <p>Envían al Chaco a los presos del penal</p> <p>Ferrocarril de Puerto Casado, se pasa por la estaciones de Casanillo, Pozo Azul, Campo Esperanza, Isla Po’í</p> <p>14 VIII Miguel Vera al frente de un regimiento, alusión a los hombres carne de cañón</p> <p>Hospital de Campaña. El 4 IX, se hace alusión al madrinazgo de guerra: los soldados que escriben a sus madrinas, extrañas bodas del hombre con la muerte.</p> <p>Senderos Camino Viejo y Camino Recto, para retomar el Fortín Boquerón.</p> <p>Laguna de la Isla Po’í, de donde llenarán los camiones aguateros, Laguna de la Victoria la llamaban. El 9 IX frente</p>

	<p>1 de enero a 29 de septiembre 1932.</p>	<p>a Boquerón se narra la pérdida “bautismo de sangre”</p> <p>10 IX Cañadón de la Muerte, apertrechados detrás de la columna de cadáveres de soldados</p> <p>13 IX Camino de Yujra- vía de acceso al reducto. Mueren juntos los soldados bolivianos y paraguayos junto a un pozo de agua “hilvanados por cuajarones carmesíes”</p> <p>18 IX se nombra una vía de comunicación del eje Arce-Platanillos</p> <p>19 IX Se estacionan en un reducto, a 20 km. de Boquerón</p> <p>Se mueren de hambre y sed, tanto los paraguayos como los bolivianos prisioneros.</p> <p>Hasta el 29 de septiembre, que escribe Miguel Vera, es una descripción de la agonía y la muerte de sus hombres.</p> <p>Cañada de Boquerón.</p>
<p>8</p>	<p>MISIÓN</p> <p>Personajes:</p> <p>Sargento Silvestre Aquino.</p> <p>Salu'í= Pequeña salud, antes se llamaba Ma.Encarnación</p> <p>Kiritó= Cristóbal Jara</p> <p>Rivas y Arguello dos soldados escogidos por Jara como camilleros.</p> <p>Otasú y Rivas, desertan, se regresan.</p>	<p>Loma de Isla Po'í. Hospital</p> <p>Camino Viejo hacia la cañada de Boquerón.</p> <p>Garganta de Tigre.</p> <p>Isla Samuhú.</p>
<p>9</p>	<p>MADERA QUEMADA</p> <p>Personajes:</p> <p>Declaración de la celadora de la Orden Terciaria a Miguel Vera, Alcalde de Itapé</p> <p>Melitón Isasi</p> <p>Ña Brígida de Isasi</p> <p>Juana Rosa hija de María Rosa, la loca de Carovení, quien amó a Gaspar Mora.</p> <p>Cuchuí hijo de Juana Rosa y de Crisanto Villalba</p>	<p>Lugar Itapé.</p> <p>Borja</p>

	Felicitas Goiburú, hermana de los gemelos.	
10	<p>Excombatientes</p> <p>Miguel Vera, Alcalde</p> <p>Sgto. Crisanto Villalba, lo llamaban Oú Jocó, nombre de pájaro</p> <p>Cuchuí, su hijo</p> <p>Compañeros de combate</p> <p>Hilarión, el viejo Apolinario Rodas</p> <p>Dra. Rosa Monzón, quien cierra la narración, indicando que así concluía el manuscrito de Miguel Vera.</p>	<p>Itapé</p> <p>Montículo verdinegro de Tupá-Rapé</p> <p>Cabeza de Agua, es el lugar hacia donde camina Crisanto Villalba, su hijo Cuchuí lo acompaña.</p> <p>Se describe la desolación de los que regresan. Se empieza la gente a amotinar para exigir Tierra Pan y Libertad, alusión directa a la rebelión de los agricultores que han peleado en la Guerra del Chaco y exigen al gobierno apoyo para salir adelante.</p>

Fuente: Roa Bastos (1994) *Hijo de Hombre*, Madrid:Ed.Anaya

Elaborado por F Díaz G.

ANEXO 3

ANÁLISIS DEL CAPÍTULO I- HIJO DE HOMBRE- 17 FRAGMENTOS

<p>ANÁLISIS DEL TIEMPO</p> <p>ORDEN:</p> <p>Anacronía,</p> <p>Prolepsis,</p> <p>Analepsis,</p> <p>Zigzag,</p> <p>Media res.</p>	<p>1. Manejo zig-zag. Se evidencia una anacronía (desfase temporal) continua (analepsis –recuerdos- interna) Los verbos solía vagar, brotaba, tocaban (pret.Imperfecto del Indicativo) marcan la narración. Regresa al presente: ahora ya no hay...ahora hay ruido y movimiento. Vuelve al pasado: solía solemnizarse... y al presente: <i>Yo era muy chico entonces...no estoy reviviendo estos recuerdos; los estoy expiando</i>. Manejo de tiempo ulterior, posterior a lo que cuenta.</p> <p>2. Se repite el manejo de la analepsis. En el relato que hace Taita Macario, el tiempo del verbo es Pretérito Perfecto Simple, del Modo Indicativo: encontré, vio, mandó, pegó, pateó. Se adelanta y se retrocede en el tiempo. La voz del narrador maneja el ritmo temporal.</p> <p>3. El manejo del tiempo verbal, entre el Pretérito Imperfecto (sabíamos, tenía) y el Pretérito Perfecto Simple (preguntó, volvió, retrocedió) del Indicativo, es constante. Al final de la unidad narrativa, el tiempo Zigzag se hace evidente. El narrador se revela como un personaje.</p> <p>4. Hay una analepsis interna (como dos pasos atrás en el tiempo). Se relata el pasado de Ma.</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Rosa, la chipera, que se había enamorado de Gaspar Mora. El manejo del tiempo verbal juega entre el Pretérito imperfecto y pretérito Perfecto Simple.

5. “*Pasaron meses, tal vez años*”. Es una analepsis interna que en el desarrollo de esta unidad narrativa se convierte en pretérito Perfecto Simple: “*puso en una canasta... se encaminó*” e inmediatamente en ese mismo pasado continuo, hay un futuro que sigue estando en pasado al interior del relato “*volvía cambiada, con el rostro de una sonámbula*”, en un tiempo verbal pretérito imperfecto del indicativo.

6. Analepsis interna. Se utilizan verbos en tiempo Pretérito Perfecto Simple, Pretérito Imperfecto y en Presente (al interior de un diálogo que aparenta actualidad al ser relatado)”- *Pero sufres, Gaspar... -Sí, sufro...sufro porque tengo que estar solo-*“

7. Analepsis. Hay recuerdo. “*Volvían una y otra vez al cañadón. El enfermo los esquivaba*”. Y un anuncio, prolepsis- “*Pero lo quería vivo, allí –dijo Macario, agregando en castellano-: como en una jaula*”. El contexto: la muerte anunciada de Gaspar Mora, una prolepsis.

8. Analepsis. Aparición del cometa. El narrador recuerda. Por esa aparición, se olvidaron de Gaspar Mora: lo encontraron muerto.”*Macario labró una tosca cruz de palosanto y la plantó a la cabecera de la tumba*”. Se combina el Pretérito Imperfecto con el Pretérito Perfecto Simple.

9. Analepsis. Recuerdos a través de la memoria de Macario: “Un frío de muerte nos cuarteó las carnes”

10. Analepsis. Los recuerdos se suceden. “Oían el opaco zumbido de la campana rota golpeada por la lluvia”

11. Continúa la descripción de los acontecimientos. Los verbos en pretérito perfecto simple se suceden: “*Un rumor de aprobación apoyó sus palabras. El cura quedó desconcertado*” Una elipsis da lugar a una mezcla de tiempos verbales: “*En todas partes hay huellas de sus manos, de su alma limpia... Donde suene un arpa, una guitarra, un violín, lo seguiremos oyendo*”

12. El tiempo del relato es cronológico, va hacia adelante. El diálogo entre el cura y el sacristán se maneja en tiempo presente y futuro: las órdenes impartidas y la aceptación del encargo. “*Vas a quemar esa taller... después enterrarás las cenizas y te coserás la boca... irás a ver al sargento de la jefatura*”

	<p>13. Los verbos en pretérito imperfecto producen una percepción de simultaneidad en los acontecimientos. <i>“Los ranchos y los árboles se esfumaban en la lechosa claridad que ponía sobre ellos una aureola polvorienta”</i> mientras que los verbos en pretérito perfecto simple del indicativo, describen la situación en forma más enfática: <i>“...despertó a los muchachos que estaban junto a él”</i>.</p> <p>14. La narración iterativa se produce con una breve elipsis: <i>“...vieron una sombra acurrucada en lo alto”</i> y luego hubo un sordo pataleo sobre las tablas.</p> <p>15. Inicia con una breve elipsis. <i>“tres días deliberaron...el rancho de Macario acabó por estar rodeado a todas horas de una rumoreante multitud”</i> La presencia de analepsis internas permite al lector avanzar y retroceder en la narración.</p> <p>16. Anacronía interna y prolepsis: El Viernes Santo se celebró por primera vez en el cerrito de Itapé... se va a llamar desde ahora, Tupá Rapé... Así se llama hasta hoy, Tupá Rapé, que en lengua india significa Camino-de-Dios” Se va al pasado y luego se regresa a un presente, que no se ubica realmente en el relato. Concluye con una prolepsis, sobre Macario: <i>“Se fue quedando ciego, sin memoria, en el peor de los olvidos, el de la indiferencia”</i></p> <p>17. La prolepsis presenta los acontecimientos en forma atropellada; sin embargo, la analepsis no deja de lado la narración más cercana. <i>“Itapé iba a desperezarse de su siesta de siglos, pero el pueblo volvía a dividirse en dos bandos irreconciliables...”</i></p> <p>La figura de Macario, pasado y presente, cierra el ciclo: <i>“una mañana de invierno lo encontraron duro y quieto... lo enterraron en un cajón de criatura”</i></p>
<p>DURACIÓN y FRECUENCIA: Isocronía y Repetición</p>	<p>1. No hay convergencia entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato. Se relata desde un futuro al hecho narrativo. Además se presenta elipsis implícitas, datos no narrados que se saltan. El hecho del Cristo del cerrito que era desclavado en Viernes Santo, paseado por el pueblo y luego vuelto a su lugar, será contado desde varios enfoques a lo largo de la historia.</p> <p>2. Se van rellenando las elipsis que se produjeron en la primera unidad narrativa, con respecto a Karaí Guasú y al origen de Macario Francia.</p> <p>3. El retrato de Gaspar Mora, llena elipsis implícitas en las primeras unidades narrativas.</p> <p>4. Podría darse la impresión de una reiteración narrativa, pero solo se llena elipsis implícitas. <i>“Ma. Rosa, la menuda chipera, que le solía llevar calentitos y crocantes sus chipás”</i></p> <p>5. No se presenta isocronías. Se estaciona la historia en el relato del hachero que se entrevista con Gaspar Mora y la posterior visita que le hace Ma. Rosa al carpintero.</p> <p>6. Se siguen adjuntando datos de elipsis internas, no hay isocronías.</p> <p>7. Hay pausas y lentitud. <i>“Resolvieron dejarle alimentos... Él los recogía después”</i> Se avanza,</p>

	<p>se retrocede, la descripción es morosa en los detalles. “Eso duró”, podría ser una elipsis de todos los acontecimientos no narrados.</p> <p>8. Hay pausas, descripción que detiene la historia. Una isocronía convencional en forma de diálogo: Rosa murmura - <i>Ya no está, se fue, se lo llevó el cometa.</i></p> <p>9. Se presenta un sumario, un relato acelerado de los acontecimientos, dan lugar a una fuerza dramática: “<i>Sublevados, enfurecidos por el miedo, irrumpieron en el rancho. Macario levantó el machete contra el intruso</i>” Luego una pausa, una descripción que detiene la historia.</p> <p>10. La isocronía se presenta en la descripción simultánea de los hechos: cargan al Cristo entre todos, Macario va con su guitarra al hombro, María Rosa canta el canto ancestral. “<i>María Rosa permaneció en la lluvia, desleída toda ella en una silueta turbia, irreal</i>”</p> <p>11. La descripción es cronológica, en relación al fragmento anterior, va desde un pasado hacia un presente. Se inicia con una elipsis que resume varias semanas: “<i>Tuvo que esperar varios días, hasta la llegada del cura</i>”. Y a partir de este punto, la narración se detiene: Macario se enfrenta al cura y éste debe desafiar al pueblo.</p> <p>12. Sigue la descripción cronológica; sin embargo, se apresuran los acontecimientos en una serie de verbos manejados en un futuro entre las órdenes del cura a su sacristán.</p> <p>13. El manejo de los verbos combinan las dos acciones de la narración: el contexto del “<i>silencio engrudado de luna y relente dormía al pueblo</i>” mientras los ladrones “<i>tomados de sorpresa, soltaron la imagen y se replegaron contra la tapia</i>” La isocronía de los acontecimientos da claridad a lo narrado.</p> <p>14. Dos relatos simultáneos, Macario lleva al Cristo a su rancho; mientras el cuerpo del joven sacristán pende de la campana, que sonó con una tos nerviosa. Narración iterativa.</p> <p>15. Este relato será iterativo a lo largo de la novela: “<i>Macario construyó la cruz en la que clavaron la imagen...levantaron para protegerlo el redondel de espartillo...</i>”</p> <p>16. Se va cerrando el capítulo con el relato de acontecimientos que mezclan el presente y el pasado, no hay repeticiones.</p> <p>17. La personificación de Itapé y los rieles de las vías férreas constituirá en un relato iterativo.</p>
<p>MODO:</p> <p>Distancia</p> <p>Perspectiva</p> <p>Punto de vista</p>	<p>1. Estilo indirecto. El narrador es un testigo de los acontecimientos, se encuentra lejos de ellos: los está mostrando.</p> <p>2. Hay un cambio de narrador: el primer testigo, da la voz al personaje, quien desarrolla la historia; sin embargo, el narrador mueve el hilo del avance y del retroceso temporal: “<i>El propio Macario no empezó a hablar de su sobrino Gaspar Mora, hasta que se volvió caduco de golpe, casi al borde de su muerte</i>”</p> <p>3. Narrador testigo: su presencia es más intensa, en cuanto a los elementos emotivos, al referirse a la situación de romance alrededor de Gaspar Mora: “<i>Macario nada decía sobre esto, a saber por qué. O lo diría y yo no lo recuerdo, porque entonces no pensaba en esas cosas</i>”</p> <p>4. El narrador se aleja, es solo un testigo.</p>

	<p>5. El narrador es testigo. El relato continúa en la voz de un personaje: el hachero y quienes lo escuchan.</p> <p>6. Es un relato de palabras: discurso indirecto en la voz del narrador, quien reproduce lo que ha dicho: <i>“Dijo Macario, que se quedó en silencio un buen rato”</i> Se perciben tres planos: 1) el narrador que relata lo escuchado hace tiempo, en un futuro para el relato, pero pasado para el hecho que se está narrando; 2) Macario que relata lo que escuchó y observó en su entrevista, pasado inmediato, con Gaspar Mora 3) Más atrás en el tiempo, se encuentra Gaspar Mora en su contexto real: <i>“Fue la última vez que lo vieron y hablaron con él”</i></p> <p>7. Narrador testigo. Relata los recuerdos de otros, de los que le contaron lo que había sucedido. No está presente. Es testigo de un relato.</p> <p>8. Sigue el narrador testigo: <i>“Empezaron llamándolo a gritos. Lo rastrearon hasta el arroyo”</i>.</p> <p>9. El narrador testigo; sin embargo, es un testigo de recuerdos, describe lo que recuerdan otros. <i>“Allí estaba el manso camarada”</i></p> <p>10. El narrador es testigo. <i>“Los hombres aparentaban no verla”</i> Esta percepción no solo está dada por los recuerdos narrados de Macario (se ha afirmado antes que está narrando recuerdos), parece que sí está presente.</p> <p>11. El narrador testigo a nivel extradiegético. <i>“El puestero –Nicanor Goiburú- tenía fama de corajudo y cuchillero”</i></p> <p>12. El narrador no podía haber sido testigo de esta escena, entre el sacristán y el cura, de allí el narrador heterodiegético, fuera de los acontecimientos, no es personaje.</p> <p>13. El narrador extradiegético se presenta a través de los recuerdos de Macario, quien defendió la talla de madera.</p> <p>14. Narrador testigo. <i>“La campana volvió a repicar espasmódicamente por un rato, hasta que la pata rígida se hincó en el aire y todo se arremansó de nuevo en la quietud de la noche”</i></p> <p>15. Narrador testigo. El manejo del tiempo entre elipsis y analepsis se confunde con el presente que concluye el fragmento: Macario dice. <i>“Nuestro Cristo no necesita la bendición de ellos...”</i></p> <p>16. El narrador es testigo a momentos, y a otros es protagonista de su relato: <i>“Lo recuerdo de aquella época”</i> La Anacronía subraya el final.</p> <p>17. Narrador testigo. El relato de los recuerdos se cierra en la figura de Macario.</p>
<p>VOZ:</p> <p>Niveles narrativos y Personas</p>	<p>1. Se narra desde el presente. En tiempo real parece haber concluido la acción: <i>“No estoy reviviendo estos recuerdos: los estoy expiando”</i>. Nivel metadiegético de la voz, relata en función explicativa en 3ra persona.</p> <p>2. La voz narrativa se mantiene como testigo, indirecta; sin embargo, el relato lo va llevando el personaje (Metalepsis) Macario Francia: <i>“Esa tarde encontré una onza de oro sobre la mesa...Cuando regresé a Itapé, mi hermana Candelaria había sanado”</i>.</p> <p>3. La voz narrativa pasa al nivel protagonista (Intradiegético) se involucra definitivamente en el relato: <i>“En el abobamiento de la asfixia sentí que la mano de madera de Gaspar me sacaba a la</i></p>

	<p><i>superficie. Era un raigón negro, al que me quedé largo rato abrazado”</i></p> <p>4. El discurso se sostiene con una voz que anuncia. El narrador se ha alejado.</p> <p>5. El relato lo lleva la voz testigo del narrador y la voz protagonista de uno de los personajes.</p> <p>6. La voz narrativa: “<i>contó que dijo...</i>” Es una narración indirecta de alguien que dice algo en un espacio de tiempo anterior... “<i>Movió la cabeza y los miró desde una profundidad insondable</i>”</p> <p>7. Narrador diegético. La voz que narra lo hace como en un susurro, como contando un secreto.</p> <p>8. Narración metadiegetica, por su función explicativa, indirecta, detalles hacia el lector que sitúan la escena impersonalmente.</p> <p>9. La historia se sostiene por la voz diegética, pero lo narrado está en un nivel metadiegetico, por cuanto explica siempre los recuerdos que otros narran, lo que Macario narra.</p> <p>10. La posición del narrador podría ser extradiegetica: está fuera de los acontecimientos narrados. Narra lo que otros le contaron</p> <p>11. Continúa el narrador en su posición extradiegetica: ajeno a la historia, pero testigo de los recuerdos escuchados. Las percepciones que tiene el narrador de los personajes sobre los que narra, no parecen ser de un testigo, sino de un participante de los hechos, narrador homodiegetico.</p> <p>12. Narrador heterodiegetico: no es parte de la escena narrada, el relato enfrenta al sacristán y al cura. El narrador no es testigo.</p> <p>13. Narrador homodiegetico. La descripción que se hace del sacristán corresponde a un testigo.</p> <p>14. Narrador heterodiegetico: fuera del acontecimiento: el cuerpo del sacristán está a lo lejos, en lo alto del campanario; el relato lo hace un testigo.</p> <p>15. Narrador homodiegetico. Es testigo y personaje al interior del acontecimiento</p> <p>16. Narrador diegético. Es testigo al inicio y luego es parte del relato: “<i>Se fue quedando solo, ciego...lo recuerdo de aquella época</i>”</p> <p>17. Narrador homodiegetico: “<i>lo encontraron, lo alzaron, lo enterraron</i>”. El pueblo es el protagonista, el narrador es parte del pueblo y relata sus recuerdos.</p>
--	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Fuente: Roa Bastos (1994) *Hijo de Hombre*, Madrid:Ed.Anaya

Elaborado por F.Díaz G.

ANEXO 4

ANÁLISIS DEL CAPÍTULO II- MADERA Y CARNE- 16 FRAGMENTOS

<p>ANÁLISIS DEL TIEMPO</p>	<p>1. Analepsis, narración del pasado de Sapukai y la explosión del tren lleno de bombas. Elipsis: “<i>allí yacen las víctimas de la explosión...aquello era como si reventara un volcán bajo los pies de la gente</i>” Narración en Zigzag, se adelanta y retrocede la historia. El presente del Indicativo y el gerundio como verboide, demoran la acción y relatan el acontecimiento: “<i>están rellenando poco a poco el socavón..., puede ser que el relleno se vaya sumiendo...las paredes... van tomando el color del maíz maduro</i>”. La Prolepsis y la Analepsis se confunden en un Zigzag continuo: “<i>Pocos</i></p>
-----------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<p>ORDEN:</p> <p>Anacronía,</p> <p>Prolepsis,</p> <p>Analepsis,</p> <p>Zigzag</p> <p>Media Res.</p>	<p><i>hombres, porque los que no fueron liquidados por la explosión y por la degollina y los fusilamientos que siguieron después...</i></p> <p>2. El tiempo narrativo es zig-zag. El presente –que es un recuerdo- narra las idas y vueltas del perro; de pronto el pasado se presenta “<i>desde hace seis meses que se van a cumplir para la primavera</i>” Es el personaje del perro, la imagen del tiempo circular que se narra: “<i>pequeño planeta pelecho dando vueltas en esa órbita misteriosa donde lo vivo y lo muerto se mezclan de tan extraña manera</i>”</p> <p>3. Se inicia con una elipsis, en referencia a la rebelión de los campesinos y la hecatombe que provocaron las bombas, esto da paso a una analepsis Interna. Se cuenta lo que sucedido con Alexis Dubrovsky: rumores que integran un relato: “<i>Durante un tiempo anduvo dando vueltas, mientras sus ropas y sus botas de media caña se le acababan de deteriorar</i>”</p> <p>4. La Anacronía se presenta en todos los verbos en Pretérito Perfecto Simple: “<i>Bebió el vaso de un sobro. Pagó y se fue</i>”. Hacia el final se presenta una Prolepsis: “<i>Él y su silencio. No poseía otra cosa. Aún el perro y la canasta vendrían después. Y todo lo demás</i>”</p> <p>5. Analepsis (pasado continuo) y una prolepsis que da una visión de un futuro que se convierte al mismo tiempo en un pasado al relato: “<i>Sapukai estaba tratando de dar un salto hacia el progreso, luego de ese plantón trágico de más de un lustro</i>” Hacia el final una prolepsis que ubica la acción en un pretérito imperfecto del subjuntivo: “<i>Y tuvo que pasar mucho tiempo para que volviera</i>”</p> <p>6. Se presenta inicialmente una acronía, al considerar una autonomía en el relato: el diálogo entre Atanasio Galván, el extelegrafista y otros personajes del pueblo. La analepsis describe la explosión que caracteriza a Sapukai: “<i>Pese a los años, a las refacciones, el cráter por fin nivelado, las huellas no acababan de borrarse. Sobre todo, las que estaban dentro de cada uno</i>”</p> <p>7. Se inicia como una analepsis y luego una acronía permite que los personajes detallen lo que hace el personaje central, el Dr. Al final, en una frase del juez, hay un esbozo de prolepsis: “<i>Veremos ése cuánto aguanta</i>”</p> <p>8. Inicia con una prolepsis: “<i>Después sucedió aquello</i>” y se instala la acronía en un relato independiente de un hecho específico. Al final una prolepsis nos da una señal del futuro: “<i>Lo cierto fue que María Regalada sanó</i>”</p> <p>9. El manejo zig-zag del tiempo es evidente en este fragmento. Se continúa inicialmente con lo presentado en el fragmento anterior; inmediatamente se produce una analepsis y el pasado nos lleva a la Guerra Grande, y más allá, en un sumario elíptico de hechos: “<i>Tres siglos atrás los jesuitas tenían en ellos sus estancias...</i>” y sigue hacia atrás el relato hacia “<i>el mito Zumé de los indios, que también había aparecido por allí en tiempos en que el sol era todavía una deidad menor que la luna...</i>”</p> <p>Y regresa al presente, “<i>suelen revolotear a flor de tierra las mariposas fosforescentes</i>” que se vuelve futuro para el narrador del relato: “<i>Aún hoy suele ocurrir que al cavarse una tumba nueva...</i>” Hacia el final del fragmento, retroceder y adelantarse es la modalidad narrativa. Los</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

	<p>verbos, que relatan la escena protagonizada por Taní Caceré, se conforman de acuerdo a ese movimiento pendular: <i>es, ha sido fundado, allí fue, encontró, tengo, voy, dejó.</i></p> <p>10. Inicia el fragmento con una analepsis, a través de la cual se conoce sus curaciones a Ña Lolé, al tropero, a Atanasio y a su mujer, al cura. Concluye con una elipsis: “...y no era todavía el hereje”.</p> <p>11. A través de la anacronía se conoce como el Dr atiende a todos. Los verbos en pretérito perfecto simple y pretérito imperfecto del indicativo, así lo evidencian: se hacían atender, habían querido permitir. Al final se presenta una elipsis: “ese vagón fue el que más tarde parecía alejarse misteriosamente...” Esta frase nos da una señal premonitoria sobre lo que el relato nos presentará a futuro.</p> <p>12. A través de analepsis se inicia el fragmento. El diálogo de Ña Lolé con interlocutores anónimos da tiempo presente al relato. Termina con una breve elipsis sobre lo que sucederá con la tumba del jefe político.</p> <p>13. Analepsis que narra el fragmento desde el recuerdo. Los verbos en pretérito perfecto simple del indicativo</p> <p>14. Anacronía externa. Se mantiene el fragmento como una unidad: “Nadie lo supo, porque desde entonces la puerta de tacuaras no se abrió para nadie” La elipsis se presenta hacia el final: “Anduvo así unos meses, borracho, enloquecido, más callado que nunca”.</p> <p>15. Anacronía externa que da lugar a un zig-zag: avance y retroceso al interior de ese pasado. Hacia el final una prolepsis: “No sabe por qué ha sucedido todo eso. No lo supo entonces. Tal vez no lo sabrá nunca”</p> <p>16. El fragmento que cierra el capítulo es una unidad. El tiempo se maneja en un zig-zag. La prolepsis se presenta hacia el final: se prolonga la imagen del Dr. en la gravidez de María Regalada. Se vuelve al punto inicial de la historia del gringo.</p>
<p>DURACIÓN y FRECUENCIA</p> <p>Isocronía y Repetición</p>	<p>1. El saludo al Dr: ¡Allá va el Doctor! Es reiterativo. Ahora el perro es quien lo recibe, pues junto a su figura, pasa en la memoria de todos, su dueño. “Casi lo ven andando todavía tras el perro”</p> <p>8. La isocronía se da por los dos hechos: Ma Regalada mira el paso del perro, y éste pasa a la misma hora, es un círculo vicioso. La iteración interna “hermana a la muchacha y al perro, los identifica en eso que se parece mucho a una obsesión y que no es sino una resignada y silenciosa manera de aceptar los hechos sin renunciar a su espera”. El hecho narrado se lo presenta desde diversos ángulos: el perro se pasea por el pueblo, es la sombra inexistente del Doctor la que va junto a él: todos perciben su sombra, pero no hay un cuerpo físico que la produzca.</p> <p>9. El robo del chiquillo, atribuido al Dr, se repetirá en otros fragmentos, desde otro punto de vista: relato iterativo “basado en meras habladurías surgidas de los comentarios de los soldados o las chiperas de la estación”</p>

10. Estos hechos se narran una sola vez. La reiteración se presenta en el silencio que distingue al personaje.

11. Se reitera en el misterioso silencio del personaje. La descripción de su mirada se repetirá cuando se describa los ojos de su hijo, más adelante.

12. La reiteración se manifiesta en la descripción histórica de la explosión que ya se ha anunciado en fragmentos anteriores: *“El penacho de fuego levantado por la bomba en la luctuosa noche del 1° de marzo de 1912”*

13. Al considerar el fragmento como un todo, la isocronía no se presenta.

14. La isocronía del fragmento se presenta entre el pasado (lo relatado de las memorias del narrador) y el “presente”, la acción por la cual Alexis Dubrovsky se transforma en el Doctor.

15. La descripción del lugar donde se presenta la historia de Ma. Regalada, la visión mítica de los jesuitas y la conclusión del fragmento con la visita de Taní Caceré al gringo, conviven en la historia, en una isocronía natural. El relato iterativo no se presenta al interior de este fragmento, pero la talla de San Ignacio, será parte de una reiteración de contenido narrativo.

16. Los hechos narrados en este fragmento no constituyen una reiteración. La isocronía se presentaría al narrar varios hechos como parte de un mismo objetivo: fortalecer al personaje.

17. Casiano Jara (Amoité) y la imagen del vagón es el hecho reiterativo que se presenta hacia el final del fragmento.

18. Se reitera lo del vagón que va hacia el bosque: *“El vagón de los Amoité seguía avanzando imperceptiblemente”*. La isocronía se presenta entre dos hechos que se visualizan paralelos: el diálogo anónimo de las mujeres sobre María Regalada y la sepultura del cuerpo del jefe político *“casi ya en el campo campo, no en sagrado...”*

19. Se narra un solo hecho: el inicio de la locura del doctor. No se presentan elementos reiterativos.

20. El fragmento presenta una descripción que no se reitera: va hacia adelante, hacia el futuro del personaje central: *“No atendía ya sino a los que llegaban al tabuco con alguna vieja imagen al hombro”*

21. La reiteración se evidencia literalmente y la relacionamos con el fragmento 2 del mismo capítulo: *“No se animó a tocarlas por temor de que sangrasen a través de sus heridas la sangre negra del castigo de Dios”*

22. Se encuentran en este fragmento dos elementos reiterativos: María Regalada y el perro con su canasta entre los dientes y hacia el final la alusión *“...al vagón destrozado que parece seguir avanzando, cada vez un poco más, sin rieles... tal vez el mismo vagón del que arrojaron años atrás al doctor”*

MODO: Distancia Perspectiva, Punto de vista	<ol style="list-style-type: none"> 1. Narrador testigo. <i>“Todos los días, haga tiempo bueno o malo, temático el animal estrena el camino que viene del monte...”</i> 2. El narrador testigo pasa a ser omnisciente, no solo conoce lo que ve, percibe las sensaciones y los recuerdos de Ma. Regalada, sus miedos y ansiedades: no puede tocar las imágenes degolladas, <i>“teme que si las mueve, puedan echar de pronto sangre de su negra madera”</i> 3. Narrador testigo, omnisciente: el pasado y el presente del relato se mezclan en su punto de vista. 4. Narrador testigo, ominisciente: conoce lo que sucederá a futuro, se coordina con la prolepsis hacia el final del fragmento. La narración se coloca en primera persona a través del diálogo de los personajes: <i>“Me huele a pogueasú juído de algún país de las Uropas”</i> 5. Narrador testigo, intradieético: está en la historia, relata lo observado, pero no es un personaje: <i>“Las botas se cambiaron por unas alpargatas...”</i> 6. Narrador testigo, intradieético. Omnisciente: <i>“Ninguno de los que allí estaban, salvo el jefe político, recordaba con gusto estas cosas”</i> 7. Se mantiene el narrador testigo, omnisciente; sin embargo, en el diálogo de los personajes el narrador homodieético se evidencia. 8. Narrador testigo, omnisciente. 9. El narrador oscila entre testigo, omnisciente (conoce el presente, el pasado y nos da indicios del futuro); pero se presenta en cierto momento copartícipe de lo narrado: <i>“cuando hay viento se oye su voz (aparición de Sto. Tomé) resonando gravemente en las concavidades”</i>. 10. Desde el fragmento 10 al 16, un narrador testigo ominisciente narra los acontecimientos. Hay focalización interna múltiple en el fragmento 12, en medio de diálogos.
VOZ: Niveles narrativos y Personas	<p>Del fragmento 1 al fragmento 7 se mantiene un relato heterodieético, narrador ausente en la historia, no es personaje, pero relata lo que le ha sido narrado.</p> <p>En el fragmento 8, el relato heterodieético permite acercarse al acontecimiento desde un tiempo que no tiene posición fija: presente, pasado, futuro. En el presente del relato, el doctor cura a María Regalado; en el pasado, el narrador cuenta sus recuerdos; en el futuro, el personaje se ha forjado su espacio en el pueblo.</p> <p>En el fragmento 9, el narrador está visiblemente expuesto al momento de describir el hoy de Sapukai y el cementerio. <i>“El puesto de sepulturero en Sapukai es casi una dignidad...y nadie les ha discutido ese derecho”</i></p> <p>Los fragmentos 10 a 16 presentan un relato heterodieético; solo en el 12 podría afirmarse que un narrador homodieético se presenta en el diálogo con interlocutores anónimos.</p>

Fuente: Roa Bastos (1994) *Hijo de Hombre*, Madrid:Ed.Anaya

Elaborado por F.Díaz G.

ANEXO 5

ANÁLISIS DEL CAPITULO III- ESTACIONES- 11 FRAGMENTOS

<p>ANÁLISIS DEL TIEMPO ORDEN: Anacronía, Prolepsis, Analepsis, Zigzag Media Res.</p>	<p>1. Recuerdos. Analepsis, Evocaciones.. Zig-Zag: lo que dijeron sus padres y lo que él pensaba y hacía tiempo atrás: <i>“Después del mediodía fuimos todos a la estación, yo adelante empujando los zapatos para lucirlos y también para no sufrir el aire de despedida de los venían detrás más callados”</i></p> <p>2. La analepsis externa se evidencia en la descripción que hace el narrador sobre un personaje que se encuentra en el tren, frente a él: <i>“unas rajitas celestes brillaban entre los párpados hinchados de sueño y cansancio...las rajitas celestes chispeaban de cuando en cuando...”</i> Esta descripción de los ojos del “gringo” nos hace identificar inmediatamente al Dr. Alexis Dubrovsky, personaje del II Capítulo. Esta analepsis amplía el conocimiento que teníamos del personaje.</p> <p>3. No consta este fragmento.</p> <p>4. Tiempo zig-zag. <i>“Ella iría pensando en su hombre preso en la cárcel de Asunción. A veces, en el río, cuando iba a lavar la ropa, me hablaba de él”</i> En esta cita se evidencia una Analepsis interna, retrospección subjetiva: nos presenta un hecho del pasado remoto, en un pasado inmediato, el que se narra.</p> <p>5. Anacronía interna, homodiegética: <i>“El viejo se sentó al borde de un banco...así emergían las ruinas misioneras de entre los árboles, forradas por el musgo y la cantárida”</i> Se refiere a la canción que canta el anciano mendigo: el pasado mítico de las misiones jesuísticas.</p> <p>6. A través de una analepsis, se narra una escena autónoma. La vieja anónima molesta a Damiana con su conversación. El narrador observa y narra miméticamente lo que sucede y agrega reflexión a lo narrado: <i>“Y esa voz maligna que zumbaba como un tábano encerrado en un jarro de lata”</i></p> <p>7. Una elipsis narra de golpe todo; en breves líneas sintetiza el tiempo y el espacio, que parecen fundirse: <i>“Una estación y otra. Siempre parecía la misma. La misma gente en los andenes. Caras de tierra en sequía”</i> Hacia el final del fragmento, el sueño del protagonista se convierte en un zig-zag que hace uno el presente y el pasado evocado: una retrospección subjetiva. <i>“La vi borronearse...Le veía las rodillas y los muslos redondos...De pronto la Damiana se transformó en la Lágrima González...”</i></p> <p>8. Se inicia con una Analepsis sobre lo que pasó en la explosión del tren, narrada en el diálogo de personajes anónimos.</p> <p>9. Una anacronía interna permite que la evocación que realiza el narrador sobre lo acontecido tenga la mayor ilusión mimética. <i>“Al caer en el primer sueño vi el relámpago y el trueno de la explosión... Damiana estaba quieta ahora,</i></p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

	<p><i>durmiendo tal vez...</i></p> <p>10. Analepsis marcada por los verbos en pretérito imperfecto: <i>“con un pie descalzo iba tocando la tierra de la desgracia”</i></p> <p>11. Elipsis explícita: <i>“De aquel viaje, de aquel cruce del alba...nada recuerdo tan bien como la llegada a Asunción”</i></p>
<p>DURACIÓN y</p> <p>FRECUENCIA</p> <p>(RITMO):</p> <p>Isocronía y</p> <p>Repetición</p>	<p>1. Se presenta una escena: el adolescente que va hacia la Escuela Militar, preocupado de sus zapatos nuevos y de la imagen que proyecta frente a sus compañeros y una elipsis explícita, con respecto a la II Guerra Mundial <i>“...la gran guerra estaba rompiendo el mundo al otro lado del mar”</i> Hacia el final del fragmento una pausa descriptiva <i>“pensaba en todo eso mientras avanzaba por el terraplén”</i></p> <p>2. Se presentan algunas reiteraciones: la primera de ellas en la descripción del gringo al que identificamos como el Dr. Alexis Dubrovsky <i>“era un gringo delgado”</i>; otra reiteración se presenta al describir al Cristo leproso en la cima del cerrito: <i>“...nos miraba pasar, clavado en la cruz negra, los cabellos de mujer moviéndose en el aire caliente de la siesta, como si estuviera vivo...”</i> Recordamos con ello lo sucedido en el primer capítulo: el Cristo de madera de Gaspar Mora y los cabellos de María Regalada. Igualmente se reitera la descripción al referirse a la cruz de Macario Francia: <i>“al pie del Calvario de Itapé, enterrado en un cajón de criatura”</i> (Cap.I, frag. 17). Se reiteran las palabras de Macario Francia cuando contaba a los chicos las historias de antaño: <i>“el hombre, mis hijos, tiene dos nacimientos...uno al nacer, otro al morir...”</i>(Cap I, frag.16)</p> <p>3. Fragmento que no consta en la obra objeto de estudio.</p> <p>4. Este fragmento presenta un relato singulativo; una escena describe el diálogo entre Damiana Dávalos y el personaje anónimo del tren: <i>“..a lo mejor con remedios de yuyos no más se cura. –Ya probamos de todo...”</i></p> <p>5. Este fragmento continúa con la presentación de escenas: el viejo que toca la guitarra y su mitaí; en el diálogo de dos pasajeros anónimos se menciona a Gaspar Mora. <i>“Los grandes guitarristas del Paraguay han muerto o se han fundidos todos en la desgracia...la miseria y el olvido. Gaspar Mora se escondió, leproso, en el monte...”</i></p> <p>6. Una escena típica es narrada, el relato es singulativo. No se presentan datos reiterativos: el fragmento es una unidad.</p> <p>7. Se presenta un relato iterativo, interno o sintetizante: <i>“como si el tiempo no se moviera sobre el trompo inmenso y lento”</i> Para el personaje las escenas se repiten en cada estación. Otro elemento que se reitera es la escena del río, con Damiana que lava, el narrador que observa.</p>

	<p>8. Se reitera la narración del <i>“convoy revolucionario que fue volado por la locomotora que los gubernistas lanzaron contra él, desde Paraguarí”</i> Al final del fragmento se reitera el relato del vagón solitario: <i>“uno estaba a más de mil varas de la estación, en un desvío, como si hubiera volado por el aire para caer allí, casi entero”</i>. La escena se va desarrollando a partir de la descripción de lo que sucede con el gringo. Esta narración reitera los elementos que rodean a lo que se cuenta del origen del Doctor Dubrovsky, en el capítulo II: <i>“Cuando el tren se detuvo ante las ruinas, lo echaron a empujones y patadas”</i></p> <p>9. El relato singulativo que hace el narrador en este fragmento será luego, en capítulos posteriores, iterativo: desea a Damiana y mama de su pecho como crío de meses.</p> <p>10. El relato singulativo narra la escena en la madrugada: todo es confusión y rapidez en el traspaso al otro tren.</p> <p>11. Sumario de una serie de acontecimientos, en los que no se conoce su duración: <i>“Vimos las casas altas, las calles empedradas...los gritos de lo mayores”</i></p>
<p>MODO: Distancia Perspectiva, Punto de vista</p>	<p>1. En este fragmento el narrador protagonista presenta un discurso narrativizado. Su visión personal con respecto a lo que acontece a su alrededor y en su interior es clara.</p> <p>2. A partir del narrador-personaje percibimos todo el contexto de una estación de tren: <i>“las chiperas comenzaban a trajinar con sus canastas repletas...”</i> El narrador relata los acontecimientos; transcribe lo no verbal en verbal en una mimesis que busca la mayor fidelidad en el recuerdo: <i>“...me mareaba un poco la piedra engastada en el anillo del estanciero, su cinto chapeado...”</i></p> <p>3. Este número de fragmento no consta en la obra.</p> <p>4. Presenta un relato de los acontecimientos: transcripción mimética de lo que ocurrió. Su memoria es la que dicta lo observado en aquel pasado. <i>“El gringo escuchaba o parecía escuchar el monótono diálogo que la vieja se empeñaba en mantener...”</i></p> <p>5. <i>“El viejo terminó de tocar. El chico tomó la guitarra, casi tan grande como él y tironeó la cadena que la amarraba a la cintura del viejo”</i> Se relatan los acontecimientos en la diégesis que presenta el narrador homodiegético.</p> <p>6. El mismo modo narrativo: narrador homodiegético.</p> <p>7. El relato de los acontecimientos constituye un discurso narrativizado.</p> <p>8. Relato de focalización interna: el narrador nos muestra desde su punto de vista lo que sucede <i>“cuando volví, el hacendado estaba tratando de</i></p>

	<p><i>convencer a la Damiana para llevarla a dormir a la fonda...</i></p> <p>9. Relato de palabras, hay menor distancia entre el relato realizado y la historia.</p> <p>10. y 11. Relato de acontecimientos, discurso narrativizado o contado a través del narrador homodiegético.</p>
<p>VOZ: Niveles narrativos y Personas</p>	<p>1. 1ra persona. Narrador diegético. Reflexivo y testimonial: <i>"Mamá sufría con aquel sueño mío de llegar alguna vez a ser cadete"</i>. Se presenta una narración anterior al Cap II y posterior al Cap I.</p> <p>2. En el contexto temporal de la novela, se juega con un pasado que ahora es presente. El narrador protagonista está en su etapa adolescente y está recordando. La duración de la historia disminuye progresivamente la distancia que la separa del momento en que se produce la narración: <i>"Me entristecía pensando en Macario Francia que no le habría dejado mentir"</i>. El verbo en condicional compuesto marca la posibilidad de un pasado que se acerca al presente narrado.</p> <p>3. Este número de fragmento no consta en la obra.</p> <p>4. Narrador autodiegético, refiere sus experiencias y sus propias sensaciones frente a lo narrado: <i>"A mí se me hacía agua la boca. Me entró un poco de rabia por el crío enfermo que desperdiciaba toda esa riqueza"</i></p> <p>5. Nivel narrativo explicativo, narrador homodiegético, es un personaje que mira lo que sucede; su función es testimonial y reflexiva. En referencia al mitaí que recoge la moneda que le brindan: <i>"Eran manos de viejo, pero los ojos chicos y duros se clavaban en las cosas con la fuerza y la fijeza de un halconcito"</i></p> <p>6. De los fragmentos 6 al 11, el narrador autodiegético se presenta para relatarnos lo observado. <i>"Yo lo ví, pero no quise protestar... Yo pegué un brinco"</i>. <i>"La gente del pueblo andaba como muerta. Al menos me pareció"</i> <i>"Vino a mi encuentro y me dijo: Hay que bajar los bultos"</i> <i>"Dejé a Damiana en la balastrada y me metí corriendo entre los canteros"</i></p>

Fuente: Roa Bastos (1994) *Hijo de Hombre*, Madrid: Ed.Anaya

Elaborado por F.Díaz G.

ANEXO 6

ANÁLISIS DEL CAPITULO IV- ÉXODO- 29 FRAGMENTOS

<p>ANÁLISIS DEL TIEMPO</p>	<p>1. Este primer fragmento constituye una prolepsis de lo que se contará a través del Capítulo IV. La narración que tiene lugar se ubicaría entre el fragmento 23 y 24. <i>"Empujados por el apuro, por el miedo ya puramente animal, se cuelan a empujones"</i> (Fragm.1) <i>"Talonean inútilmente para despegarse de las ventosas del"</i></p>
-----------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<p>ORDEN:</p> <p>Anacronía,</p> <p>Prolepsis,</p> <p>Analepsis,</p> <p>Zigzag</p> <p>Media Res.</p>	<p><i>tremedal</i>" (Fragm.23) Este capítulo, como todos los que componen la obra mantiene una Anacronía o autonomía temporal. Se podría decir que este capítulo tiene un comienzo <i>in media res</i>.</p> <p>2. La analepsis externa que se presenta en este fragmento se inicia con "<i>Ningún 'juido' ha conseguido escapar con vida de los yerbales de Takurú-Pukú</i>" Una afirmación que funciona como epígrafe y anuncio de lo que vendrá. "<i>Ni los niños se salvaban de las balas, del cuchillo o del lazo</i>" Hay un indicio sobre lo que sucederá con los dos personajes que han sido presentados en el fragmento 1: "<i>Nadie había conseguido escapar</i>" Este pretérito pluscuamperfecto del indicativo nos da la posibilidad de insertar un objeto circunstancial de tiempo: hasta este momento...</p> <p>3. Anacronía externa con anuncios de lo que pasará más tarde en el relato; con respecto a su primera comida decente... "<i>Iba a ser también la última. Pero aún no lo sabían</i>"</p> <p>4. En el contexto de una anacronía externa hay una referencia a un tiempo que transcurre: "<i>tardaron menos de una semana en llegar, arreados por los repuntadores de caballo que a gatas los dejaban descansar algunas horas por noche</i>"</p> <p>5. Anacronía externa y un sumario que detalla el tratamiento que se les da a los mensú en los yerbales. No hay referencias temporales, se presume que el tiempo en que se da todo lo narrado es extenso: "<i>Todos arrojaban por traer las libritas de más, para recibir ese premio, aunque no se anotaran en las planillas</i>"</p> <p>6. Analepsis de evocación." <i>Nati, para pagarles su bondad, trabajaba como un hombre en el alambique o en el mostrador</i>"</p> <p>7. Analepsis y escena. Se inicia con una referencia temporal: "<i>a inicios del verano</i>". No se conoce en qué año estamos, ni cuántos años han pasado desde que llegaron. Anacronía explícita, va por afuera de lo descrito en la escena que se narra; en relación al nombre del patrono que viene en su yate. "<i>sonaba igual al nombre del santo patrono de la yerba, que había dejado la huella profunda de su pie... cuando pasó por el Paraguay, sembrando la semilla milagrosa de ...esa planta antropófaga</i>"</p> <p>8. Se inicia con una analepsis y prolepsis parciales: desde que el yate del gran patrón desaparece hasta el final del fragmento no se tiene precisión del tiempo que pasa. El narrador evoca las situaciones, imprecisas, atemporales: "<i>No iba a haber más mostrador que el de la empresa...las demás familias del pueblo también fueron ahuyentadas por la tolvanera de violencia</i>"</p> <p>9. El tratamiento temporal es zig-zag. Inicia con verbos en pretérito imperfecto: "<i>no tenían para vender más que su sudor, pero el débito de la cuenta</i>"</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

chupaba íntegro los jornales de Casiano” En cierto momento una anacronía interna permite traer al presente la imagen de Cristóbal, el abuelo, quien *“los sonrío en la oscuridad”* La última frase del fragmento es una prolepsis, un anuncio: *“No paró el despinte para ellos”*

10. Se inicia con una elipsis. Se cuenta de golpe, sin precisión temporal, lo que venía sucediendo: *“En el pueblo abandonado solo quedaron unas cuantas mujeres...Natí clareó entre ellas”* En una anacronía externa o heterodiegética se narran los acontecimientos: Juan Chaparro, el capataz, empieza a rondar a Natí: *“galanteo lento del mata-mata que disfruta con el maereo de su presa, mientras la va atando e inmovilizando con hilos de baba”*

11. Anacronía externa heterodiegética. *“Una tarde en el monte...estuvo a punto de pecharlo con el caballo”*

12. Anacronía externa. *“Sus ojos se encuentran como al regreso de una enorme distancia, colmados de vergüenza los de ella, de una desesperación casi rastrera los de él”*. En cierto momento, la escena se vuelve presente, lo cual da mayor fuerza y tensión al contexto: *“Ríe como loco. Los espumarajos de rabia le llenan la boca”*

13. Anacronía externa, las formas verbales se presentan en pretérito imperfecto y pluscuamperfecto del indicativo: *“solo esa impotencia evidente les daba cierta ventaja. Si hombres probados no habían podido burlar la inmensa trampa de ríos...menos aún lo podrían un hombre comido por la malaria y una mujer encinta”* La elipsis se presenta para resumir un período de tiempo que se estaciona en la línea final del fragmento: *“...se escaparon esa noche”*

14. Anacronía externa o heterodiegética. *“al principio no la vieron a ella...no había ninguna matula de viaje, ni avíos para una larga marcha”*

15. Anacronía externa en la narración de los acontecimientos, verbos en pretérito perfecto simple del indicativo: *entró, farbulló, acuclilló, agachó*; verbos en pretérito imperfecto: *“echaba a la cara del otro el aliento rancio de su boca rota”* y el presente simple, para dar menor distancia entre el relato y el acontecimiento: *“lárguenlo... ése está más loco que mi abuelita. Perdemos tiempo con él”* Al final del fragmento hay una referencia cronológica al tiempo que se ha quedado en el cepo: quince días. Referencia que no coordina con la realidad física del sujeto, está con malaria y tiene ataques de escalofríos.

16. Anacronía externa. Escena dramática. Se presenta un contexto que servirá para un acontecimiento paralelo: la 2da huida de Casiano y Natí. Aguleo Coronel está ensayando el Canto del Mensú en su guitarra, una grotesca y burda escena que tendrá su final en el fragmento 18.

17. El uso del tiempo presente nos acerca al acontecimiento. Se presenta una Acronía, autonomía temporal del relato. *“Casiano levanta al crío... La mujer dobla la cabeza... El canto tartajea con voz de borracho...”* Dos acontecimientos paralelos: dos momentos de vida.

18. Anacronía externa. Escena dramática. Los verbos en pretérito perfecto simple del indicativo describen la escena en forma más directa: *entró, salió, avanzó, se quedó, no se decidió...* Las pausas descriptivas, hacia el final del fragmento, completan la escena burda y degradante para la mujer.

19. Anacronía externa o heterodiegética. El narrador evoca las situaciones. *“Cada vez que Casiano caía. Natí lo ayudaba a levantarse, le infundía fuerzas, lo empujaba sin descanso”*

20. Anacronía externa. Se relata la búsqueda de los fugitivos. Aguilero Coronel y Juan Cruz Chaparro vociferan a sus capangas, quienes con sus traillas azuzan a sus perros para la búsqueda. *“Chaparro les aúlla rápidas órdenes”*

21. Anacronía externa. Continúa la búsqueda. Los verbos en pretérito imperfecto del indicativo narran la escena. La frase final podría considerarse una elipsis: *“las espectrales siluetas no aparecían por ninguna parte”*

22. Anacronía externa. Los verbos en pretérito perfecto simple del indicativo acercan la situación al lector, la hacen más directa: *“Casiano no podía más...sintió hambre...se agachó sobre el agua negra...extrajo del fondo un puñado de arcilla...apartó el brocal de hojas de la caverna...”* Hacia el final del fragmento se cambia a pretérito imperfecto, la situación se hace más lejana para el lector y el tiempo se alarga, *“una iba adelante tambaleando con el machete...”*

23. Acronía marcada por el uso del tiempo verbal, en presente, mantiene un hilo más directo con el lector. *“Lo que les hace 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”*. No hay tiempo definido, es un presente verbal, pero no indica horas, minutos, días, es atemporal.

24. Acronía. El diálogo narrado mantiene los verbos en presente: la acción sucede en este momento, hay un grado cero en el tiempo narrado: *“-Yo no veo nada...Hay que mirar...escuchan un sofocado vagido...se escucha el rugido silbante de un onza”* Este tiempo verbal acerca más al lector.

25. Acronía. La narración y sus diálogos mantiene los verbos en presente: *“Están atrapados entre dos fuegos, entre dos clases de fieras. Casi prefieren que los destroce el onza”*. Al final del fragmento, la acción se describe desde un presente simple hacia un gerundio, por tanto se desenvuelve lentamente, va al futuro: *“la goteante y colmilluda cabeza va zangoloteándose sobre el anca del*

	<p><i>caballo</i>”</p> <p>26. Acronía. Autonomía temporal del relato. Los verbos en presente: “...no pueden comprender...él está de nuevo como ido...es la ceniza de la muerte que le ha caído sobre el ánima”...Esta forma verbal se mantiene hacia el final del fragmento. El tiempo presente da mayor vitalidad a la escena. El diálogo se impregna de energía. Casiano regresa al pasado en sus memorias, alucina, pero los verbos continúan en presente. El pasado y el presente, para él, son uno solo: “¡Vamos a luchar por un poco de tierra! ¡Por nuestra tierra!”</p> <p>27. Anacronía externa. Verbos en pretérito perfecto simple: <i>disolvió, bañó, encendió, sacó, hizo, tomó, internó</i>...Esta analepsis tiene una función de evocación. El juego del tiempo evocado con el tiempo real, pasado en los yerbales, se proyecta en la frase recordada por Natí: “Solo estaremos un tiempo...” Esta retrospección subjetiva sobre la consideración temporal refuerza la sensación atemporal que tiene el personaje sobre lo vivido: sin límites cronológicos.</p> <p>28. Anacronía externa. Verbos en pretérito perfecto simple: “se levantó y se acercó al picador...” Finalmente, el fragmento nos coloca en una posición eternizada: “el viejo no daba señales de haberse movido” esta última línea confirma la frase emocionada de Casiano: “¡El abuelo Cristóbal viene a buscarnos!”. El pasado y el presente se encuentran en una intersección.</p> <p>29. Anacronía externa. Los verbos en pretérito perfecto simple vuelven a acercar al lector a una narración más viva y directa: “...ella veía pasar el cielo despejado o con nubes, cambiando de color con luz” “El viejo les dio a entender con señas que se apearan” “Natí podía adivinar el brillo alucinado de sus ojos” En la línea final se presenta una prolepsis: en la imagen de un anuncio del nuevo hogar y la nueva vida</p>
<p>DURACIÓN y FRECUENCIA: (RITMO)</p> <p>Isocronía y Repetición</p>	<p>1. Este fragmento presenta una escena dramática; es un relato singulativo. Los personajes principales, Casiano y Natividad, han sido nombrados en alguna evocación del narrador (Cap II, Fragma. 11) “por aquella época atendió también a un lunático enfermo de terciana, que habitaba uno de los vagones destrozados de la explosión, en compañía de su mujer y de un hijo de corta edad. Se llamaba Casiano Amoité”; por tanto, se presenta una reiteración externa.</p> <p>2. Se presenta un sumario que no tiene límites temporales: se detalla la leyenda, la aplicación de la ley promulgada por el presidente Rivarola y el artículo que ampara la impunidad –de matar a quién desee escapar de la labor- de quienes administran la empresa de la yerba mate. El canto del mensú cierra el fragmento, atemporal, “No más, no más compañero/ rompas cruelmente nuestro corazón”</p> <p>3. Elipsis explícita en su primera parte, con relación a los</p>

acontecimientos posteriores a la explosión del tren y la masacre del 1 de Marzo: la huida de fugitivos, los fusilamientos y la acción punitiva del gobierno. Al final de este fragmento se presenta una escena típica, costumbrista: Nati y Casiana se *“emperejilan como para una función patronal”*

4. El fragmento presenta un sumario en el cual se agota el tiempo de una semana; una escena dramática, a través de los breves diálogos; una pausa descriptiva y un relato singulativo: *“la selva igualadora arrancaba a pedazos toda piel postiza, toda esperanza”*

5. Narración sin consideración temporal fija, de meses o semanas, un sumario de la actividad que desarrollaban la autoridad y su ayudante. Esta modalidad da marco para el relato de la escena final, en la cual un urú (un capataz) es quemado vivo en la hoguera. *“Aguileo Coronel miraba fijamente el fuego viendo cómo se crispaba y saltaba entre las hojas el urú muerto”*

6. Constituye una pausa descriptiva y un relato singulativo. Es la primera vez que conocemos la vida íntima de estos personajes. *“Ella se levantaba a calentarle el yopará frío, cubierto por la pella de sebo, o le asaba sobre las brasas unas tiras de charque...”*

7. A través de una pausa descriptiva, se presenta una elipsis explícita sobre lo que pasó hace tiempo. Escena presente solo a través del diálogo anónimo de los mineros (yerbateros)

8. La escena está en primer lugar. Una pausa descriptiva nos permite conocer un hecho específico. *“...había visto al propio Chaparro, detrás de un árbol, disparando contra el brasileño...”* Y la elipsis cierra el fragmento: *“Con el último grupo de familias que cruzó el río y emigró hacia Foz de Yguazú, se fue la viuda del paulistano”*

9. Relato singulativo por cuanto es la primera y última vez que se narrará este hecho. Se constituye además una escena dramática: *“Una noche no entra acaso y le dice: -Voy a tener un hijo”* Éste será el origen de Cristóbal Jara, el kiritó, personaje principal de un capítulo.

10. Relato singulativo marcado por algún diálogo-monólogo de Casiano a Natí: *“-Tenía que suceder. Vivimos bien mucho tiempo...”*

11. En el contexto de la anacronía, se presenta una escena dramática: Juan Chaparro acorralla a Casiano, quiere a su mujer a toda costa. Es un relato singulativo.

12. La escena dramática se presenta en un diálogo entre Casiano y Natí: *“¡Me trateó para comprarte! ¡Por trescientos patacones!”*

13. En este fragmento se reitera sobre la enfermedad de Casiano, la

malaria, ya observamos la repetición de este hecho en el Cap II *“Por aquella época atendió también a un lunático enfermo de terciana, que habitaba uno de los vagones...se llamaba Casiano Amoité”* (Fragm.11)

14. Se presenta una pausa descriptiva sobre el nacimiento de Cristóbal Jara, en medio de los yerbales: *“...los estertores del parto tejieron un extraño contrapunto en ese agujero del monte”*

15. La duración temporal del fragmento se presenta a través de una escena dramática en la que se combinan los tiempos verbales. Relato singulativo. La presencia de un personaje religioso marca irónicamente la inhumanidad de esta escena: *“Una silueta ensotanaada entró en el calabozo”*

16. Escena dramática. Y relato singulativo. Se reitera la letra del Canto del Mensú que ya ha sido citada en fragmento 2 del mismo capítulo IV. En labios del Coronel parece que estas palabras –sagradas para la memoria del pueblo- se contaminan: *“Balbuceó la voz aguardentosa, llena de tristeza”*. Esta escena se cerrará en el fragmento 18.

17. Escena dramática, relato singulativo. Se agrega una frase del Canto del Mensú, dato que podría considerarse reiterativo: *“También nosotros tenemos/ nuestras madres y un valle natal”* cantado en guaraní. Esta escena tiene una relación isocrónica con la fuga de Casiano y Natí; simultáneamente suceden dos hechos: el Coronel toca la guitarra y Casiano toma a su niño para escapar.

18. Escena dramática y relato singulativo. Se presenta isocronía de dos hechos. Los fragmentos 16 y 18 se complementan; el 17 con el 19 lo hacen igualmente. En los dos primeros la escena es grotesca, en los segundos, la escena tiene rasgos de humanismo y sensibilidad.

19. En este fragmento la escena dramática se completa con pausas descriptivas. *“Se detuvieron a tomar aliento junto a un islote donde sobresalían entre el matorral varias matas de tártago y llantén”*

20. Escena dramática y relato singulativo; no se presenta reiteración. La isocronía se evidencia por cuanto sabemos que hay dos acontecimientos simultáneos: la búsqueda de los fugitivos por parte del capataz y la huida de la pareja.

21. Podría constituir un sumario, no se ubica el tiempo exacto de la búsqueda. Relato singulativo, iterativo externo: *“A la tercera vuelta inútil, las jaurías fueron obligadas a latigazos a costear el río hacia el sur...”*

22. Escena dramática, relato singulativo. Sabemos que la isocronía se presenta entre la escena protagonizada por la pareja de fugitivos y el grupo de cazadores que los busca. Estas dos narraciones se alteran entre los fragmentos.

23. Se mantiene una escena dramática, el relato es singulativo. Esta pausa descriptiva nos permite ahondar más en la condición lacerante y casi inhumana de los fugitivos. En la parte final, una elipsis explícita, permite dar un contexto integral a la situación emocional de los fugitivos: *“Tal vez vienen huyendo desde la eternidad. Y ahora no saben si se alejan realmente o siguen dando vueltas alrededor del pueblo muerto del yerbal...”* La reiteración se presenta en la narración de escenas de fragmentos anteriores: los capangas y sus perros, el comisario Kurusú, el capataz con su diente de oro. La diferencia se encuentra en el contexto: las imágenes oníricas de estos personajes en la mente de los fugitivos.

24. Una escena dramática, relato singulativo. El diálogo evidencia la acción de los personajes. El uso de la lengua guaraní ilustra la emotividad del momento: un tigre asecha a los cazadores de hombres: *“Yaguareté-í-,kutú!”*

25. Este fragmento sirve de intersección entre las dos narraciones, la isocronía se diluye. El acercamiento se narra a través de una escena dramática, en un relato singulativo: *“Desde donde están pueden ver el onza agazapado en la horqueta de un tararé...el comisario también descubre al onza. Hace avanzar al montado, que se encabrita ante el husmo de la fiera”*

26. Escena dramática; relato singulativo. Casiano delira en medio de un diálogo que parece sostener con Natí, pero realmente lo hace en su mente con sus compañeros revolucionarios. *“-¡Vamos a atacar a sangre y fuego!-*

27. Pausa descriptiva: primer momento de paz de los protagonistas: *“Comieron los bulbos de las victorias-regias. Después los tres durmieron muy juntos, bajo el toldo de ramas que fabricó Natí”* Relato singulativo.

28. Escena dramática al inicio: Natí pide ayuda al viejo picador que pasa con su carreta de bueyes. La pausa descriptiva cierra el fragmento: *“el viejo había tendido un cuero de vaca sobre las correderas como toldo”* Relato singulativo. El nombre del abuelo Cristóbal sería el elemento reiterativo, presente en Capítulo anteriores, ahora tenemos una imagen física más clara; sin embargo, el tiempo no nos da límites, es un pasado continuo que se confunde con el presente narrado.

29. Pausa descriptiva. Los diálogos están ausentes. Se suceden las descripciones que muestran tanto a los fugitivos rescatados como a su salvador: no se cruzan palabras, solo señales, la luz se presenta a cada momento: *“Casiano iba delante como deslumbrado, el sol ardiéndole las espaldas”* La reiteración se presenta al final del fragmento, a través del recuerdo del bombardeo del tren y del vagón descarrilado y solitario, a lo lejos: *“Al final de una vía muerta, entre árboles talados y quemados por las ráfagas de metralla, había un vagón menos destruido que los otros”*

<p>MODO: Distancia Perspectiva, Punto de vista</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Mediante el estilo indirecto libre, el narrador relata los acontecimientos en una perspectiva de focalización interna fija: <i>“Los tres van casi desnudos, embadurnados de arcilla negra...no son sino monigotes de barro cocido que se agitan entre el follaje”</i> 2. Relato de palabras, discurso narrativizado de lo que sucede en los yerbales. 3. Discurso Narrativizado, relato de palabras en la primera parte y de acontecimientos en la segunda: <i>“Natí se hallaba entre el gentío que se había reunido en la estación para despedirlo al grito de Tierra y Libertad...Casiano entrevió, después de mucho tiempo, qué firmes y torneados muslos morenos tenía su mujer”</i> 4. Este fragmento combina un relato de palabras -<i>“los ojos de ella estaban turbios. Dos hojas estrujadas, como ésas que iban pisando los caballos de los repuntadores sobre la tierra negra...”</i>- con un relato de acontecimientos. 5. Relato de acontecimientos y focalización: el narrador relata lo observado sin incluir sus percepciones. <i>“El yerbal era inmenso. Nadie conocía sus límites. Cualquier rincón podía ser el centro”</i> 6. Se mantiene el relato de acontecimientos y la focalización: <i>“Ella se levantaba a calentarle el yopará frío..”</i> 7. Relato de acontecimientos y focalización interna: <i>“Sabían que el gran patrón había llegado”</i>. El pretérito imperfecto se complementa con el pluscuamperfecto del indicativo para coordinar la narración. 8. Relato de acontecimientos y focalización interna. El narrador relata como se <i>...“confiscó así, casi de balde...montones de cecina agusanada, para sus proveedurías...”</i> 9. Relato de acontecimientos y focalización interna. <i>“Están bien despiertos. El viento de la noche araña las paredes de pindó.”</i> 10. Relato de acontecimientos, mayor distancia entre la palabra y el relato; focalización interna: <i>“El todavía no sospechaba lo que estaba ocurriendo”</i> 11. Continúa el estilo indirecto libre: <i>“Se fueron los dos por la picada”</i> 12. Estilo indirecto libre. Relato de acontecimientos. La pareja evidencia desesperación: <i>“Los ojos húmedos de Natí se tienden hacia adelante, escrutan el silencio, la oscuridad implacable del yerbal”</i> 13. Los fragmentos 13-14-15 presentan un Estilo indirecto libre. Relato de acontecimientos. Focalización interna. <i>“Con un ademán de fastidio, no colérico ni siquiera irritado, sino aburrido, el otro se levantó y dejó al preso...”</i>(Frag.15) 16. En el fragmento 16 continúa el estilo indirecto libre; se hace un relato de acontecimientos con focalización interna. Un nuevo personaje entra en escena, solo
--------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

	<p>para agregar una luz oscura a la situación amoral de los personajes: <i>“Acodada en la ventana una mujer contemplaba el ruedo, escuchando el canturreo”</i></p> <p>17. En el fragmento 17, se presenta un relato de acontecimientos y el narrador mantiene el estilo indirecto libre: <i>“Salen uno detrás del otro, él con el niño en brazos, arrastrando a la lenta madre”</i></p> <p>18. En el fragmento 18, se mantiene el relato de acontecimientos, el estilo indirecto y la focalización interna: <i>“Él mismo le pegó un tirón que rompió los breteles”</i></p> <p>19. El estilo indirecto del narrador nos presenta los acontecimientos; hay una focalización interna fija. <i>“Ahora comprendían por qué durante toda la noche los ladridos de los perros se apagaban a la distancia en la lluvia y reaparecían una y otra vez en distinta dirección”</i></p> <p>20. Discurso narrativizado, estilo indirecto libre y focalización interna: <i>“Ahora no luce precisamente buen humor, pero se ve que está esperando en el morse del colmillo alguna puntada indicadora”</i></p> <p>21. Estilo indirecto libre. Discurso narrativizado. Focalización interna.</p> <p>22. Continúa el estilo indirecto libre. Los diálogos focalizan internamente la situación narrada.</p> <p>23. El discurso narrativizado; relato no focalizado. no utiliza diálogos en esta ocasión, estamos frente a imágenes oníricas de los fugitivos: <i>“Su propio miedo es lo que ven alrededor: las imágenes de su miedo. Se arrastran soñando despiertos en una pesadilla”</i> Es un relato de palabras.</p> <p>24. Estilo indirecto libre. Focalización interna: <i>“Ahora escuchan un sofocado vagido. Los hombres se miran, prestando atención”</i></p> <p>25. Relato de acontecimientos. Estilo indirecto libre. Focalización interna, variable. La intersección de las dos narraciones que se llevaban paralelas hasta este punto, nos da dos visiones: la de los fugitivos y la de los cazadores.</p> <p>26. Estilo indirecto libre. Relato de acontecimientos a través de una focalización interna: <i>“Nati se arrima a Casiano y rodea con un brazo la pobre máscara de tierra que se desploma sobre su hombro”</i></p> <p>27. Estilo indirecto libre. Relato de palabras. Focalización interna. <i>“Los rostros cadavéricos se fueron humanizando”</i></p> <p>28. Estilo indirecto libre. Relato de acontecimientos. Focalización interna fija: <i>“Tomó al crío. Casiano la siguió dócilmente”</i></p> <p>29. Continúa el mismo estilo narrativo: indirecto libre, se relatan los acontecimientos.</p>
VOZ:	<p>1. Narración heterodiegética; actitud narrativa en tercera persona, narrador omnisciente, su función es testimonial: <i>“Vuelven a detenerse. A sus espaldas, más</i></p>

Niveles narrativos y Personas	<p><i>fuertes que el retumbo del agua, se escucha el rumor de unos caballos</i>"</p> <p>2 a 8. Narrador heterodiegético, omnisciente, 3ra persona. Narrador ausente de la historia que cuenta.</p> <p>Todo el capítulo constituye una evocación del narrador: <i>"Lo mataron a tiros cuando cerraba la puerta del boliche"</i>(Frag.8)</p> <p>En el fragmento 9, aparte de un narrador heterodiegético, omnisciente, se presenta un narrador homodiegético, autobiográfico, Casiano Jara reflexiona sobre su situación. <i>"Hago con todo mi cuerpo un brazo, una mano, un puño. Vivo apretando los dientes"</i></p> <p>En el fragmento 10-11-12-13-14-15 continúa la narración heterodiegética. La función testimonial del narrador se evidencia. La omnisciencia, en los pensamientos reflexivos de Natí: <i>"Ella sabía la causa del cambio"</i> (Frag.11) <i>"Mira fijamente dentro de esa noche hasta sentir que se apagan los latidos de su corazón, hasta no sentir más nada...esas pataditas que de tanto en tanto le pulsan las entrañas"</i>(Frag.12) <i>"Si perdían esta oportunidad, no habría de seguro otra en quién sabe cuánto tiempo."</i>(Frag.13) <i>"El preso seguía inmóvil, con su penoso estertor"</i> (Frag.15)</p> <p>El fragmento 16-17-18-19-20-21-22-continúa con el narrador heterodiegético en una función testimonial.</p> <p>En el 23, el narrador omnisciente, heterodiegético, reflexivo se hace más fuerte: las imágenes oníricas de los personajes, las sensaciones que cruzan por su cuerpo. Esta posición mantiene lejanía con respecto al lector y maneja una percepción de atemporalidad.</p> <p>En el 24, se vuelve a acercar, el narrador heterodiegético da testimonio de lo observado.</p> <p>En los fragmentos 25-26, el narrador heterodiegético omnisciente se presenta de nuevo, en su función testimonial.</p> <p>En los fragmentos 27-28-29. El narrador heterodiegético, en su función testimonial reflexiva cierra el capítulo al reiterar sobre la obsesión de Casiano con respecto a la revolución y el establecimiento de su nuevo hogar en Sapukai, en el vagón solitario.</p>
--------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Fuente: Roa Bastos (1994) *Hijo de Hombre*, Madrid: Ed.Anaya

Elaborado por F.Díaz G.

ANEXO 7

ANÁLISIS DEL CAPÍTULO V- HOGAR- 7 FRAGMENTOS

ANÁLISIS DEL TIEMPO	<ol style="list-style-type: none"> 1. Analepsis. Evocación; retrospectiva subjetiva. Verbos en pretérito perfecto simple: <i>"No me respondió. No pareció oírme siquiera"</i> El personaje evoca los acontecimientos que vivió a su regreso a Sapukai, asignado a la Jefatura de Policía. 2. Analepsis. Evocación. El tiempo verbal es pretérito perfecto simple: <i>"Con la</i>
----------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<p>ORDEN: Anacronía, Prolepsis, Analepsis, Zigzag Media Res.</p>	<p><i>misma inconsciencia había pasado seguramente el vagón, indiferente a los vivos y a los muertos</i></p> <p>3. Los fragmentos se suceden cronológicamente, van hacia adelante guardando relación con una analepsis y retrospección subjetiva. El narrador recuerda, analiza, deduce, se mueve desde atrás hacia adelante en el tiempo: un zig-zag mental, no de acontecimientos. Finalmente concluye en señuelo de lo que sucederá a continuación: <i>“Ese vagón hacia el cual me encaminaba...era uno de los vestigios irreales de la historia”</i></p> <p>4. Anacronía interna, homodiegética. Zig-zag en la mente del narrador. El narrador va intercalando los acontecimientos que pasan al momento, junto con las evocaciones de lo vivido. <i>“Allí, una noche de hacía veinte años, en mi primer viaje a la capital, me había acostado entre las piedras junto a la Damiana Dávalos a esperar con los otros pasajeros el transbordo del alba.”</i> Al final del fragmento cierra con una escena que podría constituirse en una elipsis: <i>“De tanto en tanto, descargaba a los costados certeros machetazos, franqueándome el paso”</i></p> <p>5. Analepsis y evocación. No hay regreso al presente, por ello se podría decir que hay autonomía temporal en el relato de este fragmento. Se regresa en el tiempo al año 1912. Movimiento retrógrado. Se conoce que sucedió realmente aquella noche fatídica. Concluye en una prolepsis explícita: hacia el futuro, desde aquel pasado, cómo se desarrollaría Sapukai y cómo irían poco a poco olvidando el hecho: <i>“...volvieron a pasar los trenes sin que sus pitadas provocaran siniestros escalofríos en los atardeceres rumorosos de la estación...”</i></p> <p>6. Analepsis y evocación. Se da límites temporales a la permanencia de Natividad Espinosa y Casiano Jara en los yerbales: dos años. Concluye el fragmento con un indicio: <i>“...seguía siendo una historia de fantasmas, increíble y absurda, solo quizá porque no había concluido todavía”</i></p> <p>7. Analepsis, evocación, verbos en pretérito perfecto simple y en pretérito imperfecto del Indicativo: <i>“Yo estaba desconcertado, como ante jueces que me acusaban de un delito que yo desconocía”</i></p>
<p>DURACIÓN FRECUENCIA: Isocronía Repetición</p>	<p>1. Repetición: el médico ruso, arrojado del tren a golpes, regresa en la evocación realizada por Miguel Vera: <i>“lo veía de nuevo...cayendo de rodillas sobre el rojo andén de tierra de la estación de Sapukai”</i>; igualmente lo hace la imagen de María Regalada y su hijo (imagen física del médico ruso)</p> <p>2. Pausas descriptivas matizada de diálogos cortos. Relato singulativo: <i>“La quijada cetrina se apoyaba al hablar sobre las rodillas, mirando siempre a lo lejos al bailoteo opaco de la luz sobre los matorrales -¿Cómo?- le incité. -Poco a poco...-dijo; El tajo de la boca apenas se movió”</i></p> <p>3. El fragmento es una sola pausa descriptiva. Las reflexiones del narrador</p>

	<p>constituyen un sumario de los hipotéticos acontecimientos pasados con el vagón y su incrustamiento en la selva.</p> <p>4. Relato singulativo. Se presenta una isocronía entre dos tiempos: entre el tiempo presente del relato (evocación de un pasado) y los recuerdos que se suceden por el espacio que se recorre. El narrador recuerda paralelamente hechos sucedidos en la misma geografía del terreno que camina: La escena que protagoniza con Damiana Dávalos es relatada por primera vez en el Cap.III Fragmento 9. Por otro lado, al final del fragmento, tenemos una reflexión del narrador que marca una isocronía entre la escena recordada y otra escena que no ha visto, ni ha vivido, pero sobre la que reflexiona: el crío de Natí y Casiano busca la leche del pecho materno (Cap.IV, fragmento 17) igual que él lo hizo con la lavandera (Cap. III, fragmento 9)</p> <p>5. La escena que se narra confluye dos hechos: la despedida de los revolucionarios en la estación por parte de sus familiares, lo cual la calificaría de una escena típica; sin embargo, se transforma en dramática, al momento de la tragedia. El hecho de la explosión, ha sido nombrado varias veces en los capítulos anteriores, en este fragmento se evoca los detalles con precisión.</p> <p>6. Se presenta una isocronía temporal. El narrador evoca lo que sucedió con Sapukai luego de la explosión a través de una pausa descriptiva. Casiano y Natí desenvuelven la historia en su evocación y paralelamente en el “presente” de su recuerdo, está caminando con Cristóbal Jara, Kiritó.</p> <p>7. Es una escena dramática. Relato singulativo. El diálogo con breves pausas descriptivas da unidad al fragmento: “ <i>Sabemos que estuvieron a punto de fusilarlo cuando se descubrió la conspiración de la Escuela Militar...usted pudo ir al destierro, pero prefirió venir aquí</i>”</p>
<p>MODO: Distancia Perspectiva, Punto de vista</p>	<p>1. Focalización interna. Relato de palabras, hay menos distancia entre el relato y la historia: “<i>Nuestras dos sombras se iban achicando en el sofocante mediodía, hasta que acabaron de desaparecer bajo nuestros pies...</i>”</p> <p>2. Focalización interna. Relato de palabras: “<i>Se levantó y echó a andar de nuevo, los carapachos de los pies raspando la tierra...</i>”</p> <p>3. Focalización interna. Relato de palabras: “<i>El espanto y el éxodo, la mortandad que produjo la terrible explosión...ese vacío de horror o indiferencia...</i>”</p> <p>4. Focalización interna. Relato de acontecimientos en primer lugar y luego relato de palabras, en la evocación de hechos pasados.</p> <p>5. Focalización interna. Relato de acontecimientos: “<i>Se hizo un hondo silencio que fue tragado por el creciente fragor de la locomotora</i>”</p> <p>6. Focalización interna. Relato de palabras: “<i>Casiano Jara hacía ya dos años que figuraba como muerto...</i>”</p>

	<p>7. Focalización interna. Relato de acontecimientos: <i>“Una cincuentena de hombres esperaban en semicírculos, entre los yuyos. Al verme me saludaron todos juntos con un rumor”.</i></p>
<p>VOZ: Niveles narrativos Personas</p>	<p>1. Narrador homodiegético, 1ra persona. Inmerso en la diégesis. <i>“Del otro lado de la isleta divisé el cobertizo de paja, chato y largo, de la olería...”</i></p> <p>2. Narrador homodiegético, reflexivo. Nivel narrativo: diegético, es parte del relato: <i>“Ya había perdido la cuenta de hacia qué lado del horizonte habíamos dejado el pueblo...”</i></p> <p>3. Narrador homodiegético, reflexivo, en una función ideológica: discurso explicativo y justificativo: <i>“Merás conjeturas, versiones, ecos deformados...No quedaban más que vestigios, sombras, testimonios incoherentes...ese vagón...muñón de un mito o leyenda que alguien había enterrado en la selva”</i></p> <p>4. Narración reflexiva, ideológica: <i>“A veinte años de aquella noche...podía completar el resto de una historia que me pertenecía menos que un sueño.”</i></p> <p>5. Narrador heterodiegético, estilo indirecto libre. Omnisciente: <i>“Él no dudó un momento en plegarse al combate, contra los politicastros y milicastros de la capital que esquilmbaban a todo el país”</i></p> <p>6. Narrador homodiegético. Narrador reflexivo, ideológico. <i>“Él empezaba apenas el viaje...un viaje que duraría años, acompañado por su mujer y por su hijo, tres diminutas hormigas humanas...”</i></p> <p>7. Narrador homodiegético, testimonial pero también reflexivo e ideológico. Nos da testimonio de la escena, reflexiona sobre lo que sucede: <i>“El ciclo recomenzaba y de nuevo me incluía. Lo adivinaba oscuramente, en una especie de anticipada resignación, ¿No era posible, pues, quedar al margen?”.</i></p>

Fuente: Roa Bastos (1994) *Hijo de Hombre*, Madrid: Ed.Anaya

Elaborado por F.Díaz G.

ANEXO 8

ANÁLISIS DEL CAPÍTULO VI- FIESTA- 8 FRAGMENTOS

<p>ANÁLISIS DEL TIEMPO ORDEN: Anacronía, Prolepsis, Analepsis, Zigzag</p>	<p>1. La acción se inicia con una prolepsis, en relación con el capítulo anterior; sin embargo, al interior del capítulo, al tomarlo como unidad narrativa y en referencia a los acontecimientos, sería una analepsis, por cuanto reside en el pasado. Los verbos en pretérito perfecto simple señalan la acción que se evoca: <i>“... desató la cadena y empujó despacio el portón del cementerio”</i></p> <p>2. Los verbos en pasado señalan una analepsis, anacronía externa, heterodiegética. Al momento del diálogo, el presente acerca más al personaje: <i>“La voz del milico volvió a sonar bronca y estridente...-le repito por última vez. Es por su bien. Se está jugando la vida. Dígame de una vez lo que sepa y terminemos este asunto”</i></p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<p>Media Res.</p>	<p>3. Anacronía externa. Sumario de los acontecimientos de los últimos días. No hay precisión cronológica: <i>“Hurgaron uno por uno los ranchos de Costa Dulce”</i></p> <p>4. Hay acronía o autonomía temporal del relato. Está suspendido entre el pasado y el presente del relato, no tiene delimitación temporal. La referencia al camioncito de Cristóbal Jara, en la oración: <i>“lo habían dejado en la tarde que precedió al ataque”</i>, utiliza el pretérito pluscuamperfecto del indicativo.</p> <p>5. Acronía. Autonomía temporal del relato. Los verbos en pretérito imperfecto, da cierta distancia entre lo relatado y el lector: <i>“Hacía varias horas que no comían ni bebían”</i>. El tiempo cronológico se alarga, no es preciso.</p> <p>6. Anacronía externa. Elipsis al inicio sobre lo que sucedía en esos días con los soldados como protagonistas. <i>“...continuaban mirando, no obstante hacia los ranchos – especialmente los clases y soldados, con obsesiva fijeza”</i></p> <p>7. Anacronía externa. Concluye el fragmento en un esbozo de lo que sucederá: <i>“Empezó a vestirse...Luego de cubrir a su hijo, tomó la ropa del hombre... dio un rodeo y se encaminó hacia el cementerio”</i></p> <p>8. Anacronía externa: <i>“La fiesta se hallaba en su apogeo, con el salón y el patio atiborrados”... las damas de la comisión pro-templo hacían los honores y atendían solícitas el ambigú”</i> Evocación: <i>“Algunos lo oyeron balbucear entre dientes (a don Bruno Menoret)... está loco, está completamente loco!”</i></p>
<p>DURACIÓN y FRECUENCIA: Isocronía Repetición</p>	<p>1. Este fragmento constituye una escena dramática, el diálogo permite conocer qué ha sucedido desde el capítulo anterior, el tiempo no se precisa. Es un relato singulativo. Existe isocronía entre lo que sucede en este fragmento con lo que se presentará en el siguiente: <i>“-Averiguó algo? –A Silvestre y a los otros prisioneros los mandaron engrillados esta tarde en el tren.”</i></p> <p>2. Este fragmento evidencia una isocronía: <i>“A dos leguas de allí, otro hombre se hallaba tendido sobre el piso de tierra, en la prevención de la jefatura”</i>. Miguel Vera está siendo interrogado por el “número” –soldado-.</p> <p>3. Es un relato singulativo; sin embargo, la persecución por parte de los oficiales es un relato reiterativo: lo mismo sucedió en la época del convoy de bombas, ahora la fuerza de la ley los ha caído de nuevo: <i>“...nadie sabía nada o nadie podía despegar los labios, esos dientes apretados por el encono muy nuevo de lo que habían visto hacer y por aquel otro resentimiento más antiguo...”</i> En uno de los diálogos se reitera la imagen del vagón incrustado en la selva.</p> <p>4. Relato singulativo. Escena dramática. La pausa descriptiva nos da el contexto del diálogo, centro del fragmento: <i>“Asegurados por torzales a un guayabo, los caballos sin desensillar pastaban los raquíticos yuyos resollando fuerte a cada rato para expeler las</i></p>

	<p><i>chiches de monte que se les metían por los ollares</i>” Se presenta una reiteración en el detalle del camión de Cristóbal Jara: en fragmentos anteriores se hizo alusión al lema del camión¹⁶², pero solo ahora, en esta parte del relato, se lo transcribe en guaraní: “<i>Mbaévé nda cheapurai...avavé nda cheyokoi</i>”¹⁶³</p> <p>5. Relato singulativo: es la primera vez que se relata este hecho; sin embargo, en el tiempo de la historia narrada, constituye un hecho repetido, lo mismo sucedió hace años en la gran explosión. Pausa descriptiva que da imagen al contexto: “<i>La atmósfera sofocante del encierro, fermentada de sudores y orines en una fetidez insoportable, aumentaba su sed</i>”. Escena dramática protagonizada por una de las vendedoras de chipá de la estación: “<i>Era una morruda campesina de edad indefinible...la mujer desde abajo se le estaba imponiendo...</i>”.</p> <p>6. Este fragmento relata un hecho singulativo que no se enlaza con la historia principal, es una distracción para el relato. Una pausa descriptiva nos permite conocer la imagen de Iris: “<i>la hija del francés, exmaestra de Karapeguá y arrojada allí, entre los leprosos, implacablemente por los suyos</i>”</p> <p>7. Escena dramática entre la madre y el hijo. Relato singulativo. Se reitera el contexto de la madre que protege al hijo pero que ampara igualmente al hombre que tiene una misión que cumplir: “<i>Él sabe lo que hace- insistió ella, reticente...</i>”</p> <p>8. Pausa descriptiva, al inicio, para contextualizar el acontecimiento que tendrá lugar: “<i>En el salón deslumbrante por las lámparas de carburo, estaban los oficiales y suboficiales, rodeados por la mejor sociedad del pueblo</i>”. Escena dramática: “<i>-Vea, capitán...Sé dónde está ese hombre- le dijo a boca de jarro. -¿Quién?- los ojos encarnados del capitán se clavaron en él como si trataran de ver claro una desvaída silueta</i>”</p>
<p>MODO: Distancia Perspectiva, Punto de vista</p>	<p>1. Relato de acontecimientos: “<i>El hombre pestañó en una imperceptible vacilación</i>” Relato singulativo.</p> <p>2. Relato de acontecimientos, focalización interna fija. Estilo indirecto libre: “<i>El par de botas granaderas cubiertas de barro seco y rasgones, se desplazó con zancadas nerviosas a su alrededor</i>”</p> <p>3. Relato de palabras: el diálogo que se presenta entre Don Bruno Menoret y el Capitán Mareco, en el cual se reitera la fuerza de espíritu de Cristóbal Jara y se reitera sobre la existencia del vagón insertado en la selva. La focalización es interna fija; sin embargo, en cierto momento, el diálogo permite otra perspectiva, la del catalán: “<i>...trabajador como él solo. Me cumplía al pelo. No sé como pudo malearse</i>”</p> <p>4. Relato de palabras. El diálogo toma la voz del narrador y convierte en</p>

¹⁶² Fragmento 4, Cap. V “Afuera estaba el camión, un Ford destartado. Llevaba un tocosco letrero con el nombre de la ladrillería y del propietario. Sobre el borde del techo se leía un refrán en guaraní pintado más toscamente aún con letras verdes e infantiles” (167 p.)

¹⁶³ “Nada me apura...nada me ataja”

	<p>protagonistas a los soldados: “-Yo no sé por qué vinimos a matar a estos prójimos... ¡Meta bala sin compasión! No habían hecho nada todavía”</p> <p>5. Relato de acontecimientos. Focalización interna: “Se apelotonaron hacia el hueco, en un revoltijo de cadenas, con los ojos parpadeantes y ansiosos”</p> <p>6. Relato de acontecimientos y diálogo. Relato de una escena dramática entre María Regalada, el chivo abaleado por los soldados: “-¿Te quisiste burlar de nosotros? - No. El chivo es mío- repitió sin que se le alterase la voz”</p> <p>7. Relato de acontecimientos “...fue a inspeccionar el horno encendido a fuego lento. Se trajo algunas brasas en un ladrillo y puso a caldear sobre ellas un trozo de fierro bruñido que tenía un tosco mango de madera”. Escena dramática entre la madre y el hijo: “¡Pero esa fiesta es para el escuadrón, mamita!- exclamó íntimamente sublevado- ¡lo pueden agarrar allí!”</p> <p>8. Relato de acontecimientos, estilo indirecto libre, 3ra persona: “En la penumbra de la parralera, Cristóbal y María Regalada se encontraron bailando entre las cabezas leoninas y los cuerpos deformes”</p>
<p>VOZ: Niveles narrativos Personas</p>	<p>1. Narrador heterodiegético, omnisciente, su función es testimonial. “Los ojos duros y sensibles del prófugo se fijaron también en la dirección que señalaba el chico. Por el camino, al tranco de sus montados, avanzaban tres jinetes con los fusiles en bandolera”</p> <p>2. El narrador es heterodiegético en función testimonial: “El número trancó la puerta del calabozo y su ocupante volvió a quedar a oscuras”</p> <p>3. Narrador heterodiegético, función testimonial. Utiliza la 1ra persona cuando hace dialogar a los personas y la 3ra cuando se aleja y mira desde afuera lo que sucede: “Montó en su brioso doradillo y se fue al galope a recorrer los retenes”</p> <p>4. Narrador heterodiegético, función testimonial. Narración simultánea al tiempo que suceden los acontecimientos. Los personajes utilizan la primera persona, el narrador, la tercera, se van intercalando conforme avanza el diálogo. “El otro solo atendía al reclamo sordo e insistente. –Me hubiera gustado encontrar una de quince para divertirme un poco, sí...” En cierto momento, en boca de uno de los personajes se evidencia un narrador ideológico, reflexivo: “Hay paquete y descalzo solamente. Los que están arriba y los que están abajo”</p> <p>5. Narrador heterodiegético, testimonial. Narración simultánea a los acontecimientos: “La conversación había cambiado de tono; era ya un franco voceo entre la vendedor, cada vez más irónica y los guardias del contingente”</p> <p>6. Narrador heterodiegético, testimonial. En cuanto al tiempo de la narración podría ser simultáneo a los acontecimientos: “El jefe señaló el edificio que las activas mujeres habían emperifollado. -¿Vio mi capitán? Hay mucho entusiasmo para la fiesta de esta noche”</p>

	<p>7. Narrador heterodiegético, reflexivo en la pausa descriptiva: <i>“María Regalada seguía esperando...incontables cabos de vela y la tabla de la repisa chorreada de sebo, atestiguaban...esa esperanza irrevocable”</i></p> <p>8. Narrador heterodiegético, testimonial: <i>“Hubo un desbande vertiginoso que incluyó en sus remolinos a los oficiales, a los soldados a los músicos. Solo el arpista continuó tocando sordo y ciego a lo que ocurría”</i> Narrador reflexivo hacia el final del fragmento: <i>“Tal vez el catalán comprendiera de golpe la magnitud de esa locura y había decidido jugarse la vida él mismo para defenderla y hacerla triunfar más allá de las posibilidades permitidas”</i></p>
--	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Fuente: Roa Bastos (1994) *Hijo de Hombre*, Madrid:Ed.Anaya

Elaborado por F.Díaz G

ANEXO 9

ANÁLISIS DEL CAPÍTULO VII- DESTINADOS- 7 FRAGMENTOS

<p>ANÁLISIS DEL TIEMPO ORDEN: Anacronía, Prolepsis, Analepsis, Zigzag Media Res.</p>	<p>1. Acronía. Unidad temporal del relato marcada por verbos en presente del indicativo: <i>“...se tiene la sensación de que el peñón remontara el río, entre las centelleantes y lejanas barracas”</i>. Evocaciones. Retrospección subjetiva.</p> <p>2. Elipsis. Frente al intento de fuga de Jiménez, <i>“Resultado inmediato: treinta días de calabozo para Jiménez. Los demás, desde hoy, solo podremos bajar al agua en conjunto, a ciertas horas y con custodia”</i> A lo largo del fragmento en breves líneas se sintetiza los hechos, sin detenerse a nombrar referencias temporales.</p> <p>3. Anacronía. Evocaciones. Retrospecciones a la infancia. Elipsis: <i>“Insensible, pero férreamente, Quiñónez ha impuesto su sistema. Al Zurdo le resulta ahora más difícil difundir sus ideas subversivas en los escasos momentos que pasan juntos los presos militares y civiles”</i></p> <p>4. Acronía temporal del relato. Al inicio, el tiempo verbal es pretérito perfecto compuesto, Indicativo: <i>“Los hombres del penal nos hemos dispersado...no han nacido en esta tierra porosa”</i>. Elipsis (uso de tiempo pretérito perfecto simple): <i>“La aviación enemiga asomó la nariz. Una máquina sobrevoló la base...se están construyendo apresuradamente tucas, para refugios. Grandes zanjas, con palizadas de troncos como techos”</i></p> <p>5. Anacronía. Pretérito Perfecto Compuesto: <i>“Copioso nos ha salido el bautismo de sangre. El golpe de pinza se ha vuelto contra nosotros”</i>. La narración contiene elipsis en cascada: <i>“A media mañana, el ataque frontal estaba totalmente paralizado. Sobre la plazoleta del cañadón ha quedado un gentío de muertos”</i> <i>“Las deserciones y el cuatreraje del agua disminuyen, tras los rigurosos escarmientos”</i>. Es evidente que no hay otra manera de contar hechos tan violentos. Las oraciones simples, cortas, dan cuenta rápida de lo que acontece.</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

	<p>6. Acronía, autonomía del relato, uso del tiempo presente, modo indicativo: “<i>Al amanecer interceptamos un destacamento enemigo</i>”. Elipsis: “<i>...organizamos la defensa del cañadón en dos frentes...se han fortificado los sitios de acceso...hemos armado unas ‘esclusas’ para atrapar a los prisioneros</i>”</p> <p>7. Acronía. Pretérito perfecto compuesto en concordancia con el tiempo presente: “<i>He perdido la cuenta de los efectivos que componen todavía mi unidad y de las bajas que sufre</i>”.</p>
<p>RITMO: DURACIÓN FRECUENCIA Isocronía Repetición</p>	<p>1. Sumario: “<i>La lancha del Resguardo hace su arribo mensual con los víveres y la correspondencia. A veces trae también algún nuevo pensionista</i>”. No se determina el tiempo que se relata. Pausas descriptivas: “<i>Después del asado, Miño tocó su acordeón, chamburreando lo que saliera. Un conscripto lo acompañó con la guitarra</i>” Relato singulativo, es la primera y la última vez que el narrador nos cuenta esta historia. Por ejemplo, los versos que canta Miño, en guaraní: “<i>Reikove puku haguä/ nde tuja mante vaerä</i>”¹⁶⁴</p> <p>2. Reiteración. Quiñóñez, el nuevo comandante interroga al Tnte Vera sobre lo sucedido en Sapukai; este momento, Miguel Vera, el personaje, recuerda el hecho y manifiesta incomodidad; evoca –a su pesar- la fuerza interna de esos hombres a quienes pareció delatar, sin querer: “<i>¿Qué se habrá hecho de aquellos hombres, algunos de los cuales pagaron con su vida esa presunta delación? Me parece verlos, como aquella tarde, desde la plataforma del vagón en ruinas, incrustado en los montes de Costa Dulce</i>”. Reiteración de acontecimiento del fragmento 7, Cap. V. Pausa descriptiva: “<i>Alguien usó en la letrina la hoja de un diario de los llegados últimamente. Todavía puede leerse parte de la nota de un periodista...la aparición de una mujer –en Sapukai- que se dice enviada por Dios</i>”</p> <p>3. Se presenta un Relato Singulativo además de Sumario, por cuanto, en pocas palabras nos resume acontecimientos: “<i>Insensible, pero férreamente, Quiñóñez ha impuesto su sistema</i>”; “<i>Cuando el proyecto de fuga parecía diluirse en una difusa preocupación, ha llegado el indulto y la orden de traslado</i>”. Pausa descriptiva: “<i>...el guacamayo, que se puso afónico de gritar, contagiado por los nerviosos preparativos de la marcha. Noguera, en el último gesto de mimo, se despidió de él besándole en el ganchudo pico de cuerno, en medio de una gran explosión de risas y gritos patrióticos</i>” El guacamayo protagoniza ciertos detalles que dan un matiz dramático a lo narrado.</p> <p>4. Relato singulativo. Pausas descriptivas: ésta es la característica del fragmento, “<i>Durante la instrucción de los reclutas, un convoy aguatero pasó a corta distancia. Entre los camiones requisados para el cuartel maestro se me antojó reconocer de pronto la charata ladrillera de Sapukai</i>”. La imagen del camión y su chofer constituyen</p>

¹⁶⁴ “Si quieres vivir largo tiempo/ no tienes más que envejecer”

	<p>un anuncio para lo que sucederá en las últimas líneas del capítulo.</p> <p>5. Escena dramática: la imagen de los soldados paraguayos y bolivianos, muertos sobre un pozo seco, <i>“uniformes kakis y verdeolivos confundidos, hilvanados por cuajarones carmesíes, cosidos a una indestructible fraternidad”</i> Igualmente, la muerte del comandante del batallón, en sus brazos: <i>“...de pronto lo veo abrir los brazos y entrecerrar los ojos en un gesto de blandura casi femenina”</i> Pausas descriptivas: <i>“Calor sofocante. Cada partícula de polvo, el aire mismo, parece hincharse en una combustión monstruosa que nos aplasta con un bloque ígneo y transparente”</i> El hecho de la sed, se convierte en reiterativo en el capítulo, da lugar a delirios y alucinaciones y será la causa del desenlace.</p> <p>6. Podría anotarse una reiteración, por cuanto el relato nos lleva a un hecho que podría reflejarse en un dato anotado en el Frag.7 del 1er Capítulo: la caída de un aerolito. <i>“Sobre la blancura de hueso del arenal emerge el extremo de una piedra con forma de hongo y color de un lingote de bronce viejo, en el que la luz parece reabsorberse, pues no emite ningún destello...debe ser un aerolito”</i></p> <p>7. Sumario: <i>“El bombardero sigue trepidando bajo tierra...ninguna novedad en las patrullas...los tres hombres, al mando de un sargento, partieron casi a rastras”</i> Escena: <i>“Pesebre salió del tuca, se arrimó a la pesada y orinó sobre el tubo al rojo blanco, gritándole en broma y en serio: “Takuará-mí nde cuarto-re, guaimí tepotí! Tombopiró’ y-mí mba’é”</i> La lengua guaraní expresa emotividad del momento¹⁶⁵ Pausa descriptiva.</p>
<p>MODO: Distancia Perspectiva, Punto de vista</p>	<p>1. Relato de palabras. Focalización interna fija. Monólogo interior o discurso inmediato: <i>“... se está soltando el cuerpo sobre las toscas hasta no sentirlo, como cuando de chico me tumbaba cabeza abajo en las barrancas del Tebikary para ver chispear el río del envés, erizado a contrapelo por el viento del norte”</i></p> <p>2. Relato de palabras. Monólogo interior: <i>“Mientras sostengo la línea entre los dientes puedo escribir en la libreta apoyada en la arena. ¿Por qué escribo estas notas?”</i></p> <p>3. Relato de palabras; focalización interna y monólogo interior. <i>“Fue inevitable que el capillán me recordara al P. Maíz, como su contrafigura. En todo caso, Maíz como antihéroe, fue la negación de nuestro famoso “heroísmo” paraguayo”</i> Esta evocación al P. Maíz es un elemento reiterativo en el capítulo.</p> <p>4. Relato de acontecimientos. Focalización interna fija. El personaje Miguel Vera, al descuidar por un momento su arma, se dispara a sí mismo: <i>“Consagatoria gafe para el bautismo de sangre del mejor tirador de su promoción en el último año de curso de la Escuela Militar”</i> Es algo irónico este hecho, el personaje se burla de ello; sin embargo, se constituirá en un anuncio de lo que continuará con el personaje que aparece por primera</p>

¹⁶⁵ *“Voy a mojarle el muslo, vieja de porquería!. A ver si te refrescas un poco”* Frase exclamativa contra el tambor de la ametralladora que se recalienta y no funciona con la brevedad que se requería.

	<p>vez en el relato, la Dra. Rosa Monzón.</p> <p>5. Relato de acontecimientos. Focalización interna fija. <i>“Señales de abatimiento en los sitiados. Las máquinas verdiamarillas ya no lanzan barras de hielo en paracaídas, sino medicamentos y víveres, que caen en su mayor parte en nuestras líneas”</i></p> <p>6. Continúa un relato de acontecimientos y focalización interna: <i>“Las fracciones desbandadas se están reintegrando. He mandado enterrar a los muertos”</i></p> <p>7. Relato de palabras. Focalización interna fija. Monólogo interior o discurso inmediato. En el relato del 26 de septiembre, el narrador oscila entre el delirio y la alucinación, de allí su referencia a los insectos que lo rodean: <i>“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”</i></p>
<p>VOZ:</p> <p>Niveles narrativos</p> <p>Personas</p>	<p>1. Narrador diegético, función testimonial, reflexiva. El personaje, Miguel Vera, es el centro de la historia, no solo da testimonio de lo que sucede a su alrededor, reflexiona sobre su existencia, sobre su quehacer; por ejemplo, al observar los subrayados que había hecho en su antiguo libro de la Guerra y la Paz de Tolstoi: <i>“alambrados de lápiz rojo alrededor de pensamientos ajenos, que luego se llenan en uno de plantas parásitas”</i> Otro ejemplo lo tenemos en el cuestionamiento sobre el ararākā (guacamayo) <i>“¿Quién le habrá enseñado esas irónicas frases que farfulla como burlándose?”</i>¹⁶⁶ Escribe para sí mismo? O para un futuro lector anónimo frente al cual desea testimoniar el hecho?</p> <p>2. Narrador diegético. Testimonial: Reflexivo, en relación a la carta escrita por el Padre Fidel Maíz al Emperador de Brasil: <i>“He aquí los fundamentos de la justicia humana expuestos por un fiscal de sangre que sabía mucho de su oficio y magisterio”</i></p> <p>3. Narrador diegético; continúa con su función testimonial y reflexiva. La imagen del guacamayo constituye un elemento que permite la reflexión: <i>“Cuando el peñón vuelva a estar desierto, solo el pajarraco continuará gritando su ronco epitafio sobre la sepultura de Jiménez”</i>.</p> <p>4. Narración diegética, simultánea. <i>“Al romper el día nos pondremos en marcha. Falta poco, ya está aclarando. No es todavía la luz, sino el imperceptible retirarse de las tinieblas”</i>. La función intranarrativa del narrador es testimonial y reflexiva: escucha al Tnte Crnel Estigarribia sobre la Guerra de la Sed: <i>“Extraño brindis. Extraña estrategia”</i></p> <p>5. Narración diegética. Simultánea. Función intranarrativa del narrador es testimonial y reflexiva. <i>“La sed, la muerte blanca trajina del braceo con la otra, la roja, encapuchadas de polvo”</i></p> <p>6. Narración diegética. Narración ulterior por momentos. Función testimonial del narrador: <i>“Las semivacías caramañolas de los caídos permitieron distribuir un sorbo de</i></p>

¹⁶⁶ El pájaro chilla *“Yapiä-ke! Yapiä-paiteké!”* en guaraní, lo que significa: *“Escapemos...Escapemos todos!”*

	<p><i>agua a los heridos”</i></p> <p>7. Narración diegética. Función testimonial y reflexiva. En este contexto de delirio y alucinación, el narrador evidencia un nivel reflexivo que oscila entre la conciencia y la inconciencia: <i>“Esta muerte blanca es una ramera insaciable. No se la ve, pero está ahí, obscena y transparente. Se ha tumbado junto a nosotros. Nos acecha, pesada de calor y de silencio... ¡qué difícil es morir! Debo ser casi eterno”</i></p>
--	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Fuente: Roa Bastos (1994) *Hijo de Hombre*, Madrid: Ed.Anaya

Elaborado por F.Díaz G.

ANEXO 10

ANÁLISIS DEL CAPÍTULO VIII- MISIÓN- 25 FRAGMENTOS

<p>ANÁLISIS DEL TIEMPO ORDEN:</p> <p>Anacronía, Prolepsis, Analepsis, Zigzag Media Res.</p>	<p>1. Anacronía. Los verbos se encuentran en pretérito perfecto simple; sin embargo, la narración matiza el presente de la acción con lo que sucede al momento. <i>“...se detuvo, escardillándose la barba revuelta, sucia de tierra en busca de las palabras que faltaban”.</i></p> <p>2. Anacronía. Verbos en pretérito imperfecto: <i>“Bajo un samuhú, una banda de músicos tocaba o ensayaba fragmentos de marchas”</i></p> <p>3. Anacronía. Los verbos en pretérito perfecto simple evidencian la acción directa: <i>“El hombrecillo retacón trepó al tanque...tomó la nueva lata que le alcanzaban, vaciándola con esfuerzo”</i></p> <p>4. Anacronía. Verbos en pretérito perfecto simple en la narración indirecta con verbos en presente continuo en el diálogo: <i>“Monte y desierto- agregó el mayor- Todo el sector dominado por el enemigo que está pujando por hacer llegar refuerzos a Boquerón”</i></p> <p>5. Anacronía. El mismo recurso de tiempo, verbos en pretérito perfecto simple del indicativo y verbos en presente en los diálogos. Lo narrado constituye una evocación, los diálogos se suceden en ese momento. <i>“- Tengo que ir con él. -¿Le hablaste ya?...Se despedían como dos hermanas”</i></p> <p>6. Zig-Zag. Se inicia con verbos en pretérito imperfecto del indicativo. El narrador evoca las escenas en un pasado mediato; se retrocede a la biografía de Salu’í o María Encarnación, en un espacio temporal retrospectivo que luego salta un poco más atrás para recordar el génesis de la vida de Salu’í <i>“Lo miró –pretérito perfecto simple, indicativo- alejarse con sus largas zancadas elásticas...Ella estaba –pretérito imperfecto- lejos en ese momento, como si el desaire de Cristóbal la hubiera empujado –pretérito pluscuamperfecto del subjuntivo- hacia atrás, a un tiempo de humillación...había olvidado –pretérito pluscuamperfecto del indicativo- todo lo que estaba detrás...un tiempo antes, cuando se estaba formando –pretérito imperfecto del indicativo- el “barrio” bajo, cerca de la</i></p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

laguna, supo agenciarse la choza de pindó y adobe...”

7. Anacronía. Pretérito imperfecto y pretérito pluscuamperfecto del indicativo se coordinan para la evocación del narrador. *“El cielo se había puesto tirante”*

8. Anacronía. La noche cae de golpe. Es una oscuridad del ambiente y de la situación narrada. El narrador evoca.

9. Se mantiene la anacronía. El tiempo pretérito imperfecto y pretérito perfecto simple se usan para narrar el paso del convoy: *“Unos tras otro, los camiones costearon la laguna, en busca de la boca del Camino Viejo”*

10. Anacronía. El tiempo pretérito perfecto simple del indicativo permite acercar la escena al lector. El diálogo rápido y directo se matiza con verbos en presente: *“-¿Por qué no me dijiste que querías venir? –El jefe de la misión es él...”*

11. Manejo de tiempo zig-zag. Este fragmento regresa en dos estadios de tiempo, un pasado inmediato a lo evocado, cuando Silvestre Aquino lo busca para la misión del convoy; y un estadio temporal más atrás, cuando -en busca de reforzar el carácter del personaje- se describe otra misión en la que debía llevar agua a las tropas. *“Las trochas angostas no daban luz para el cruce de los vehículos en los topamientos...pero el paso del agua hacia Boquerón era indiscutido...”*

12. Anacronía. Verbos en tiempo pretérito perfecto simple del indicativo se coordinan con el pretérito imperfecto para dar lugar a la narración. *“Ella siguió corriendo sin hacerle caso y llegó al vehículo... la bomba había arado la tierra al caer y quedó incrustada en la huella acolchada de arena”* Lo que se narra constituye un indicio de lo que sucederá en el siguiente fragmento.

13. Anacronía. Combina presente con el pretérito perfecto simple: *“Te salvaste rapando, Rivas –siguió diciendo. –No se muere la víspera, compañero...”*

14. Analepsis. Los verbos en pretérito imperfecto: *“Los camioneros formaban pequeños grupos dispersos a la orilla del bosque, esperando aún la orden de partida”*

15. Analepsis. Verbos en pretérito imperfecto. Unas dos líneas de un breve anuncio: *“Éste –Cristóbal- pareció fijarse en ella, como si la hubiera visto por primera vez”*

16. Analepsis. Verbos en pretérito imperfecto del indicativo en coordinación con presente cuando se narra el diálogo: *“Un bandazo les hizo morder el trapo... Yo creo que lo que vos tenés es otra cosa...”* En la segunda parte del fragmento (isocronía) los verbos en presente del indicativo, que marcan el diálogo, se coordinan con los de pretérito pluscuamperfecto: *“Cristóbal ya había hecho el cambio y el camión estaba retrocediendo... Gamarra saltó al pescante y empezó a gritar...”*

17. Analepsis. El tiempo pretérito perfecto simple del indicativo narra los acontecimientos; sin embargo, en cierto momento del relato, se hace relación a algo mítico, algo atemporal: *“...música del gualambau que los indios hacen zumbar en los dientes*

encerrándola en la garganta y en el pecho, mientras danzan y danzan en torno a hogueras sagradas” Esta descripción hace una analogía con la deserción traicionera de Rivas y Otazú.

18. Analepsis. Los verbos se mantienen en su concordancia: presente para el diálogo y pretérito imperfecto para la descripción: “-Diez no más somos...*parece que falta el camión de Otazú- dijo descolgándose penosamente de su improvisado observatorio*”.

19. Analepsis. Pretérito perfecto simple y presente. La acción se vuelve rápida, por cuanto son atacados por soldados sedientos: “...*espectros embrutecidos por la sed...*”.

20. Analepsis. El uso del pretérito perfecto simple acerca a la narración directa de lo que sucede por medio del diálogo. El convoy ha llegado a un puesto de soldados, pero el agua es para quienes se encuentran en el frente: “*El soldado que se dejó caer de rodillas y luego se metió en el monte, regresó abriéndose paso entre los remolones y se presentó al oficial*”.

21. Analepsis por el tiempo verbal, pretérito perfecto simple. “*Al pasar por la linde del bosque, vieron que estaban fusilando a un hombre*”.

22. Analepsis, por medio de la evocación con los verbos en pretérito; sin embargo, hacia el final, el uso del condicional compuesto, nos da un anuncio de lo que sucederá, solo Cristóbal lo sabe. “*Solo más tarde, cuando los asaltantes retrocedieron de espaldas al monte...iba a permitirle que se la vendara. De seguro, ya en ese momento, habría vislumbrado lo que luego iba a hacer*”.

23. Analepsis. El tiempo verbal se combina entre el pretérito perfecto simple en las descripciones y el presente en el diálogo, modo indicativo. “*La noche cerró por completo sobre el camión estacionado en la espesura...- No vas a tomar? No –Yo no tengo sed –le dijo ella, tendiéndole su jarro*” Hacia el final del fragmento hay un anuncio: parece que la muerte está cerca: “-*Dormiré entonces. El sueño será largo...*”

24. Analepsis. Se produce la misma coordinación: pretérito perfecto simple y presente, modo indicativo: “*Cristóbal detuvo el camión y bajó a ver lo que ocurría, pero ya Mongelós y Gamarra apagaban las llamas de los neumáticos arrojándoles una lluvia de arena*” La reflexión final del fragmento permite una consideración eterna, filosófica sobre el tiempo y un anuncio de lo que se aproxima, con respecto a los dos personajes: “*No estribaba acaso su fuerza en la simplicidad de acatar una ley que los incluía y sobrepasaba*”.

25. Analepsis. El manejo de tiempo se mantiene: pretérito perfecto simple en la descripción del contexto y presente en la presentación del diálogo y las escenas, modo indicativo. “*¡Hay que seguir! ¡Tengo que llegar!*” A partir de la muerte de Salu’í, el tiempo se detiene en la constatación de aquel hecho doloroso, pero a la vez vuela, porque sabe que no lo debe perder, el cumplimiento de su misión está cerca. La vida y la muerte se

	interceptarán.
DURACIÓN FRECUENCIA: Isocronía Repetición	<p>1. Escena dramática. Se describe el ruido en todo el contexto espacial y la urgencia del convoy: <i>“Se va a llevar agua y socorro médico a un batallón aislado más allá de Boquerón”</i>.</p> <p>2. Pausa descriptiva: <i>“Algunos bultos ya quietos bajo las mantas eran llevados hacia un extremo del campo”</i> El traslado de los cadáveres a un sitio específico.</p> <p>3. Escena, no dramática. Pausa descriptiva: <i>“Al final de la ringlera había un Ford pequeño y maltrecho. En la chapa de la patente se leía Sapukai-1931”</i> Este dato reitera los detalles del camión ladrillero de Cristóbal Jara, al cual ya se ha hecho mención en capítulos anteriores.</p> <p>4. Escena dramática. Relato singulativo. <i>“El jefe, algo impresionado, lo miró irse”</i></p> <p>5. Escena dramática en la despedida de las dos mujeres, Juana Rosa y Salu’í. Relato singulativo y Pausa descriptiva: el quehacer de los cirujanos con los cuerpos destrozados de los soldados que llegan del frente.</p> <p>6. Isocronía entre la narración de la vida de Salu’í y la de Cristóbal, relatos paralelos. Una escena dramática inicialmente nos acerca directamente a los personajes. La pausa descriptiva nos relata el pasado de Salu’í</p> <p>7. Isocronía entre la escena de la guerra, en el frente y el paso del convoy. Pausa descriptiva sobre la guerra en sus pequeños detalles: <i>“Tres junkers bolivianos sobrevolaban la base en cerrada formación arrojando sus bombas... la deflagración de los explosivos prendía en los pajonales grandes fogatas, como para la ceremonia ritual de una tribu”</i> Una escena dramática hacia el final, cuando Salu’í cierra los ojos de un muchacho esquelético que agoniza.</p> <p>8. Pausa descriptiva. Se describe lo que Salu’í se cambia de ropa con uno de los caídos.</p> <p>9. Pausa descriptiva. Relato singulativo: <i>“El furgón sanitario rodaba adelante conducido por Rivas y llevando a Argüello como camillero...compueblanos”</i> Y la descripción de la naturaleza. <i>“El cielo verdinegro titilaba arriba con el chisperío de las constelaciones y el campo abajo, con el de los muäs...”</i> Hay correlación entre los dos fuegos, el natural de vida y el provocado, de muerte.</p> <p>10. Escena dramática. El diálogo caracteriza al fragmento matizada con breves descripciones: <i>“¡Voy a tirarle!-farfulló Otazú. –No hace falta... ¿Adónde vas Salu’í? – preguntó Aquino, casi maternalmente”</i></p> <p>11. Pausas descriptivas: <i>“Nubes de mosquitos forzudos como avispas se metían en la cabina. Jara manoteaba maquinalmente para despegarse los insectos furiosos que le agujijoneaban la cara y los brazos”</i> y escenas dramáticas: <i>“-Atrás! Intimó, perentorio</i></p>

y altanero- *¡Déjenme pasar! Llevo al Comandante en Jefe!*” – *Llevarás al Comando –dijo Aquino- pero yo llevo el agua!*”

12. Escena dramática, sin diálogo, en una descripción minuciosa de lo que sucede. Un Junker ataca al convoy y la situación se caotiza: *“Un aguatero y el furgón sanitario forcejeaban para desprenderse de las huellas, pero ya el avión volvía en una nueva pasada rasante escupiendo fuego...”*

13. Escena dramática. Diálogo entre Aquino y Salu’í”-*No acaba uno de conocer a la gente- dijo de pronto Silvestre bajo el sombrero- Creía que lo tuyo era un capricho no más...Un capricho de mujer loca... sarakí*” Pausa descriptiva: *“...la sombra amarilla del pájaro perro cruzaba sobre ellos, resoplando salvajemente casi a ras de los árboles, en el aire caliente mixturado de pólvora, tierra y humo...”*

14. Pausa descriptiva y Escena dramática. Muerte de Silvestre. *“Un vívido fogonazo de fotografía...alumbró hasta la última gota del terreno”* Silvestre decidió manipular el detonador de la bomba, estalló con ella.

15. Pausa descriptiva. A la muerte de Aquino, Jara asume inmediatamente el mando del convoy. *“Daba algunas breves y tajantes órdenes, que apuraban la agitación de palas y machetes, de caras y tornos embreados de sudor”*

16. Este fragmento presenta una isocronía, dos relatos que suceden paralelos temporalmente: por una parte el avance del convoy, frente a una dificultad con otro carro que venía hacia ellos: *“Las facciones de Cristóbal acusaron un contrariedad, buscando un improbable lugar para el cruce”* y por otra la desertión de dos de sus miembros: *“No te parece que en un descuido podríamos volver?- dijo Otazú- a Isla Poí?...Yo volví una vez. Y me salió bien...”*

17. Escena dramática entre Otazú y Rivas, desertores; en medio de una pausa descriptiva que hace referencia a un elemento mítico y a la noche que cae. *“...como brotado de ese mismo silencio, surgió el gran trémolo de la noche en la selva, demasiado grave y profundo para que fuese perceptible”*

18. Pausa descriptiva. La descripción del avance de la columna, va a la par del silencio de los dos protagonistas del capítulo: *“Salu’í permanecía callada. Cristóbal conducía concentrado sobre el volante...”*

19. Se inicia con una pausa dramática y concluye en una escena dramática hacia el final: *“Cerca de la picada de acceso, la macilenta romería de los evacuados desparramaba a sus desechos, que esperaban el improbable momento de ser transportados a la base o de ser devueltos a las líneas”*

20. Escena dramática todo el fragmento, a través de diálogos. Las pausas descriptivas aclaran el acontecimiento: *“-¡Llévenlo! Los yagua-peró¹⁶⁷ se abalanzaron sobre*

¹⁶⁷ “Yaguá-perö” (perro-pelado) epíteto que se da a los miembros de la policía militar en este

	<p><i>él, colmilludos y empapados</i>".</p> <p>21. Escena dramática. Algunas líneas de descripción y un diálogo. Se le concede a Jara un baqueano (un guía): Mongelós.</p> <p>22. La pausa descriptiva contextualiza el fragmento. <i>"Monte y desierto. Desierto y monte. Y ese bordoneo incesante y enorme que basculaba contra la piel, porque no podía caber en los tímpanos, agrietando la memoria misma del oído"</i> Es el sonido de la guerra. La escena dramática se da lugar cuando son atacados por semblantes terrosos que reclaman el agua para sí.</p> <p>23. Pausas descriptivas matizadas con escenas dramáticas. <i>"Con el entripado de espartillo rellenaban la cubierta y la volvían a calzar en la llanta. Salu'í segaba y acarreaba las brazadas de la dura y elástica gramínea"</i>. <i>"-¡Nuestra última cena! ¡Qué rica es! –Para mí es como la primera- dijo el baqueano"</i> Éste es uno de los últimos diálogos festivos y humorísticos de Gamarra.</p> <p>24. Pausas descriptivas e igualmente diálogos que integran escenas dramáticas: <i>"La lenta y penosa marcha prosiguió como antes. Salu'í agachándose y levantándose, colocaba los cueros que recortaban dos redondeles oscuros sobre la blanca llamarada de arena, al paso del camión"</i></p> <p>25. Pausas descriptivas y escenas dramáticas: <i>"Átame este brazo al manubrio. Salu'í hizo lo que le pedía. Su rostro estaba lívido y empapado de sudor –estaba agonizando- -Ahora éste, al cambio-... Su mano se demoró un segundo sobre la mano vendada de Cristóbal, cerrando los ojos, como si se despidiera"</i> Estos son los últimos minutos de Salu'í. La isocronía se evidencia en estas últimas líneas: paralelamente Miguel Vera está disparando al aire en medio de su demencia.</p>
<p>MODO:</p> <p>Distancia</p> <p>Perspectiva,</p> <p>Punto de vista</p>	<p>1. Relato de acontecimientos y focalización interna fija. Los diálogos dan cuenta de lo que sucede, su rapidez.</p> <p>2. Relato de acontecimientos y focalización interna fija: <i>"La muchacha se hizo la desentendida. Una prematura vejez le ajaba la cara pequeña de pómulos redondeados"</i></p> <p>3. Relato de acontecimientos y focalización interna: <i>"Una fila de soldados semidesnudos se pasaban unos a otros las latas de nafta, llenas de agua"</i></p> <p>4. Relato de acontecimientos. <i>"Miraban los mapas y los croquis sobre la mesa. La mano del jefe, armada de un lápiz rojo, plantó una cruz sobre uno de ellos, marcando mucho el trazo"</i></p> <p>5. Relato de acontecimientos: <i>"La enfermera depositó en el suelo los dos baldes de agua hervida y apartó el trozo de arpillera que hacía de cortina en la abertura de la "sala" de operaciones"</i></p> <p>6. Relato de acontecimientos al principio, diálogo entre Cristóbal y Salu'í, pero</p>

luego hacia el final, es un relato de palabras, en el cual la reflexión del narrador ubica mejor a los dos personajes protagonistas del capítulo: *“La glándula incorruptible revivió en su femineidad ardiente y destruida”*

7. Relato de acontecimientos. Las oraciones cortas permiten conocer con precisión lo que sucede. El narrador mantiene una focalización interna fija: *“Los camilleros no se dejaban acobardar. Volvían a la carga. Corrían agachados, casi pegados al suelo, arrastrando los bultos gimientes”*

8. Relato de acontecimientos. *“A la orilla del montecito espinoso se movía una sombra. No llevaba linterna ni farol...”* Salu’í ha encontrado la manera de llegar a Cristóbal.

9. Relato de acontecimientos. *“Entraron en un cañadón liso y ancho como un lago. A lo lejos la mancha amarilla del puntero bogaba en busca del paso. El convoy se mueve dificultosamente en medio del cañadón”.*

10. Focalización interna. El diálogo y la descripción permiten al narrador un solo punto de vista.

11. Relato de acontecimientos, se matiza con diálogos y breves pautas descriptivas. Focalización interna: *“Las hojas dentadas del karagatá (penco) les serruchaban el pecho y la cara al forcejear con la rueda”.*

12. Relato de acontecimientos, focalización interna e igualmente diálogos: *“-¿Qué hacés aquí, escondido como un apare’á? –Estoy enfermo...susurró el otro. -¡De miedo!. Andá a patrullar a Jara.”*

13. Relato de acontecimientos, focalización interna y diálogos: *“Con la cara hundida en la huella, el camillero se achicharraba, inmóvil, en el bailoteo de los reverberos”.* Estaba muerto.

14. Relato de acontecimientos, focalización interna. *“Jara frenó, mirándolo intrigado, sin comprender lo que ocurría o iba a ocurrir...”*

15. Relato de acontecimientos: *“Los hombres se desparramaron hacia la espesura. Cristóbal dio maquinalmente unos pasos...allí, en los embudos que les servían de sepultura, yacían los dos compañeros, los dos oyo-valle guá, pedazos gemelos de la tierra natal, en los hoyos de su sacrificio”*

16. Relato de acontecimientos y focalización interna. *“Los tres tosían y escupían el agrio tufo del polvo”*

17. Relato de acontecimientos y focalización interna. La deserción y el desperdicio del agua: una falta pecaminosa, imperdonable

18. Relato de acontecimientos y focalización interna fija. *“Prendido a los parantes, sobre la espiga de la carrocería, Gamarra intentaba el recuento de la columna, poniéndose una mano sobre los ojos inyectados de sangre”*

19. Relato de acontecimientos y focalización interna. *“Entre los árboles las*

	<p><i>empalizadas de las tucas vomitaban y tragaban agitadas siluetas que se atropellaban sonámbulas a pleno día</i></p> <p>20. Relato de acontecimientos y focalización interna. <i>“Los proveedores llenaban febrilmente sus latas. Las ensartaban en palos y con los extremos sobre sus hombros se marchaban encorvados por el peso, salpicando tornasolados chorritos”</i></p> <p>21. Se mantiene la focalización y se relata la recepción de instrucciones.</p> <p>22. Relato de acontecimientos y focalización interna. <i>“El esqueleto llamado Mongelós tendía el brazo en la dirección de una ruta inexistente, cuyo itinerario llevaba él pirograbado en los nervios resecos...”</i></p> <p>23. Relato de acontecimientos y focalización interna. Los diálogos acercan al lector. Los protagonistas del capítulo se encuentran espiritualmente:- <i>“Mañana nos espera lo más duro. –Tal vez la muerte- dijo ella con un acento apacible, casi feliz, no preguntando, sino casi segura”</i>.</p> <p>24. Relato de acontecimientos, focalización interna fija. <i>“Iban pasando cerca de una piedra en forma de hongo, que surgía oscura y sin reflejos en medio del resplandor salitroso”</i>.</p> <p>25. Relato de acontecimientos y de palabras. El desenlace del capítulo nos narra la muerte de Mongelós y Gamarra, el ataque al camión aguador y la acción valiente tanto de Salu’í como de Cristóbal. <i>“Se le juntó e hizo que él le echara un brazo al hombro...ese rosetón se le iba extendiendo por la espalda”</i> Salu’í ayuda a Cristóbal en los últimos minutos de su agonía.</p>
<p>VOZ: Niveles narrativos Personas</p>	<p>1. Narrador heterodiegético. Estilo indirecto libre Función testimonial.</p> <p>2. Narrador heterodiegético. Estilo indirecto libre Función testimonial. <i>“La enfermera se quedó pensativa. El practicante regresó con el jefe del servicio que se puso a discutir con el sargento”</i></p> <p>3. Narrador heterodiegético. Estilo indirecto libre Función testimonial: se cargan los camiones de agua y se organiza a quienes participarán en el convoy. Silvestre Aquino irá al frente.</p> <p>4. Narrador heterodiegético. Estilo indirecto libre Función testimonial. Cristóbal acepta la orden sin ningún reparo.</p> <p>5. Narrador heterodiegético. Estilo indirecto libre en función testimonial. Salu’í empieza su plan de acompañar a Cristóbal.</p> <p>6. Narrador heterodiegético, con estilo indirecto libre; la función testimonial se transforma en reflexiva. Al narrar la vida de Salu’í, sanciona narrativamente la actitud de los hombres que la buscaban: <i>“Sombras de peso violento pero sin caras...no tomaban de ella sino el instante de su sed, como un jarro de agua de la laguna...”</i> Este símil permite ampliar</p>

el significado a la Guerra de la Sed, contexto del capítulo.

7. Se mantiene el mismo narrador heterodiegético, omnisciente: *“La zambra delirante comenzó a decrecer. Las máquinas amarillas se fueron despintando...”* Se alejan los bombarderos, hay un momento de descanso.

8. El narrador heterodiegético, estilo indirecto libre, en función testimonial se mantiene.

9. Narrador heterodiegético, mantiene su estilo, la función testimonial predomina: *“Avanzaban tragándose poco a poco la picada que los tragaba a ellos en sus fauces fibrosas y polvorientas”*

10. Narrador heterodiegético, en función testimonial. *“Se quedó en silencio, mirando sin ver cómo se abría la garganta boscosa ante la proa azufrada del camión...”*

11. El mismo narrador, omnisciente, heterodiegético. Su función testimonial y reflexiva, pero además en cierto momento su función es de comunicador: *“Fue la única vez que Cristóbal tuvo oportunidad de ver de refilón al Jefe Supremo del Ejército del Chaco, parado en el polvo...”*

12. Continúa el narrador heterodiegético, omnisciente, testimonial. Nos describe el caos que se produce en el ataque del Junker.

13. Narrador heterodiegético, omnisciente, testimonial: *“Ella lo miró, pero no dijo nada. No tenía nada que decir”*

14. Narrador heterodiegético, omnisciente, testimonial. *“La mano de Silvestre se aproximó lentamente al artefacto y empezó a manipular el detonador...con el rostro cubierto de gruesos goterones”*

15. Narrador heterodiegético, función testimonial y reflexiva. *“Infancia y destino, el tiempo de la vida, lo que quedaba detrás y lo que ya no tenía futuro, se desmenuzaban en ese chorro árido que caía de su mano...”*

16. Narrador heterodiegético, función testimonial: *“Se entreveían los cuerpos apilados, piernas y brazos espinudos, miembros y torsos con vendajes pegoteados, semblantes cadavéricos...”*

17. El mismo tipo de narrador heterodiegético, función testimonial y comunicativa. Nos relata algo típico sobre *“la música del gualambau que los indios hacen zumar en los dientes”...*

18. Narrador heterodiegético. Función testimonial. *“Desde el oeste, por encima de las islas, llegaba el estruendo de los cañones y el tableteo de las ametralladoras”.*

19. Narrador heterodiegético, en función testimonial pero también comunicadora y reflexiva. *“Aquel a quien le sobre una pata y un brazo, puede seguir bailando en el cerco “parecía ser la consigna, dice el narrador.*

20. Narrador heterodiegético, función testimonial: *“Un ronco clamor, casi*

	<p><i>animal, brotó a lo largo de toda la fila</i>” No les podían dar el agua, porque debían llevarla al frente, esto provoca el descontento y la rabia de los soldados.</p> <p>21. Se mantiene el narrador heterodiegético y la función testimonial.</p> <p>22. Narrador heterodiegético, función reflexiva y de comunicación: <i>“En el vidrio azogado de polvo, Salu’í contempla a ratos la cara fantasmal de Cristóbal...De seguro, ya en ese momento, habría vislumbrado lo que luego iba a hacer”</i></p> <p>23. Narrador heterodiegético, en función reflexiva y testimonial. Cristóbal dice a Salu’í: <i>“Cada uno es lo que es. Y nadie puede despreciar a otro”... “No entiendo lo que se dice con palabras. Solo entiendo lo que soy capaz de hacer. Tengo una misión. Voy a cumplirla”</i></p> <p>24. Narrador heterodiegético, en función testimonial y reflexiva. <i>“Y que podía ser el destino para un hombre como Cristóbal Jara sino conducir su obsesión como un esclavo por un angosto pique de la selva o por la llanura infinita, colmada con el salvaje olor de la libertad”</i> En este punto, el narrador marca una analogía entre la conducción del convoy aguatero a través de la selva, el empuje del vagón del tren de su infancia hacia el interior y por supuesto la búsqueda de libertad como símbolo interno de las dos imágenes.</p> <p>25. Narrador heterodiegético en función testimonial; estilo indirecto libre: <i>“Los movimientos de Salu’í eran trémulos, penosos, pero la expresión de su semblante se fue serenando, como si la voluntad obsesiva de él se le contagiara e impusiera”</i></p>
--	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Fuente: Roa Bastos (1994) *Hijo de Hombre*, Madrid:Ed.Anaya

Elaborado por F.Díaz G.

ANEXO 11

ANÁLISIS DEL CAPÍTULO IX- MADERA QUEMADA- 8 FRAGMENTOS

<p>ANÁLISIS DEL TIEMPO ORDEN: Anacronía, Prolepsis, Analepsis, Zigzag Media Res.</p>	<p>1. Acronía. Unidad temporal del relato. Los verbos nos remiten al tiempo presente. Alguien (Miguel Vera) le entrevista al personaje, quien se expresa libremente en primera persona y agrega elementos dialectales: <i>“De modo y manera que sólo puedo decirle a usted, mi don, ocurrió lo que no pasó o como se suele decir con la más fina voluntad: dígame un poco usted que yo le voy a decir”</i></p> <p>2. Zig-Zag. El relato se convierte en un ir y venir, desde el presente (que ya es una evocación) hacia un pretérito con dos estancias, hacia atrás: Pretérito 1, el evocado: Melitón Isasi ha sido muerto; Pretérito 2, la guerra y el envío a ella de todos los hombres, jóvenes y niños; Pretérito 3, cuando el pueblo yergue la imagen del Cristo de madera forjada por Gaspar Mora en el cerrito de Itapé. A partir de este recuento en una analepsis, se regresa al 1er estadio del pretérito: la actitud del Jefe Político, su vicio con las mujeres.</p> <p>3. Anacronía con respecto a los dos fragmentos anteriores. Es un tiempo evocado. <i>“Llegó a Itapé con su esposa legítima, una pobre mujer enferma y también llena</i></p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

	<p><i>de miedo”</i></p> <p>4. Anacronía con respecto al fragmento anterior. Es una evocación. Se presentan dos tiempos pretéritos: pretérito 1 cuando se relata lo de Juana Rosa y la presión de Melitón Isasi; pretérito 2, más atrás, cuando Conché Avahay había relatado la situación a otras personas: “...<i>la india Conché Avahay anduvo diciendo por ahí que Juana Rosa no tuvo más remedio que venir a servir de barragana a Melitón Isasi porque éste la amenazó con matar a su hijo</i>”.</p> <p>5. Anacronía en el uso de los verbos en tiempo pasado; continúa la evocación del personaje principal del capítulo. Se presenta otro caso de abuso por parte del Jefe Político, la violación a Felicitas Goiburú: “<i>Ganó a Felicitas con dos o tres zonceras. Él mismo mandaba a un soldado a cortar las rosas que la mitakuña’í solía llevar de regalo a la maestra</i>”</p> <p>6. Anacronía. La guerra del Chaco constituye un hito del relato. Se presentan dos anuncios en este relato, con respecto a lo que sucederá con Melitón Isasi, la venganza de los hermanos de Felicitas: “...<i>yo me persigné porque creía ver ya en su atrás los rosetones de las balas de los mellizos</i>”...”<i>Una noche entró don Melitón, borracho y lloroso. Tus hermanos-le dijo- ya llegaron a Asunción...</i>”. Él sabe que esta nota trae el anuncio de su muerte: los hermanos cobrarán venganza.</p> <p>7. Anacronía. Los verbos en pretérito perfecto simple, desencadenan la tragedia: “<i>Pasaron los días arrastrándose en hilera con el peso de un mundo cada uno</i>”. Incluso un anuncio, un indicio: “<i>Bajaron todos, pero los mellizos Goirubú no llegaron. La gente comenzó a preguntar...la tristeza en medio de las risas y los ruidos</i>”</p> <p>8. Anacronía. Verbos en pretérito perfecto simple: “<i>Salí a buscarla con el resto de mis fuerzas. No vi a nadie por el camino. Iba casi corriendo en una especie de ruido de susto, de angustia, que me cortaba el aliento</i>” Se desencadena el fin del Capítulo en una apresurada sucesión de hechos.</p>
<p>DURACIÓN FRECUENCIA: Isocronía Repetición</p>	<p>1. Relato singulativo, por cuanto no hay escena, cuenta lo que observó, pero el medio es la entrevista, se está construyendo un relato de lo vivido: “<i>Pero de aquellos sucedidos del Cerrito que cayeron como una mancha eterna sobre el pueblo de Itapé poco o más bien nada es lo que vi y puedo contar</i>”</p> <p>2. Relato singulativo. Hay una pausa descriptiva. Se describe la vida de Melitón Isasi: “...<i>su alegría y su desesperación eran las mujeres jóvenes. Se desmandaba por ellas con un hambre cojuda más fuerte que su fuerza</i>” Se presenta un relato iterativo con respecto al Cristo de Itapé y Gaspar Mora.</p> <p>3. Relato singulativo. Pausa descriptiva: “<i>Yo le hacía remedios con plantas enserenadas. Cogollo de ruda, raíz de hinojo, anís y eneldo en grano. Todo lo que sabía y más</i>”</p>

	<p>4. Relato Iterativo con respecto a Juana Rosa, hija de María Rosa, la loca de Carovení, madre de Cuchí, a quién Melitón Isasi amenazó si no cumplía con sus propósitos lascivos. <i>“La pollera mojada por el locro le marcaba los muslos, la cintura delgada, los pechos duros. Entraba con los cabellos negros tapándole la cara”.</i></p> <p>5. Este fragmento presenta isocronía con respecto al anterior, es paralelo a lo que sucede con Juana Rosa: los mismos hechos, varían los contextos. Relato singulativo. Pausa descriptiva: <i>“Entré por el fondo atravesando el bananal con el alma en un hilo. La encontré espiando por el corazón del postigo, envuelta en los primeros temblores. Tenía los dientes apretados, no podía hablar”.</i></p> <p>6. Escena dramática, pero evocada por la Hermana. Los diálogos son narrados por la voz narrativa: <i>“Felicitas lloró toda su alma por los ojos un buen rato. Después se calmó y dijo: “Entonces...que sea lo que Dios quiera...”.</i></p> <p>7. Escena dramática: no bajan los gemelos Goirubú. Pausa descriptiva <i>“A lo largo de la línea del ferrocarril, los telegrafistas se iban pasando las horas de llegada del tren en cada pueblo. En la estación de Itapé se preparó un gran recibimiento”</i> Relato Iterativo: se menciona en el fragmento anterior la llegada de Crisanto Villalba, quien llegó luego de todos.</p> <p>8. Pausa descriptiva: <i>“No quería, no podía creer que eso que me había estado mirando todo el tiempo y que comenzaba a ver. El Cristo tenía botas”.</i> Relato iterativo sobre el hecho que inicia el capítulo: el asesinato de Melitón Isasi y la colocación de su cuerpo en la cruz que sostenía el Cristo de Gaspar Mora.</p>
<p>MODO: Distancia Perspectiva, Punto de vista</p>	<p>1. Discurso narrativizado o contado. Relato de palabras. En cierto momento nos presenta un monólogo interior o discurso inmediato. <i>“Y lo poquito que yo sé es de haber mirado desde encima del corral sin tener arte ni parte en lo que pasó adentro”.</i></p> <p>2. Continúa un relato de palabras. Al final del fragmento, narra lo dicho por Melitón y concluye: <i>“Tal cual, con perdón, es lo que dijo”.</i></p> <p>3. Discurso narrativizado, relato de palabras. Existe un diálogo interno entre el narrador y quien escucha la narración. Una focalización variable: <i>“¿Ve usted, mi don, esa abertura en forma de corazón en la puerta?”.</i></p> <p>4. Discurso narrativizado, relato de palabras. Este recurso igualmente se presenta en espiral. La narradora cuenta lo que otros dicen: <i>“Sé que la india Conché Avahay también vino a contarle a usted que Juana Rosa le había dicho que se iba al Chaco a buscar a Crisanto para morir o volver con él”</i> En este punto se presentan un foco narrativo múltiple: el entrevistador, Miguel Vera; la Hermana Micaela que narra lo observado y al interior de esta evocación las palabras dichas por un tercer punto de vista, la india Conché.</p> <p>5. Discurso narrativizado, relato de palabras. Focalización interna: <i>“ En esos</i></p>

	<p><i>momentos, sin que supiera cómo ni por qué, yo también sufrí un amor inmenso por esa mujer”</i></p> <p>6. Discurso narrativizado, relato de palabras. Focalización interna. <i>“Van a tener que ver cuanto antes a una partera de Borja, les dije...”</i></p> <p>7. Discurso narrativizado, relato de palabras. Focalización interna: <i>“Alguien dijo muy serio: “Los mellizos se quedaron en Asunción para presentar sus candidaturas...”</i></p> <p>8. Discurso narrativizado, relato de palabras. Focalización interna: <i>“Subí hasta el calvario del Cristo leproso. La cumbre del cerrito estaba desierta, sin más que las maripositas blancas que subían del manantial”</i></p>
<p>VOZ:</p> <p>Niveles narrativos</p> <p>Personas</p>	<p>1. Narrador homodiegético. Uso de 1ra persona. Función del narrador: testimonial y reflexiva. <i>“Y si usted me apura un poco, yo le diría con todo respeto que la maldad no se ve porque está en todos y en cada uno de nosotros, pobres pecadores...”</i></p> <p>2. Narrador homodiegético. Uso de 1ra persona, en función testimonial, reflexiva y comunicativa. <i>“No hay peor ciego que el que no quiere ver su miedo...el tranco de su mala cara tomaba cualquier dirección, pero siempre una dirección nueva”</i></p> <p>3. Narrador homodiegético. Testimonial y reflexivo. <i>“Yo me quedaba pensando en Melitón, en lo zonzo que es el hombre-macho que busca en recodos lejanos lo mucho verdaderamente bueno que tiene en la casa como desperdicio”</i></p> <p>4. Narrador homodiegético. Testimonial y comunicador: <i>“Crisanto Villalba ya volvió a medias viudo si Juana Rosa anda resbalando todavía por ahí sobre la cáscara de este mundo. Porque,usted ya lo ve, mi don, en este pueblo hay luego hasta lo que no hay”</i></p> <p>5. Narrador homodiegético, función testimonial, reflexiva y comunicadora: <i>“Vivimos en tierras del demonio, mi don. Escúcheme un poco”</i></p> <p>6. Narrador homodiegético, función testimonial y reflexiva: <i>“El secreto cuanto más circula más secreto, como dice el ñe’engá¹⁶⁸”</i>. Confidencia de Melitón a la Hermana sobre el embarazo de Felicitas.</p> <p>7. Narrador homodiegético, función testimonial, reflexiva y comunicadora: <i>“Yo me metí también con mi hábito de la Orden entre el ruido de la gente... puchos de hombre... costaba trabajo reconocerlos. No habían podido morir por la gloria de Dios...¡Misericordia, Señor, Dios de los Ejércitos, Dios Fuerte y Mortal!”</i></p> <p>8. Narrador homodiegético. La intensidad de la función testimonial: <i>“Me levanté para escapar, pero tropecé con el Cristo de madera tumbado entre los yuyos. Se iba quemando poco a poco y todavía echaba un mechoncito de humo”</i></p>

Fuente: Roa Bastos (1994) *Hijo de Hombre*, Madrid: Ed.Anaya

Elaborado por F.Díaz G.

¹⁶⁸ Ñe’enga= Como dice el proverbio

ANEXO 12

ANÁLISIS DEL CAPÍTULO X- EXCOMBATIENTES- 10 FRAGMENTOS

<p>ANÁLISIS DEL TIEMPO ORDEN: Anacronía, Prolepsis, Analepsis, Zigzag Media Res.</p>	<p>1. Anacronía. Los verbos manejan el tiempo pretérito perfecto simple del indicativo: son directos. La última línea anuncia lo que continuará en el siguiente fragmento: el reconocimiento de Crisanto por parte sus compañeros, quienes ya saben lo de su paranoia.</p> <p>2. Anacronía. “<i>La noticia levantó un reguero de exclamaciones y comentarios entre la gente aglomerada en torno a la estación</i>”. Anuncio con verbo en condicional simple: “...<i>aún ese nombre sonaría extraño para él</i>”</p> <p>3. Anacronía. Los verbos en pretérito perfecto simple, modo indicativo: “<i>Los mujeres empezaron a parlotear todas juntas</i>” y en pretérito imperfecto: “<i>El oscuro hálito de pavor respiraba otra vez en la murmuración de las mujeres</i>” Los diálogos utilizan el presente simple, indicativo: “-<i>Así llegan todos de allá. Eso es el principio. Después se les va pasando y vuelven a ser como antes</i>” Un anuncio, un presagio al interior del diálogo de las mujeres. Al final un tiempo zig-zag, al interior de la evocación: recuerdo del narrador sobre su llegada a Itapé.</p> <p>4. Relato en zig-zag. Se regresa un tiempo atrás con la llegada de los excombatientes, el asesinato de Melitón Isasi, la profanación del Cristo del cerrito y el exorcismo comandado por Pa’í Pedrosa para desagaviar la profanación del Cristo leproso. Es una evocación, por tanto el movimiento temporal, es pendular, en pretérito.</p> <p>5. Se narran los hechos en un tiempo zig-zag, ubicado en el pretérito. Los verbos en pretérito perfecto simple; sin embargo, el condicional se convierte en un futuro que se presentaría paralelo a ese andar errante de Cuchuí, personaje de este fragmento: “...<i>yerbajo de hombre larvado en una criatura soñolienta...eso sería lo que las alojeras y chiperas de la estación comprendían oscuramente</i>”. En este fragmento se nos presenta un esbozo de un hecho que cierra la historia: el aprendizaje de Cuchuí sobre el manejo del arma del Alcalde.</p> <p>6. Zig-Zag y analepsis Tiempo pretérito imperfecto: “<i>Las tres cruces estaban sobre la sucia y percutida mesa, junto a la cual rodeábamos a Crisanto</i>”. La evocación se mueve en el pretérito, retrocede y adelanta al interior del pasado. Uso de pretérito imperfecto y de presente, modo indicativo, en el diálogo “...-<i>Pero hace más de un año que la guerra terminó, Jocó. –Eso es lo que siento- dijo él con verdadera tristeza en la voz- ¡Se acabó nuestra guerra linda</i>”. Todos recuerdan lo vivido, con tristeza, con rebeldía. Evidencian la inutilidad de la guerra.</p> <p>7. Analepsis. Retrospección subjetiva. Al interior de la evocación se presentan varios estadios de tiempo. El tiempo en el que sitúa la acción –el diálogo de los</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

	<p>excombatientes, en el boliche de Cantalicio (pretérito perfecto simple) –Pretérito 1- se va hacia atrás, a un nuevo momento en el pasado, en el frente de batalla, frente a la imagen de León Caré, el comandante en jefe que los motiva a seguir en la lucha –pretérito 2-. Al interior de este estadio temporal, se narra un hecho atemporal, que no sabemos cuándo ocurre exactamente –no hay día, ni hora- cuando Crisanto toma prisionero a un boliviano.</p> <p>8. Analepsis. Los verbos se utilizan en pretérito imperfecto. El tiempo del día se describe por las percepciones: <i>“Sus dos sombras se fueron alargando poco a poco hacia atrás, sobre el camino”</i></p> <p>9. Analepsis. Verbos en pretérito imperfecto del indicativo. Los diálogos utilizan el presente, acercan la escena al lector <i>“-Yo no tengo hambre- Dijo esto último en castellano. De improviso también surgía en su boca una lengua, un sonido parásito. Cuchuí lo miró sin entender. Crisanto le repitió entonces la frase en guaraní”</i></p> <p>10. Analepsis. Pretérito Perfecto simple. <i>“¿Qué debía hacer con él? No lo supe en ese momento”</i></p>
<p>DURACIÓN</p> <p>FRECUENCIA:</p> <p>Isocronía</p> <p>Repetición</p>	<p>y</p> <p>1. Se presenta isocronía, por cuanto este hecho es paralelo a la investigación que realiza Miguel Vera con los sucesos de Melitón Isasi. Hay reiteración narrativa: en el capítulo anterior ya se ha nombrado el regreso de Crisanto en el fragmento 4, al relatar lo que sucede con Juana Rosa. Pausa descriptiva: <i>“Echó a andar con lentitud. El polvo se enroscó a su escuálida figura”</i></p> <p>2. Escena dramática: el diálogo rápido surge incómodamente: <i>“Soltaron las carcajadas, como en desahogo...una risa adrede que brotaba no del buen humor, sino de ese difuso malestar que nos envolvía”</i> Pausa descriptiva: <i>“Crisanto parpadeó vivamente. La quijada se distendió, pero no dijo nada...por primera vez, algo parecido a la emoción chispeó en sus pupilas, arañado por el grito de guerra en algún nervio hondo y sensible...”</i> Relato singulativo: una sola vez sucede esta narración.</p> <p>3. Reiteración en la evocación a Juana Rosa. Escena dramática en la presencia de las mujeres, una de ellas es la Hermana Micaela de la Orden Terciaria: <i>“Una imagen de Juana Rosa seguía descomponiéndose en sus recuerdos. Tanto, que física y moralmente se había desdibujado”</i></p> <p>4. Repetición narrativa sobre el ajusticiamiento realizado por los mellizos Goiburú a Melitón Isasi. Sumario: <i>“El cura vino a rebato. Durante varios días consecutivos mandó a lavar el sitio profanado por el crimen...hizo venir a un centenar de plañideras de Borja...pidió voluntarias para establecer una guardia permanente en el Calvario”</i></p> <p>5. Se reitera la muerte de Melitón Isasi y la venganza de todas sus víctimas. Pausa descriptiva para dar paso al personaje de Cuchí: <i>“Cuchuí quedó con la abuela demente, en la loma de Carovení, hasta que ella se convirtió en la guardiana del Cristo. Entonces el chico tuvo por casa todo el pueblo”</i>.</p>

	<p>6. Relato singulativo. Escena dramática. El diálogo entre Crisanto y los excombatientes tiene pausas descriptivas: <i>“Eligio Brisueña agitó el muñón del brazo, mientras algunos se refán. Crisanto permaneció al margen del bullicio”</i>.</p> <p>7. Relato singulativo. Durante el diálogo se da lugar a un sumario: una suma de acontecimientos relatados en forma atropellada por parte del narrador homodieético: <i>“... Los agricultores, los peones del ingenio, braceros y mensúes han comenzado a organizarse en movimientos de resistencia para imponer salarios menos negreros y voltear los irrisorios precios oficiales. Queman las cosechas...vuelven a pulular en los bosques...el grito de Tierra, pan y libertad... resuena de nuevo sordamente en todo el país”</i> Se relata un hecho isocrónico, en relación a la acción que toma lugar en este fragmento.</p> <p>8. Se reitera la situación del Cristo del Cerrito, se nombra a su guardiana, María Rosa, la loca de Carovení. <i>“Desde lo alto del cerrito, sentada en su banqueta bajo el alero del rancho, la guardiana los vigilaba atentamente”</i> No los reconoce, son su yerno y su nieto.</p> <p>9. Relato singulativo. Escena dramática. Se desencadena la locura de Crisanto Villalba. <i>“Entre asustado y alegre, completamente sordo, Cuchuí contemplaba desde el matorral a su padre, que corría de un lado a otro gritando salvajemente y arrojando las granadas”</i></p> <p>10. Relato singulativo. Pausa descriptiva a través de la reflexión del narrador, personaje Miguel Vera: <i>“En esa locura que ha vuelto a ser mansa e indiferente...ignora por lo menos el fracaso irremediable de su existencia”</i></p>
<p>MODO: Distancia Perspectiva, Punto de vista</p>	<p>1. Relato de acontecimientos. Discurso narrativizado. Focalización interna. <i>“Miró alejarse el convoy. Entonces a su indecisión se mezcló el desaliento como si de pronto sintiera que lo habían abandonado en un desierto”</i></p> <p>2. Relato de acontecimientos. Discurso narrativizado. Focalización interna: <i>“Era una procesión tiste y silenciosa, a pesar de los gritos y risas. El silencio iba por dentro”</i></p> <p>3. Relato de palabras, a través del diálogo. <i>“Se esponjaban gárrulas como cotorras. El miedo, un presagio, volvía a posarse en sus palabras”</i>. Analogía entre las mujeres y los pájaros de mal agüero.</p> <p>4. Relato de acontecimientos: desde la llegada de los mellizos hasta la profanación del Cristo y su ceremonia de desagravio.</p> <p>5. Relato de acontecimientos: la imagen de Cuchuí vagabundeando por el pueblo.</p> <p>6. Relato de palabras. Se describe el diálogo y la actitud de los interlocutores. En referencia a la inutilidad de la guerra, Hilarión Benítez exclama con rabia: <i>“-Dicen que ganamos una guerra...¿pero qué es ganar una guerra, si me quieren decir?”</i> Observa mientras tanto a Eligio Brisueña, quien agitó su muñón.</p>

	<p>7. Relato de palabras y de acontecimientos. Tenemos un diálogo que describe la situación de Cristóbal Villalba: <i>“Había encontrado un pozo indio en un pirizal, tapado por el guaimipiré y los llantenes...Jocó olía el agua bajo tierra...”</i> Se describe luego el encuentro con el boliviano.</p> <p>8. Relato de acontecimientos. Focalización fija. Pasan por el sendero que lleva a la Cruz del Cerrito, <i>“Crisanto se persignó lentamente, imitado por Cuchu”</i></p> <p>9. Relato de acontecimientos. Focalización fija: <i>“Se incorporó de un salto, frotó el extremo del pimiento negro contra la muñeca y lo lanzó delante de sí a la carrera”</i> Bombardea la casa de su chacra, arroja doce bombas de mano contra la imaginaria posición enemiga.</p> <p>10. Relato de acontecimientos. Focalización múltiple: Miguel Vera y Rosa Monzón. Concluye la narración.</p>
<p>VOZ: Niveles narrativos Personas</p>	<p>1. Narrador heterodiegético, función testimonial. <i>“Aplastó sobre la frente el ala del arrugado sombrero que llevaba una cucarda pegada al cintillo...”</i> Narrador diegético. <i>“Yo sí, yo lo vi enseguida, pero me quedé observándolo disimuladamente porque imaginé lo que iba a pasar y no quería ser el primero en notar su llegada”</i></p> <p>2. Narrador heterodiegético, en función testimonial y reflexiva: <i>“Por eso hacíamos rudo...para aturdir a Crisanto, para ocultarle el rastro, la devastación de la plaga”</i>. Narrador diegético: <i>“Me hicieron llamar. No tuve más remedio que ir...Yo no pude reírme...”</i></p> <p>3. Se siguen combinando el narrador heterodiegético, testimonial y el diegético, reflexivo: <i>“Esto fue lo que más me llamó la atención a mi regreso a Itapé...comencé tardía la investigación...para llegar al fondo de una iniquidad que nos culpaba a todos”</i></p> <p>4. Narrador heterodiegético, testimonial y reflexivo: <i>“...se ofreció ella misma con una conmovida luz en los ojos vacíos, como si durante un cuarto de siglo hubiera estado esperando ese instante”</i></p> <p>5. Narrador heterodiegético al inicio y de pronto diegético, al inmiscuirse en el contexto narrativo. Estilo indirecto libre, función testimonial y reflexiva: <i>“Algo de piedad sentirían, pero también un poco de miedo, de culpa, de vergüenza, como lo sentía yo al verlo”</i></p> <p>6. Narrador heterodiegético: <i>“Levantó el jarro en el que había un resto de caña...se limitó a inclinar el jarro vertiendo cuidadosamente una gota sobre cada una de las cruces...después las frotó con el pulgar...”</i> y diegético: observa, testimonia y reflexiona sobre los hechos: <i>“Podía seguir su ansiedad, su gradual e imperceptible desaliento al ver que no se embarcaban más tropas...”</i></p> <p>7. Narrador heterodiegético, cuando solo se narra lo observado, en una</p>

función testimonial: *“Hubo un silencio. Por centésima vez, Hilarión escupió su encono sobre el charquito negro que se había formado al pie de su muleta”* Narrador diegético: *“En ese silencio volví a sentirme solo de repente..Yo estaba en mi pueblo natal como un intruso...”* y homodiegético: *“Recuerdo –dijo José del Carmen-...nos parapetamos como pudimos en nuestras posiciones. Yo estaba en la compañía de Jocó”*

8. Narrador heterodiegético. Estilo indirecto libre: *“Se acercaron los dos y bebieron arrodillados, primero el chico. El padre contemplaba fijamente el borbollón”*

9. Narrador heterodiegético. Estilo indirecto libre. *“El hombre avanzaba cada vez más despacio, con un aire que pasaba alternativamente del asombro a la indiferencia”* Función reflexiva: *“Estuvo inmóvil un instante todavía, pasando quizá de una edad a otra, de un recuerdo a otro recuerdo, hasta descubrir lo que ignoraba y que ahora bruscamente sabía por mediación de su propia tierra”*

10. Narrador diegético. Función reflexiva. El personaje Miguel Vera nos narra: *“Cuando llegué al galope. Crisanto estaba tranquilo, sentado sobre un takurú¹⁶⁹”*. *“Pienso en los otros seres como ellos, degradados hasta el último límite de su condición, como si el hombre sufriente y vejado fuera siempre y en todas parte el único fatalmente inmortal”* Narrador homodiegético en función comunicadora, reflexiva. El personaje Rosa Monzón, la Doctora: *“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”*

Fuente: Roa Bastos (1994) Hijo de Hombre, Ed.Anaya

Elaborado por. F.Díaz G.

ANEXO 14

REGISTRO DE DIGLOSIA ENTRE CASTELLANO Y GUARANÍ POR CAPÍTULOS.

I Capítulo HIJO DE HOMBRE 17 fragmentos	Lugar: Itapé/ Personaje Macario Francia. Ciego, anciano. Se narra lo del cometa. Y es una síntesis de todo lo que se contará luego en la novela. Y lo del personaje Gaspar Mora, quien esculpe el Cristo de madera
Andrajos de aó-poí	Andrajos de algodón tejido a mano
Karaí tuyá colí... güililí	Señor –es una súplica-
Yvaga-ratá	Fuego del cielo (el cometa)
müas	Luciérnagas

¹⁶⁹ Takurú= un hormiguero

lepiyú	Anciano (le dicen a Macario)
yasyateré	Duendecillo (cuando el hachero dice que escuchó la guitarra de Gaspar, pensó que era un duendecillo)
Omanó vaekué ko-ndoyejhe'ai aikovevandie	Los muertos no se mezclan con los vivos (lo dice Gaspar Mora, quien se ha escondido por tener lepra)
empayenados	Encantados o abobados. Expresión que usa para designar como estaban los chicos con los cuentos de Macario
Tajhachíes	Los policías. Personas de la jefatura, que quieren robar y quemar la imagen de madera realizada por Gaspar.
Tupá-Rapé	Camino de Dios. Como lo llaman al cerrito de Itapé, donde colocan a la imagen del Cristo de madera.
Kuimbaé-Rapé	Camino del hombre. Según Macario así debía llamarse. Porque muere – refiriéndose a Gaspar- pero queda vivo en los otros.
II Capítulo MADERA Y CARNE 16 fragmentos	Personaje Dr. Alexis Dubrovsky-médico ruso. María Regalada tiene un hijo de él. Lugar: Sapukai- cerca de ahí está Costa Dulce, donde viven los leprosos y donde están las olerías
Ciado, aigüe	Destino aciago
ayacá	Canasta de mimbre
Teyú-ruguai	Atanasio Galván, autoridad del pueblo. Con esta frase amenaza al Dr. para que le cuente su historia
Chepé ha'eño	Llaman a una golondrina, en referencia a Chepé Ovelar, quien era el telegrafista que alertó a los revolucionarios. Lo ejecuta Anastasio Galván.
Pohã ñaná	Remedios. Los hace el Doctor con yuyos medicinales.
Aó-poí	Algodón tejido a mano
III Capítulo ESTACIONES 11 escenas	Escenario Itapé. Viaje a Asunción Personaje: Narrador y Damiana Dávalos. Esto sucede antes de la llegada del Dr. a Sapukai. Se narra cómo al Dr. lo echan del tren y se explica el por qué: quiso revisar al hijo de Damiana Dávalos
Poguasús	Poderoso, respetable, gran señor
Ramitas de caá-piky	Hierba mate (piky= hierba)
mamangá	Árbol silvestre del Brasil
Manté, ché ama mí	Manté= solo, solamente

Látigo del teyú-ruguai	Látigo de piel de lagarto
IV Capítulo ÉXODO 29 fragmentos	Casiano Jara huye con Natividad, su compañera, y su pequeño hijo, quien será luego Cristóbal Jara (Kiritó) en los hierbales de Takurú-Pukú. La escena 1 sintetiza el capítulo
mensúes	Los hombres que se dedican al trabajo en los hierbales. En ciertos textos de la obra tiene el significado de obrero o de indígena esclavizado por el trabajo.
Anivé angana, che compañero,/ ore korazo reikyti asy	Versos compuestos por un mensú: “ <i>No más, no más, compañero, rompas cruelmente nuestro corazón</i> ”
Che karái	Karái= señor
Ponzoña de la ñandurié	Víbora pequeña y venenosa de la región del Plata
Teyú-ruguai	lagarto
Atromojar al mensú.	Atromojar es poner el tramojo o trangallo, palo pendiente del collar que se pone al ganado. Mensú= hachero o machetero contratado para recoger la hierba mate y llevarlas al secadero.
Sapukai	Grito. Nombre del pueblo
Guaina del sapukeño	Guaina= Sapukeño= de Sapukai
capangas	guardaespaldas
Oimé aveiko ore-kuera entero/ ore sy mimí jha ore valle jhovy	<i>También nosotros tenemos/ nuestras madres y un valle natal</i> Canta uno de los mensúes a espaldas de Casiano y Nati que se preparan para huir
karuguá	Tremedal, estero, ciénaga
Mboi chiní	Serpiente de cascabel
yavorai	Maleza, matorral, espesura
kirikiríes	Ave de rapiña, especie de gavián
V Capítulo HOGAR 7 fragmentos	Personajes Cristóbal Jara que guía a Miguel Vera, con botas de campaña, cinturón con revólver. Se narra lo del vagón que van incrustando en la selva entre Casiano Amoité, Nati y Cristóbal. El vagón es un personaje. Invitan a Miguel Vera a dirigir la rebelión, a ser su instructor.
olería	Horno para hacer los adobes

malacate	Donde se muele y desmenuza la arcilla
taguatós	gavilán
Kaañavé	Río, en este capítulo está seco.
tatú	armadillo
Yukeríe y karaguatales	Yukeríe= plantas que se parecen a la yuca Karaguatá= especie de agavé o pita
baqueano	Así llaman a Cristóbal, como guía
ysypós	Bejucos, enredadera
VI Capítulo FIESTA 8 escenas	Personajes Tnte Miguel Vera. Cristóbal Jara (Kiritó) Silvestre Aquino, el cabecilla de la montonera. La gente del pueblo ofrece una fiesta en honor de los militares. Cristóbal está escondido en el cementerio. Ma. Regalada Caceré lo protege. Van juntos a la fiesta. Los leprosos ingresan a la fiesta al final.
Mba'evé nda cheapurai/ avavé nda cheyokoi	<i>Nada me apura, nada me ataja.</i> Es un refrán que está en el reborde del techo del camión de Cristóbal. Su otro letrero es Ladrillería La Esperanza, Sapukai
Pombero	Duende maléfico y ruin de la superstición popular
kamambú	Burbuja, sorbo, trago
¡Nei pue, che karaí!	Es una frase exclamativa, que en el contexto sería: " <i>Anda pues, querido...</i> " Lo dice una campesina al oficial, para que abra la puerta del vagón que llevaba a los presos: rebeldes que participaron en la montonera.
suindá	Especie de mochuelo
VII Capítulo DESTINADOS 7 fragmentos	Lugar: Peña Hermosa, una isla en la cual se encuentran confinados los prisioneros políticos. Personaje: Tnte Miguel Vera
Yapiä-ke...Yapiä paiteké!	<i>¡Escapemos...escapemos todos!</i> Lo dice un guacamayo azul en la prisión de Peña Hermosa
ararákã	Rama del cielo. Es el nombre del tipo de guacamayo, el que dice la frase.
Reikove puku Haguä/ nde tuja mante vaerä	Si quieres vivir largo tiempo/ no tienes más que envejecer. Un cantor –Miño- lo canta acompañándose con un acordeón

VIII Capítulo MISIÓN 25 fragmentos	Lugar: Loma de Isla Po'í Camino Viejo hacia cañada de Boquerón Itapé Personajes: Cristóbal Jara Silvestre Aquino Saluí (Ma.Encarnación) Miguel Vera
Kiritó	Así nombran a Cristóbal Jara = Cristo.
¿Adónde pikó, ché amamí?	Adónde va? Se agrega una expresión de cariño. Le dice Juana Rosa a Saluí, quien ha decidido irse con Cristóbal Jara en la caravana de agua.
Saluí	Pequeña Salud. Así empezaron a llamar a Ma. Encarnación, quien se dedicó a labores de enfermera en el Hospital.
Uñas de gato de los guaimipirés	Guaimipirés= árbol de corteza medicinal. Uña de gato serían los pedazos de corteza.
Oyovalle guá	Pedazos de la misma tierra natal. Coterráneos
samuhú	O Yucán, árbol de gran tamaño. Su sombra los hace asustar, por su barriga de gran tamaño, como un ceibo.
Mävaiklo-nde?	¿Quién anda ahí? Exclama Silvestre Aquino, cuando ve una figura en el camino, era Saluí vestida con ropa de soldado.
yakaveré	Ave característica del lugar. Este pájaro aleteaba asustado porque se metió en la cabina del camión
Yaguá reví!	Estallan las llantas en el camino y Gamarra (Medio-metro) debe ayudar, por ello la interjección: Ya voy!
Gualambau	Instrumento musical indígena. Los indios lo hacen zumbiar en los dientes encerrándola en la garganta y en el pecho, mientras danzan en torno a la hoguera
Yaguá-perö	Perro-pelados. Nombre despectivo que se dio en la Guerra del Chaco a los policías militares.
Peyei-tajhasá!	<i>Déjenme pasar!</i> . El camión de Cristóbal es asaltado por soldados que gesticulaban y gritaban con sus bayonetas, querían el agua. Cristóbal indignado grita estas palabras.
Chumbé de muäs	Faja de luciérnagas. Saluí está conversando con Cristóbal sobre una leyenda Macká de los wöro. Un baile que atrae la lluvia: los indios salen a bailar a los cañadones con un cinturón de luciérnagas.
Jh'oata che'ari kerená pukú	El sueño será largo. Saluí conversa con Cristóbal. Explica el deseo de tener un sueño alegre y largo

IX Capítulo MADERA QUEMADA 8 fragmentos	Lugar: Itapé Personaje: Celadora de la Orden Terciaria Miguel Vera, Alcalde de Itapé Melitón Isasi Ña Brígida de Isasi
Kurupí	Indiecillo lascivo. Así lo llamaban a Melitón Isasi por su costumbre inmoral de tomar a todas las mujeres del pueblo, con prepotencia, por ser el Alcalde.
Cuchuí	Nombre de un pájaro. Así llaman al hijo de Juana Rosa y Crisanto Villalba.
Ojos de taguató	Ojos de gavilán, por ser ave de rapiña. Se refiere a los ojos de Melitón Isasi.
X Capítulo EXCOMBATIENTES 10 fragmentos	Lugar: Itapé Montículo verdinegro de Tupá-Rapé Personajes: Miguel Vera, Alcalde Sgto. Crisanto Villalba Dra. Rosa Monzón
compueblano	coterráneo
mitaí	Niño. Al señalar a Cuchuí, hijo de Crisanto Villalba
No, che ra'y	No, hijo. Dice Crisanto a su hijo, con ternura.
¿Jha nde?	Expresión de curiosidad que dice Cuchuí a su padre: ¿Ya comimos?
Arandú	Sabiduría, sentir el tiempo. Miguel Vera explica con esta frase que Crisanto Villalba ya no siente el tiempo, por tanto no sabe nada de lo que sucede realmente, está perdido.

Fuente: Roa Bastos (1994) *Hijo de Hombre*, Madrid: Ed.Anaya

Elaborado por F.Díaz G.

FDG/2013

